

(ORGS.)
MÁRCIO PÁScoa
MARIANA VIEIRA
KAREN CORDEIRO

linguagens & expressões em múltiplos olhares

vol. 3
teoria, crítica
e processos de criação

Terra Papagalli



editora
UEA



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Jório de Albuquerque Veiga Filho
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado do Amazonas

Esta obra foi financiada pelo Governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

(ORGS.)
MÁRCIO PÁSCOA
MARIANA VIEIRA
KAREN CORDEIRO

LINGUAGENS & EXPRESSÕES EM MÚLTIPLOS OLHARES

VOL. 3 - TEORIA, CRÍTICA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Terra Papagalli

 editora
UEA



Secretaria de
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS

Wilson Miranda Lima
Governador

Jório de Albuquerque Veiga Filho
**Secretário de Estado de Desenvolvimento
Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação -
SEDECTI**

Márcia Perlares Mendes Silva
**Diretora-Presidente da Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado do Amazonas**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

André Luiz Nunes Zogahib
Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro
Vice-reitora

*editora*UEA

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Síndia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
(Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva
Almir Cunha da Graça Neto
Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho
Jair Max Furtunato Maia
Jucimar Maia da Silva Júnior
Manoel Luiz Neto
Mário Marques Trilha Neto
Sílvia Regina Sampaio Freitas
Conselho Editorial

SÉRIE TERRA PAPAGALLI

Prof. Dr. Aldrin Figueiredo (UFPA)
Prof. Dr. Anselmo Guerra (UFG)
Prof. Dr. Fábio Cerqueira (UFPEL)
Prof. Dr. Geraldo Grillo (UNIFESP)
Prof. Dr. Gustavo Benetti (UFMA)
Profa. Dra. Luciane Páscoa (UEA)
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Prof. Dr. Paulo Kuhl (UNICAMP)
Prof. Dr. Paulo Maciel (UFOP)
Profa. Dra. Sheila Grillo (USP)

Conselho Científico

Karen Cordeiro
Lorena Machado
Maíra Botelho
Márcio Páscoa
Samara Nina
Conselho Editorial

Karen Cordeiro
Projeto gráfico

Karen Cordeiro
Diagramação

Lorena Machado
Capa

Maíra Botelho
Revisão técnica

Samara Nina
Finalização

Da perene amplidão do som constante, 2020, Lorena Machado
Imagem da capa

Maíra Botelho
Mariana Vieira
Sindell Amazonas
Revisão

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Amazonas

L755

2022

Linguagens e expressões em múltiplos olhares. Vol. 3: teoria, crítica e processos de criação/ Organizadores: Márcio Páscoa, Mariana Vieira, Karen Cordeiro. – Manaus (AM): Editora UEA, 2022.

ISBN: 978-85-7883-543-9

316 p.: il., color; [E-book].

Formato PDF

Inclui referências bibliográficas

1. Linguagem. 2. Letras e Artes. I. Páscoa, Márcio, Org. II. Vieira, Mariana, Org. III. Cordeiro, Karen, Org.

CDU 1997 – 81

Este livro foi realizado com recursos do POSGRAD 2020/FAPEAM – Resolução N.006/2020.

*editora*UEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil

CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463

editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

APRESENTAÇÃO DA SÉRIE TERRA PAPAGALLI

No início do século XVI, com as notícias que chegavam das viagens que descobriam novas terras, foi relatada a existência de um lugar a oeste do Oceano Atlântico, mais ou menos entre a linha do equador e o trópico de Capricórnio. O nome Terra Papagalli apareceu na cartografia produzida por Martin Waldseemuller (c.1475-1520), Johannes Schoener (1477-1547) e Lorenz Fries (c.1490-1531/2), refletindo as experiências vividas por homens da esquadra de Pedro Álvares Cabral (1467-1520) ou trazidas a lume por Amerigo Vespucci (1454-1512). Sabemos hoje que ao menos Pero Vaz de Caminha (1450-1500) já havia denominado a nova terra como sendo Vera Cruz, mas a política do sigilo adotada por Portugal sobre seus empreendimentos náuticos e do comércio de além-mar fizeram com que o nome batizado pelos intelectuais germânicos fosse primeiro e temporariamente mais conhecido. Chamada de *Brasilis sive Papagalli Terra*, ela devia se destacar do nome genérico de *Terra Incognita*, que envolvia quase tudo que passasse do litoral ao interior.

A Terra Papagalli foi assim denominada muito provavelmente por causa da Carta de Caminha, que viu inúmeros papagaios de toda sorte de cores e tamanhos e quase mais nenhum outro pássaro, embora ele mesmo previsse que tanta cobertura vegetal devia abrigar uma fauna riquíssima não restrita a psitacídeos.

Diferente da terra desconhecida – a *Terra Incognita* – a *Terra Papagalli* então seria a denominação de uma quimera. Terra algures vista, mal sabida e já expectável de realizações, reflexo de desejos, sonhos, medos; um monstro de maravilhas entre o real e o imaginário. Quanto mais adentraram estas terras, os homens vindos de leste, mais iam encontrando novidades, mais terra constatavam existir, aumentavam as expectativas, os medos, os sonhos, os desejos...

Não se quer aqui dizer, remontando a conhecido clichê, que a Amazônia é terra desconhecida (a Terra Incognita), mas é, hoje, terra ainda muito presumida, parcialmente compreendida, sobre a qual repousam desejos que se insistem tornar realidade, ainda que realidade não sejam e nem venham a ser. É terra quimérica ainda, porque permite-se ser a reunião de muitas das ficções que sobre ela já se escreveu, de par com as muitas realidades que nela vão sendo constatadas.

Mas se há sonho, desejo, medo, quimera e realização, é porque há Arte que decorre na outra ficção que não nos larga, a ficção do tempo que traduzimos formalmente pelo que chamamos história. Essa precisa agora ser o mais ontológica possível, pois já não é mais possível aceitar a metonímia em que uma parte represente o todo, ou que o seu todo seja muito menor do que a soma de suas partes. Essa ontologia, os múltiplos olhares, precisam estar emparelhados com as outras linguagens e expressões, para além da literatura - sem a desconsiderar, é claro - revelando narrativas que cabem às expressões artísticas.

O objetivo não é revelar, mas ampliar a percepção e o seu poder, continuar a viver e a sonhar, mesmo sabendo que se sonha, para continuar então a futurar desejos, realizar mais quimera.

Manaus, março de 2021

Márcio Páscoa

SUMÁRIO

- 10 *Apresentação*
Linguagens e expressões em múltiplos olhares nos 10 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes
Luciane Páscoa
Allison Leão

PARTE 1

- 17 *Storia del genero umano e Viver!:* o desejo da morte como solução para o fim da infelicidade
Ana Carolina Menocci
- 36 *A Igreja do Diabo em análise dialógica: valores em tensão na contemporaneidade*
Kelli Machado da Rosa
Luísa Freire
- 56 *Diálogos e contrapontos entre Todorov e Sartre em dois contos de Murilo Rubião*
Milton de Araújo Vilar
Cristiane Feitosa Pinheiro

PARTE 2

- 92 *A representação da mulher negra na literatura contemporânea: um caminho para o trabalho contra o racismo e a opressão de gênero na escola e na sociedade*
Maira Juliana S. do Nascimento
Andréa Portolomeos
- 108 *Das águas profundas ou o Complexo de Ofélia em O lustre, de Clarice Lispector*
Mariângela Alonso
- 128 *Uma perspectiva feminista interseccional da condição feminina no conto “À revelia”, de Marta Barcellos*
Lethícia Ramos Bernardino
Renata Beatriz Brandespin Rolon

PARTE 3

- 143 *Corpos-troncos-etc jaz: processo criativo, num estado de deparar-se*
Francisco Rider Pereira da Silva
- 165 *Atelier de escritura dramática infantil*
Gislaine Regina Pozzetti
César Augusto Cougo Camargo
Cristiane de Freitas
- 181 *Processo de criação da obra Perfume de Memória*
Simone Cláudia Picanço Batista
- 205 *Naharin's Virus: camadas interpretativas*
Demmy Cristina Ribeiro de Sousa

PARTE 4

- 220 *A leitura literária e a formação de leitores no Liceu do Sumbe*
Claudio Manuel Joaquim
Renata Beatriz Brandespin Rolon
- 250 *O conceito de cenas de alusões numa análise crítica da obra de Jorge Luis Borges: ruínas de uma pesquisa*
Daniel Nunes Santos
- 270 *Para além da representação, ler o pensamento da literatura: pensar a estética literária com Walter Benjamin e Alain Badiou*
Thiago Roney Lira Borges
- 283 *Modos de Dessublimação Tecnológica: o caso de Out of Touch, de Christine Wilks*
Francisco Ricardo Silveira

APRESENTAÇÃO

LINGUAGENS E EXPRESSÕES EM MÚLTIPLOS OLHARES NOS 10 ANOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Em 2021, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes completou dez anos de existência. Como parte da programação comemorativa desse marco, foi organizado o X Seminário de Letras e Artes, com o tema *Linguagens e expressões em múltiplos olhares*, um evento gratuito e realizado em plataforma digital, de modo que pudesse acolher pesquisadores de diversas regiões do Brasil e de outros países. Com o objetivo inicial de debater pesquisas no contexto da grande área de Linguística, Letras e Artes, desenvolvidas antes ou durante o período de isolamento social, o evento recebeu propostas que dialogaram com os eixos temáticos correspondentes às linhas de pesquisa do Programa. A coleção que aqui apresentamos deriva deste evento, mas, antes, é necessário rememorar e contextualizar como tudo começou.

Em 2010, preparamos uma proposta de mestrado profissional em Letras e Artes, que foi aprovada pela CAPES, e o Programa iniciou as atividades em 2011. Na época de sua fundação, a área de concentração era Representação e Interpretação, e as linhas de pesquisa consistiam em: 1. Representação e interpretação da obra literária; 2. Representação e interpretação da obra artística. Posteriormente, em 2013, foi criada a linha 3, Representação e interpretação etnolinguística, para abrigar estudos desta natureza. As pesquisas desenvolvidas no mestrado profissional do PPGLA tinham como característica o viés interdisciplinar e a apresentação da peça dissertativa somada a um produto cultural. Durante a vigência do mestrado profissional, foram defendidas cinquenta e sete dissertações, com produtos culturais diversos, tais como catálogos temáticos, fotolivros, livros de artista, documentários, novelas, romances, peças teatrais, dicionários, coreografias, vídeo-dança, *storyboards*, roteiros, exposições, projetos de aplicativo para museus, audioguia patrimonial, concertos musicais, restauração de partituras, entre outros.

Após a primeira avaliação do Programa realizada pela CAPES, foi sugerida a mudança para a modalidade acadêmica, em virtude do perfil que se desenhava. Em 2015 tivemos a aprovação da proposta de mestrado acadêmico, para o qual foram elaboradas três linhas de pesquisa que permitiam pesquisadores oriundos de todas as expressões artísticas, da literatura e da linguística. A área de concentração, que passou a se chamar “Representação e interpretação artística, literária e linguística”, enfoca o fenômeno estético sob forma literária, linguística, musicológica, plástica, visual e cênica, em abordagens culturais, históricas, teóricas, analíticas, criativas, verificadas a partir de vários níveis dessa produção: gênese da obra, aspectos da linguagem e discurso, relação entre crítica e criação, recepção, arquivo e restauração. Para tal finalidade, foram privilegiadas relações interdisciplinares como mecanismo de interpretação, seja no campo dos estudos literários, linguísticos e artísticos, seja em suas relações com disciplinas afins.

O conceito subjacente na área de concentração evoca o processo de expressão de ideias, valores, testemunhos e linguagens. Tem por objetivo interpretar objetos, fenômenos e agentes, em estudos da linguagem (verbal, musical, visual etc.) e seu contexto social, de recuperação de memória e patrimônio, além de processos criativos mediante pensamento crítico. Este enfoque buscou promover trânsitos e aderências entre saberes da grande área de Linguística, Letras e Artes, com possíveis intersecções com diversas áreas das Humanidades, em perspectiva ontológica.

As linhas de pesquisa do mestrado acadêmico são três: 1. *Arquivo, memória e interpretação*; 2. *Linguagem, discurso e práticas sociais*; 3. *Teoria, crítica e processos de criação*. A primeira abarca os estudos literários e artísticos fundamentados em perspectiva dialética no que se refere à criação, à instrumentação crítica e teórica, bem como a suas relações interdisciplinares, como, por exemplo, em diálogo com a história, com os estudos culturais, com as teorias enunciativas, discursivas e (auto)biográficas. Privilegia-se a observação analítica da criação literária e artística como produto de reflexão crítica e teórica, a recepção da obra artística e literária, a reprodução editorial ou em outras escalas de consumo,

envolvendo outros suportes, e a investigação de arquivos primários e fontes singulares. Esta linha abriga projetos com perspectiva de redimensionamento de arquivos, fontes diversas, objetos patrimoniais materiais e imateriais, bem como os projetos que antevejam em algum nível a organização, análise e interpretação de arquivos literários e artísticos.

A linha de pesquisa 2, *Linguagem, discurso e práticas sociais*, prevê estudos acerca da descrição e análise linguística, bem como dos mecanismos socioculturais envolvidos nos usos da linguagem e das línguas e sua aplicabilidade na área da educação linguística. Interessa-se pelas teorias e análises de textos, gêneros, discursos e enunciados nas diversas práticas sociais. São partícipes desta linha também os projetos que se dediquem a aspectos de linguagem musical ou de expressões artísticas que aí se associem e que dividam suporte teórico e escopo investigativo com o panorama teórico da linguística e áreas afins.

A linha de pesquisa 3, *Teoria, crítica e processos de criação*, visa trabalhar com estudos críticos, baseados em premissas teóricas definidas sob paradigmas que favoreçam processos criativos e produtos deles resultantes. Estão contemplados aqui os estudos analíticos de caso ou sob inspiração de teorias da arte, assim como as teorias críticas e sua aplicação interpretativa, bem como aspectos práticos das expressões artísticas que estejam amparados por um viés teórico norteador. Como exemplo, estão os projetos de concepção ou interpretação de obras de uma ou mais expressões artísticas e literárias, a serem abordados interdisciplinarmente, permitindo a prática informada (pela História, Sociologia, Filosofia etc.) ou a expressão criadora consolidada. Serve tanto a expressões dinâmicas quanto aquelas que resultam em objetos consolidados. Nesta linha recomenda-se a performance prática da expressão de eleição do discente, como produto a ser amparado pelo necessário suporte reflexivo.

Cabe destacar que estão em consonância com as linhas de pesquisa, os projetos de pesquisa, a estrutura curricular e produção intelectual do PPGLA. Os projetos desenvolvidos por docentes e discentes do programa possuem diferentes níveis de abordagem: buscam pensar e articular ideias e ações inerentes à Amazônia em sua relação interna e com

o mundo; apresentam amplitude nacional de suas investigações, motivando parcerias interinstitucionais, com grupos de pesquisa; se conectam pela lusofonia, ou a processos históricos que produziram agentes e fenômenos compartilhados entre países distintos. Alguns são desenvolvidos no âmbito da nucleação nacional e internacionalização, amparados por acordos de cooperação técnica e convênios, ou compartilhamento de classes e fusão de grupos. Neste sentido, há vários projetos de estudos luso-brasileiros, nos estudos de literatura, patrimônio edificado e movimentos artísticos no Amazonas (ou Amazônia), na pesquisa linguística e etnolinguística, na análise do discurso, nos processos de criação contemporânea das artes cênicas e das artes visuais, nos estudos clássicos, concernentes à retórica clássica, à retórica musical e à grande influência da retórica nas artes visuais e arquitetura; seguem-se ainda estudos de alteridade, de visão pós-moderna, pós-colonial e de clinâmen nas artes e na literatura, o que envolve artistas e literatos em trânsito, que estão hoje invisibilizados por terem se deslocado de seus centros canônicos de origem e serem ao mesmo tempo desconsiderados pelos ideais de nacionalidade dos lugares onde foram viver. Atualmente há trinta e cinco projetos em andamento, financiados pelas agências CAPES, FAPEAM e pela UEA.

A interdisciplinaridade é uma característica marcante dos projetos e das produções do Programa. Isso se verifica desde a distribuição dos docentes entre as linhas de pesquisa, pois além do equilíbrio que a estrutura, observa-se a aderência de vários professores a mais de uma linha, simultaneamente. Mas, para além desse aspecto estruturante, a vocação interdisciplinar do programa, desde sua gênese, nota-se especialmente pelos projetos desenvolvidos por docentes e discentes, pelas equipes e temas de natureza heterogênea do ponto de vista teórico e dos objetos de conhecimento. Isso leva o corpo docente a uma constante atualização e à atitude mutuamente cooperativa, seja internamente, seja em âmbito interinstitucional.

No PPGLA, destaca-se também o interesse pelo processo criativo fundamentado teoricamente. No mestrado acadêmico, o produto cultural deixou de ser obrigatório, como o

era na vigência do mestrado profissional, mas conforme a natureza do projeto, ainda pode ser recomendado. Muitos discentes vinculados às artes optam por elaborar um produto criativo decorrente da dissertação. Nesses casos, o trabalho criativo vincula-se a uma reflexão de caráter teórico-crítico, processo que enriquece e potencializa ambas as vertentes da expressão e do pensamento.

É significativo observar o papel dos grupos de pesquisa no âmbito do Programa e sua contribuição para a produção intelectual. Ressaltamos os seguintes: Laboratório de Musicologia e História Cultural; Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura – MemoCult; Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades – GEPECCA; Cognição, Educação e Práticas Interpretativas em Música; Núcleo de Pesquisas em Linguística e Literatura – NUPELL; Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguística aplicada ao ensino – NEPLAE. Estes grupos, além de abrigar os pesquisadores do mestrado, estabelecem um vínculo sólido com a graduação, desenvolvendo projetos de pesquisa, de extensão e de ensino. Decorre também dos grupos de pesquisa uma produção acadêmica sistematizada e orientada pelas linhas do programa, de maneira que o conhecimento produzido por docentes e discentes do PPGLA estrutura-se desde suas bases de maneira orgânica.

Assim, o Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas cumpriu, ao longo do decênio, a missão de formar pesquisadores e profissionais na área de Linguística, Letras e Artes, contribuindo para a formação de recursos humanos qualificados. Desde a implementação do mestrado acadêmico até 2021, foram defendidas oitenta e quatro dissertações. Em dez anos do Programa, foram cento e quarenta e uma dissertações defendidas, e dentre esses mestres, trinta e nove ingressaram no doutorado em outras universidades.

Aqui, retomamos a décima edição do Seminário de Letras e Artes. O evento contou com a organização do Prof. Dr. Márcio Páscoa, acompanhado de um grupo de discentes e egressos, de atuação decisiva. A programação compreendeu quatro dias intensos, com três conferências, quinze sessões de comunicações de pesquisa, duas sessões de lançamento de

livros, duas sessões de produção artística, uma sessão de produção criativa e uma exposição virtual. Indiscutivelmente, trata-se da maior, mais completa e inclusiva edição do evento, com repercussão nacional, congregando alunos, egressos e pesquisadores de diversas partes do país e do exterior.

Como resultado dos debates realizados no X SLA, cristalizados em produção intelectual, apresentamos a publicação digital de quatro volumes que integram a coleção *Linguagem e Expressões em Múltiplos Olhares*, organizados por Márcio Páscoa, Mariana Vieira e Karen Cordeiro e produzidos através do selo Terra Papagalli, com o apoio da Editora UEA e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM. A coleção expressa o amadurecimento do PPGLA no decorrer destes anos, bem como o fortalecimento das linhas de pesquisa e da característica interdisciplinar.

Os volumes estão divididos internamente em quatro partes, reunindo textos que dialogam com as seguintes temáticas: arquivos literários, arquivos artísticos, memória e patrimônio, literatura comparada, intertextualidade e intermedialidade, teoria e crítica literária, teoria e crítica artística, estudos culturais, processos criativos, estudos de linguagens, análise discursiva em relação interdisciplinar, teoria e análise musical.

Os trabalhos reunidos nos quatro volumes denotam as perspectivas acadêmicas do PPGLA que descrevemos anteriormente. Os volumes se enfeixam sob os títulos: *Arquivo, memória e interpretação* (volume 1); *Linguagem, discurso e práticas sociais* (volume 2); *Teoria, crítica e processos de criação* (volume 3); *Arquivos, memórias e outras leituras* (volume 4).

Em seu bojo, encontram-se reflexões que abordam temas da memória cultural, dos processos de criação, das perspectivas de linguagem e discurso, espelhando as linhas do programa. Do ponto de vista das relações contextuais e históricas, os trabalhos exploram objetos do acervo de diversas geografias culturais, assim como transitam pelo passado e pela produção contemporânea. Nas análises de tal *corpus*, as abordagens variam de natureza conceptual, mas convergem na atualidade epistemológica. Assim, as fontes historicamente orientadas recebem leituras e releituras sofisticadas que as enriquecem ante o olhar da contemporaneidade.

Deve-se salientar a significativa participação de discentes e egressos do programa, publicando trabalhos resultantes de pesquisas consolidadas e/ou em desenvolvimento. Essa participação, submetida ao crivo da avaliação de consultores, é estimulada no PPGLA desde o ingresso dos estudantes, e demonstra efeitos perenes com o frequente retorno de egressos em atividades organizadas pelo programa, além da permanência ativa destes em grupos de pesquisa, mesmo após a finalização do mestrado. A integração das pesquisas de docentes com as de seus alunos, verificada pelas coautorias de vários textos da coletânea, potencializa a necessária aderência dos trabalhos realizados no programa, intensificando o seu caráter orgânico. Nesse aspecto, destacam-se as participações, como coorganizadoras da coleção, de Mariana Vieira e Karen Cordeiro, ex-alunas do PPGLA, assim como o cuidadoso trabalho de editoração, revisão e finalização feito por Karen Cordeiro, Lorena Machado, Samara Nina, Mariana Vieira e Máira Botelho.

Os volumes aqui apresentados testemunham também a expansão das ações do PPGLA para além dos limites locais. Desde o início do programa, a orientação para o contato e crescimento nacional e internacional tem sido uma de suas linhas de ação. Além dos convênios e cooperação estabelecidos nessa década, os trabalhos aqui expostos indicam que o programa tem consolidado sua capacidade de catalisação na ecologia acadêmica interdisciplinar que gravita os campos das Letras e das Artes. Daí as participações de pesquisadores e pesquisadoras de diversas vinculações institucionais brasileiras, garantido o caráter heterogêneo desta coleção. Essa diversidade enriqueceu o debate durante o seminário que originou esta coleção.

Temos, pois, diante de nós o resultado de intenso trabalho coletivo, com amplitude acadêmica, com diversidade temática, com acuidade teórica e crítica. Esta coleção é emblemática, dada a passagem da primeira década do programa. Mas projetamos que igualmente seja o marco de um novo ciclo com progressiva consolidação e expansão do programa e de todas as vidas que até agora construíram esta história.

Luciane Páscoa

Allison Leão

**STORIA DEL GENERO UMANO
E VIVER!: O DESEJO DA MORTE
COMO SOLUÇÃO PARA O FIM DA
INFELICIDADE**

Ana Carolina Menocci

Ana Carolina Menocci

Doutoranda em Letras, área de concentração em Literatura e Vida Social (Unesp-Assis\SP). Atualmente pesquisa sobre a dimensão moral em obras de curta extensão de Machado de Assis e Luigi Pirandello. Tem financiamento da pesquisa pela Capes.
E-mail: ac.menocci@unesp.br.

No primeiro texto das *Operette morali*, *Storia del genere umano* (História do gênero humano), narrada como uma fábula, o narrador conta a história do aparecimento do gênero humano. De acordo com a *operetta*, no início todos os homens foram criados juntos, conseqüentemente, envelheciam ao mesmo tempo e viviam sem nenhum obstáculo. Quando os homens começaram a desenvolver a consciência, nasceu entre eles um tédio de existir e a morte era preferida à vida. Leopardi mostra que o homem é o criador do tédio, que este só nasceu porque os seres humanos se cansaram de viver tranquilos como viviam. Quando nasceu o tédio, nasceu também a infelicidade. E essa mesma infelicidade acompanha os personagens de várias *Operette*.

Para pensar sobre o conceito de consciência vejamos o que o dicionário de filosofia de Abbagnano (1998) apresenta, as duas primeiras acepções: 1. Sentimento ou conhecimento que permite ao ser humano vivenciar, experimentar, compreender aspectos ou a totalidade do seu mundo interior. 2. Sistema ou percepção que o ser humano possui do que é moralmente certo ou errado em atos e motivos individuais. Abbagnano (1998) reflete que a consciência serviu para mostrar ideias ou regras morais ainda não aceitas pela moral corrente e destinados a superá-las, para sustentar a luta contra a autoridade instituída ou pelo menos para mostrar o caráter incerto e problemático de muitas crenças e construções metafísicas.

Em determinado momento na narrativa de Leopardi, os homens começaram a ter consciência de que, conforme o tempo passava, todos iam envelhecendo e, quanto mais velhos, mais próximos da morte. Notaram então que nasciam para morrer, esse era o fim de todos os homens. Nesse momento nasceu também o tédio de existir, como se nascer fosse

um castigo. E surgiu um único desejo entre eles: viver na infância para sempre, “[...] e ao desejar as doçuras dos seus primeiros anos, pediam fervorosamente para voltar à infância e nela continuar por toda a vida” (LEOPARDI, 1996, p. 312)¹. Como isso não era possível, Júpiter criou o mar, para que mudasse a aparência do mundo e dificultasse a passagem do homem por todos os lugares. Criou outras coisas materiais e também o sonho, para iludir os homens, fazendo-os assim acreditar na felicidade.

[...] (Júpiter) engrandeceu a Terra e tudo ao redor dela, infundindo-lhe o mar a fim de que, interpondo-o nos lugares habitados, diversificasse a aparência das coisas e impedisse que os seus confins pudessem facilmente ser reconhecidos pelos homens, interrompendo caminhos e também representando aos olhos uma viva similitude da imensidão. [...] criou o eco, escondeu-o nos vales e nas cavernas e proveu as selvas de um ruído surdo e profundo, pelo vasto ondular de suas frondes. Criou igualmente a raça dos sonhos e encarregou-a de, enganando sob muitas formas o pensamento dos homens, iludi-los com plenitude daquela incompreensível felicidade, que ele não via transformar em ato [...] (LEOPARDI, 1996, p. 312)².

O sonho é entendido por Leopardi como algo que engana e ilude os homens. Se o sonho tem por função, como se percebe no texto, enganar os homens, a imaginação está bastante ligada a ele. Platão ainda afirma que o tempo durante o qual dormimos é igual ao tempo em que estamos acordados e, em ambos, nossa alma afirma que só as opiniões que tem naquele momento são verdadeiras; desse modo, por igual espaço de tempo dizemos que são verdadeiras ora estas, ora aquelas, e defendemos umas e outras com a mesma energia.

Em Montaigne encontramos ideia bem próxima à ideia de Leopardi na narrativa, o sonho como um remédio para o ser humano:

1 “ [...] e desiderando le dolcezze dei loro primi anni, pregavano fervorosamentediessere tornati nella fanciullezza, e in quella perseverare tutta la loro vita” (LEOPARDI, 2004, p. 68).

2 [...] ringrandì la terra d’ogn’intorno, e v’infuse il mare, acciocché, interponendosi ai luoghi abitati, diversificasse la sembianza delle cose, e impedisse che i confini loro non potessero facilmente essere conosciuti dagli uomini, interrompendo i cammini, ed anche rappresentando agli occhi una viva similitudine dell’immensità. [...] creato l’eco, lo nascose nelle valli e nelle spelonche, e mise nelle selve uno strepito sordo e profondo, con un vasto ondeggiamento delle loro cime. Creò similmente il popolo de’ sogni, e commise loro che ingannando sotto più forme il pensiero degli uomini, figurassero loro quella pienezza di non intelligibile felicità, che egli non vedeva modo a ridurre in atto [...] (LEOPARDI, 2004, p. 68-69).

Antigamente eu marcava os dias pesados e tenebrosos como sendo extraordinários: estes são agora os meus ordinários, os extraordinários são os belos e serenos. Eis-me a ponto de estremecer, como por um novo favor, quando alguma coisa não me doer. Embora eu me faça cócegas, agora já não consigo arrancar um pobre riso deste pobre corpo. Só me alegro em imaginação e em sonho: para desviar, pela astúcia, a tristeza da velhice. Mas, decerto, seria preciso outro remédio além do sonho. Fraca luta da arte contra a natureza (MONTAIGNE, 2001, p. 264).

O sonho já foi um remédio para esse corpo que já não consegue mais sorrir, mas agora já não é mais suficiente. É preciso algo novo, sempre é preciso algo novo para não dar lugar à tristeza e ao tédio, o novo representa o que é desconhecido e isso estimula o ser humano a viver. Montaigne afirma ainda que os sonhos são leais intérpretes de nossas inclinações; mas há arte em combiná-los e entendê-los. E Platão afirmava que é função da sabedoria tirar dos sonhos instruções divinatórias para o futuro. Os sonhos podem, então, ser algo bom, mas há neles também muito de interpretação se acreditarmos que eles são feitos para essa função.

Na narrativa, esse sentimento semelhante à felicidade durou algum tempo, mas conforme esse passava e tudo aquilo deixava de ser novidade, o homem então caía novamente em tédio profundo de modo que, quando alguém morria, todos se reuniam para festejar, como na narrativa:

Mas, à medida que o tempo progredia, voltando a faltar efetivamente a novidade, ressurgindo e reconfirmando quando nascia o tédio e a desestima pela vida, reduziram-se os homens a tal abatimento que então nasceu, como se crê, o costume referido na história e praticado e conservado por alguns povos antigos, pelo qual quando nascia alguém, reuniram-se ao seu redor a chorá-lo os parentes e amigos; ao morrer, celebrava-se aquele dia com festas e meditações para congratular-se com o falecido (LEOPARDI, 1996, p. 313)³.

Dolf Oehler discorre sobre Baudelaire e destaca algo interessante para esta aproximação. Reflete que “[...] o tédio, torna-se ele mesmo agente do mal e na verdade o

³ Ma in progresso di tempo tornata a mancare affatto la novità, e risorto e riconfermato il tedio e la desistima della vita, si ridussero gli uomini in tale abatimento, che nacque allora, come si crede, il costume riferito nelle storie come praticato da alcuni popoli antichi che lo serbarono, che nascendo alcuno, si congregavano i parenti e loro amici a piangerlo; e morendo, era celebrato quel giorno con feste e ragionamenti che si facevano congratulandosi coll'estinto.(LEOPARDI, 2004, p. 70).

mais indicioso, até uma instância que nós devemos à tranquilidade e à ordem. [...]” (OEHLER, 2013, p. 67). Em Leopardi esse mesmo tédio também aparece como agente do mal, uma vez que esse tédio é o responsável por desencadear no ser humano o desejo da morte.

Depois que esse desejo de morrer tomou conta dos homens, novamente a Terra foi punida pelos Deuses com o dilúvio e só restou na Terra Deucalião e Pirra⁴, segundo a *operetta* em discussão.

A partir da restauração da espécie humana na narrativa de Leopardi, Júpiter observa que não bastava aos homens viver como os animais, livres de dor e males do corpo:

Então em primeiro lugar, difundiu entre eles uma variada quantidade de doenças e uma infinita espécie de outras desventuras; em parte, com a variação das condições e as sortes da vida mortal, quis remediar, à saciedade, e aumentar, com a oposição dos males [...] (LEOPARDI, 1996, p. 314)⁵

Atualmente os maiores males da espécie humana estão relacionados às doenças, que são muitas, do corpo e da mente. Muitas mortes são causadas por elas mesmas, uma vez que quanto mais a medicina avança mais as doenças surgem e criam resistência. O desejo de morrer do ser humano entediado causa muitas mortes que nunca foram desejadas. A vontade pelo novo e o tédio criam uma dupla eternamente viciosa, retrato do homem segundo Leopardi.

Depois de algumas virtudes retiradas da Terra e outros males impostos, encontramos nessa *operetta* algo que não encontraremos mais nos diálogos que compõem a obra: a presença do amor como algo bom, como um único modo de conforto ao ser humano:

⁴ O mito de Deucalião e Pirra faz referência ao dilúvio, que em quase todas as religiões retrata destruição do mundo devido à decadência dos valores humanos. A história faz parte da Mitologia Grega, conta-se que Zeus espantado com o ódio que havia se instaurado na humanidade estava crente de que o nascimento dela foi o maior erro cometido pelos deuses. Decidiu acabar com a espécie humana inundando a Terra. Pediu ajuda a seu irmão Poseidon e este soltou os rios e lançou-os sobre a Terra. E de todas as montanhas, apenas a do Parnaso conseguiu ficar acima das águas. Nela estava o barco de Deucalião – o mais justo dos homens – e Pirra – a mais virtuosa das mulheres. Ao observar que eles haviam sobrevivido, Zeus decidiu cessar a tempestade. Para povoar a Terra novamente, segundo o que ordenou o oráculo, começaram a atirar pedras para trás e elas transformaram-se em homens e mulheres.

⁵ Quindi primieramente diffuse tra loro una varia moltitudine di morbi e un infinito genere di altre sventure: parte volendo, col variare le condizioni e le fortune della vita mortale, ovviare alla sazieta e crescere colla opposizione dei mali [...] (LEOPARDI, 2004, p. 72).

*Mas Júpiter prosseguiu falando: entretanto, terão um pouco de conforto daquele gênio que eles chamam de Amor, que eu estou disposto a deixar na sociedade humana ao remover todos os outros. E não será dada a Verdade, ainda que poderosíssima, a força de combatê-lo continuamente nem exterminá-lo jamais da Terra ou vencê-lo se não raramente. Assim, a vida dos homens igualmente ocupada com o culto daquele fantasma e desse gênio estará dividida em duas partes: um e outro terão domínio comum sobre as coisas e sobre os ânimos dos mortais. LEOPARDI, 1996, p. 317*⁶

Nessa narrativa há a esperança de que o amor é algo bom e pode proporcionar conforto e bem-estar ao homem de forma que nem a razão poderá combatê-lo. Leopardi enxergava ainda um fio de esperança para a salvação do homem, uma porta para a felicidade no mundo. Em todas as suas formas, o amor é até hoje a forma mais forte e expressiva de um sentimento.

Jean de La Bruyère tinha do amor a noção de que o homem é um ser limitado e tem um coração cheio de limites:

*Deixar de amar, prova sensível de que o homem é limitado e que o coração tem os seus limites. Amar é uma fraqueza; as vezes maior fraqueza é deixar de amar. Deixamos de amar como nos consolamos: não se tem no coração do que chorar a vida inteira e amar a vida inteira (LA BRUYÈRE, 1965, p. 56)*⁷.

François de La Rochefoucauld afirma que não existe amor puro ou se existe é totalmente desconhecido de nós: “Se existe amor puro e isento da mistura de nossas outras paixões, é o que se oculta no fundo do coração e que nós mesmos desconhecemos” (LA ROCHEFOUCAULD, 1994, p. 52). O amor na narrativa não foi capaz de livrar o ser humano da tristeza e do tédio, mas apenas proporcionar alguns momentos de esquecimento de todas as coisas ruins. O tédio é o responsável por matar o amor, como bem afirma La Bruyère “O amor morre pelo tédio e o esquecimento o enterra” (LA BRUYÈRE, 1965, p. 56).

6 [...] Ma Giove seguitò dicendo. Avranno tuttavia qualche mediocre conforto da quel fantasma che essi chiamano Amore; il quale io sono disposto, rimuovendo tutti gli altri, lasciare nel consorzio umano. E non sarà dato alla Verità, qualunque potentissima e combattendolo di continuo, né sterminarlo mai dalla terra, né vincerlo se non di rado. Sicché la vita degli uomini, parimente occupata nel culto di quel fantasma e di questo genio, sarà divisa in due parti; e l'uno e l'altro di quelli avranno nelle cose e negli animi dei mortali comune imperio (LEOPARDI, 2004, p. 79).

7 A obra *Caracteres* de La Bruyère foi publicada pela primeira vez em 1688.

Na narrativa logo encontramos que “Rarissimamente (o amor) une dois corações, envolvendo um ao outro [...]” (LEOPARDI, 1996, p. 59), ou seja, esse amor que Júpiter deixou na Terra não se trata apenas desse sentimento bonito e puro mas está relacionado ao amor-próprio conforme apresentado no breve dicionário ideológico das *Operette morali* “O amor-próprio é portanto a primeira causa da infelicidade⁸” (LEOPARDI, 2004, p. 365). Aqui voltamos ao fim de todas as esperanças de felicidade, o amor é também a causa de infelicidade. O amor-próprio deseja ser estimado pelos outros e uma vez que isso não acontece aí está o primeiro motivo para a infelicidade.

Em *Pensamentos* Pascal reflete sobre o amor-próprio e o homem, o eu humano:

A natureza do amor-próprio e desse eu humano é não amar senão a si. A que pode levar? Não poderá impedir que esse objeto que ama esteja cheio de defeitos e misérias: quer ser grande e acha-se pequeno; quer ser feliz e acha-se miserável; quer ser perfeito e acha-se cheio de imperfeições; quer ser o objeto do amor e da estima dos homens e vê que seus defeitos só merecem deles a aversão e desprezo. Esse embaraço em que se acha produz nele a mais injusta e criminosa paixão que se possa imaginar; pois concebe um ódio mortal contra essa verdade que o repreende e o convence de seus defeitos. Desejaria aniquilar essa verdade e, não podendo destruí-la em si mesmo, a destrói quanto pode em seu conhecimento e no dos outros; isto é, põe todo o seu cuidado em encobrir os próprios defeitos a si mesmo e aos outros, e não suporta que o façam vê-los, nem que os vejam (PASCAL, 2011, p. 75).

Em Pascal, o amor-próprio, que segundo La Rochefoucauld assume a estima dos outros, quer também esconder seus defeitos de forma a fazer com que ninguém os conheça, quer parecer o que não é para manter a autoestima e a estima dos outros. Ainda sobre o amor-próprio, as *Reflexões e Máximas Morais* de La Rochefoucauld trazem logo no início que “O amor-próprio é o maior de todos os aduladores” (LA ROCHEFOUCAULD, 1994, p. 39). Jon Elster (1999) trata justamente do amor-próprio analisando como esse sentimento se traduz em nós. Reflete Elster em seu *Alchemies of the mind* que o amor-próprio assume duas formas principais: o desejo de estima e um desejo de autoestima. Segundo ele, estamos tão preocupados com a imagem dos outros que esquecemos de ver nossa autoimagem. Estas duas preocupações podem gerar decepção e autoengano, respectivamente.

⁸ L'amor próprio è dunque la prima causa dell'infelicità (LEOPARDI, 2004, p. 365).

O amor-próprio gera e move outros sentimentos, é possível observar tal afirmação em outra máxima de La Rochefoucauld segundo a qual “Há no ciúme mais amor-próprio que amor” (1994, p. 100), isso porque o ciúme em excesso dá lugar ao desespero e ao medo de se perder o que tem e quando perdemos o que temos ferimos nosso amor-próprio e conseqüentemente a nossa autoestima.

Tanto nas *Operette morali* como nos contos de Machado de Assis, as emoções estão presentes nas narrativas e na profundidade filosófica estudada. Quando tratamos das emoções, vale sempre lembrar Jon Elster, que, em seu *Ulisses Liberto* (2009), faz uma reflexão interessante sobre o conceito:

[...] Essa era a definição de emoção para Aristóteles: “As emoções são as causas das mudanças que alteram os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que comportam dor e prazer; tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como suas contrárias (ELSTER, 2009, p. 20).

Na narrativa que abre o livro, Leopardi mostra como nasceu o ser humano, bem como todos os seus sentimentos e emoções, essas mesmas que são responsáveis por gerar muitas mudanças nos seres humanos para nas próximas páginas trabalhar com isso de forma mais específica, colocando o gênero humano a tomar consciência de tudo o que ele é e faz no mundo para torná-lo como está. A atualidade nas *operette* é notável e o ser humano, que surgiu há tanto tempo, continua o mesmo ser infeliz que sempre foi.

O contraste entre morte e amor é perceptível na “História do gênero humano” que a princípio só mostra o desejo de morrer do homem entediado e, ao final, traz a esperança na forma do amor. Mas isso só ocorre nessa *operetta*. Nas narrativas seguintes o amor não mais existe e o desejo da morte é maior do que foi nessa. Vejamos um exemplo:

[...] terão um pouco de conforto daquele gênio que eles chamam de Amor, que eu estou disposto a deixar na sociedade humana ao remover todos os outros. E não será dada a Verdade, ainda que poderosíssima, a força de combatê-lo continuamente nem exterminá-lo jamais da Terra ou vencê-lo se não raramente. Assim, a vida dos homens igualmente ocupada com o culto daquele fantasma e desse gênio estará dividida em duas partes: um e outro terão domínio comum sobre as coisas e sobre os ânimos dos mortais (LEOPARDI, 1996, p. 318)⁹.

9 [...] Ma Giove seguitò dicendo. Avranno tuttavia qualche mediocre conforto da quel fantasma che essi chiamano Amore; il quale io sono disposto, rimuovendo tutti gli altri, lasciare nel consorzio umano. E non sarà

Esse mesmo desejo de morte aparece no conto *Viver!*, de Machado de Assis. O conto foi publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias* em 28 de fevereiro de 1886 e depois, em 1896, no livro *Várias Histórias*, ao lado de contos conhecidos do escritor, como *A cartomante*, *Uns braços* e *O enfermeiro*.

Viver! mostra, em forma de diálogo, a conversa entre Ahasverus e Prometeu, personagens da tradição cristã e da mitologia grega, respectivamente. Dentro da narrativa cada personagem explica o porquê de estarem nas condições em que estão. A narrativa se passa no sonho de Ahasverus que, depois de meditar por algum tempo sobre uma rocha, adormece e sonha. Já no sonho, depois de trocarem algumas palavras, Ahasverus explica:

Meu nome é Ahasverus: vivia em Jerusalém, ao tempo em que iam crucificar Jesus Cristo. Quando ele passou pela minha porta, afrouxou ao peso do madeiro que levava aos ombros, e eu empurrei-o, bradando-lhe que não parasse, que não descansasse, que fosse andando até à colina, onde tinha de ser crucificado... Então uma voz anunciou-me do céu que eu andaria sempre, continuamente, até o fim dos tempos. Tal é a minha culpa; não tive piedade para com aquele que ia morrer. Não sei mesmo como isto foi. Os fariseus diziam que o filho de Maria vinha destruir a lei, e que era preciso matá-lo; eu, pobre ignorante, quis realçar o meu zelo e daí a ação daquele dia. Que de vezes vi isto mesmo, depois, atravessando os tempos e as cidades! Onde quer que o zelo penetrou numa alma subalterna, fez-se cruel ou ridículo. Foi a minha culpa irremissível (ASSIS, 2015, p. 513-514).

Ahasverus foi personagem de um poema de Castro Alves, “Ahasverus e o gênio”, escrito em outubro de 1868 e publicado no livro *Espumas Flutuantes* no ano de 1870. No poema o eu lírico compara Ahasverus ao gênio:

*Sabes quem foi Ahasverus?... – o precito,
O mísero judeu, que tinha escrito
Na frente o selo atroz!
Eterno viajor de eterna senda...
Espantado a fugir de tenda em tenda
Fugindo embalde à vingadora voz!*

dato alla Verità, quantunque potentissima e combattendolo di continuo, né sterminarlo mai dalla terra, né vincerlo se non di rado. Sicché la vita degli uomini, parimente occupata nel culto di quel fantasma e di questo genio, sarà divisa in due parti; e l'uno e l'altro di quelli avranno nelle cose e negli animi dei mortali comune imperio (LEOPARDI, 2004, p. 79).

Misérrimo! Correu o mundo inteiro,
E no mundo tão grande... o forasteiro
Não teve onde... pousar.
Co'a mão vazia – viu a terra cheia.
O deserto negou-lhe – o grão de areia,
A gota d'água – rejeitou-lhe o mar.

D'Ásia as florestas – lhe negaram sombra
A savana sem fim – negou-lhe alfombra
O chão negou-lhe o pó!...
Tabas, serralhos, tendas e solares...
Ninguém lhe abriu a porta de seus lares

[...]

O gênio é como Ahasverus... solitário
A marchar, a marchar no itinerário
Sem termo de existir.
Invejado! A invejar os invejosos.
Vendo a sombra dos álamos frondosos...
E sempre a caminhar... sempre a seguir...

Pede u'a mão de amigo – dão-lhe palmas:
Pede um beijo de amor – e as outras almas
Fogem pasmas de si.
E o mísero de glória em glória corre...
Mas quando a terra diz: – “Ele não morre”
Responde o desgraçado: “Eu não vivi!...”
(ALVES,2005, p. 9-10).

Ahasverus e o gênio são parecidos, tanto na solidão como na vida que não tem fim, estão sempre a andar e não alcançam seu objetivo da forma esperada porque sempre lhe dão mais do que eles pedem porque são seres incomuns, diferentes dos homens, um por ser gênio e outro por ter vida infinita, até a volta de Cristo.

Prometeu, na mitologia grega, é um titã, filho de Jápeto e de Ásia, e irmão de Atlas, Epimeteu e Menoécio. Por provocar a cólera de Zeus por duas vezes ao tentar ajudar os homens, sofreu a vingança do deus. Zeus enviou aos homens a primeira mulher, chamada de Pandora, como um presente. Pandora levava consigo uma jarra tampada, na qual os deuses haviam depositado todos os males e desgraças imagináveis. Na terra, Pandora não conteve sua curiosidade, abriu a jarra e todos os males e desgraças se espalharam pelo mundo. E foi assim que a justiça de Zeus puniu os homens. Quanto a Prometeu, foi acorrentado a um rochedo e uma águia vinha todos os dias roer-lhe o fígado que milagrosamente, durante a noite, renascia, tornando o suplício eterno.

No início das histórias de Ahasverus e Prometeu, nos deparamos com duas palavras em comum que são muito importantes na narrativa: “CONDENADOS” e “ETERNAMENTE”. Os dois personagens são condenados por terem cometido um “CRIME”, e ambos não podem morrer. Mas Ahasverus já é o último homem e pode chegar a esse momento tão esperado: o da sua morte. A morte é a solução para todos os seus problemas, uma vez que já peregrina na Terra há milhares de anos:

Chego à cláusula dos tempos; este é o limiar da eternidade. A terra está deserta; nenhum outro homem respira o ar da vida. Sou o último; posso morrer. Morrer! deliciosa ideia! (grifo nosso) Séculos de séculos vivi, cansado, mortificado, andando sempre, mas ei-los que acabam e vou morrer com eles. Velha natureza, adeus! Céu azul, imenso céu for aberto para que desçam os espíritos da vida nova, terra inimiga, que me não comeste os ossos, adeus! O errante não errará mais. Deus me perdoará, se quiser, mas a morte consola-me. Aquela montanha é áspera como a minha dor; aquelas águias, que ali passam, devem ser famintas como o meu desespero. Morrereis também, águias divinas? (ASSIS, 2015, p. 513)

Morrer é a mais deliciosa ideia, como grifamos no trecho acima. No conto, como na *operetta* de Leopardi, há a presença do temido tédio, que traz aos homens a infelicidade

de viver. Mas só Ahasverus provou desse tédio porque já vive há milhares de anos, tempo suficiente para senti-lo:

AHASVERUS – A pressa de um homem que tem vivido milhares de anos. Sim, milhares de anos. Homens que apenas respiraram por dezenas deles, inventaram um sentimento de enfado, tedium vitae, que eles nunca puderam conhecer, ao menos em toda a sua implacável e vasta realidade, porque é preciso haver calcado, como eu, todas as gerações e todas as ruínas, para experimentar esse profundo fastio da existência (ASSIS, 2015, p. 513).

O tédio é algo bem explorado pelos moralistas franceses que estudaram a fundo os seres humanos e seus sentimentos. Abbagnano (1998) nos apresenta uma definição com os pensamentos de alguns filósofos. Schopenhauer observou que “tão logo a miséria e a dor concedem uma trégua ao homem o tédio chega tão perto que ele necessita de um passatempo, por isso a vida oscila entre dor e tédio”. Leopardi, antecipando o existencialismo, via no tédio a experiência da nulidade de tudo: o que é o tédio? – nenhum mal ou dor especial, na verdade, o tédio exclui a presença de qualquer mal ou dor, a vida plenamente sentida, ocupando-se por inteiro. O tédio é algo que não pode ser explicado por aquele que o sente, um melancólico não saberá explicar porque é assim. A melancolia e o tédio são infinitos em si mesmos.

Depois de explicar porque deseja tanto a morte, Ahasverus recebe de Prometeu a explicação de quem ele é e só nesse momento percebe que Prometeu não foi só uma lenda da mitologia grega:

PROMETEU. – E qual foi o meu crime? Fiz de lodo e água os primeiros homens, e depois, compadecido, roubei para eles o fogo do céu. Tal foi o meu crime. Júpiter, que então regia o Olimpo, condenou-me ao mais cruel suplício. Anda, sobe comigo a este rochedo.

[...]

AHASVERUS. – Moisés mentiu-me. Tu Prometeu, criador dos primeiros homens? Prometeu. – Foi o meu crime.

AHASVERUS. – Sim, foi o teu crime, artifice do inferno; foi o teu crime inexpiável. Aqui devias ter ficado por todos os tempos, agrilhado e devorado, tu, origem dos

males que me afligiram. Careci de piedade, é certo; mas tu, que me trouxeste à existência, divindade perversa, foste a causa original de tudo.
(ASSIS, 2015, v.2, p. 515)

Ahasverus condena Prometeu por ter criado os homens, pois esse foi o seu castigo, a causa original, ter nascido para viver esses milheiros de anos e sofrer até o fim dos tempos. Mas um sentimento muito comum nos seres humanos muda o destino de Ahasverus: a ambição. Prometeu oferece a ele a raça nova que há de nascer com ele, da qual ele será um Rei:

AHASVERUS. — *Eu?*

Prometeu. — *Tu mesmo, tu eleito, tu, rei. Sim, Ahasverus, tu serás rei. O errante pousará. O desprezado dos homens governará os homens.*

AHASVERUS. — *Titão artificioso, iludes-me... Rei, eu?*

PROMETEU. — *Tu rei. Que outro seria? O mundo novo precisa de uma tradição do mundo velho, e ninguém pode falar de um a outro como tu. Assim não haverá interrupção entre as duas humanidades. O perfeito procederá do imperfeito, e a tua boca dir-lhe-á as suas origens. Contarás aos novos homens todo o bem e todo o mal antigo. Reviverás assim como a árvore a que cortaram as folhas secas, e conserva tão-somente as viçosas; mas aqui o viço é eterno* (ASSIS, 2015, v.2, p. 516).

Ahasverus, a princípio, nega tal posição frente a essa nova raça visualizada por Prometeu, mas depois de algum tempo aceita, gosta e se sente grande, enxerga o mundo e um céu azul imenso, belo e sereno.

AHASVERUS. — *Verei ainda este imenso céu azul!*

PROMETEU. — *Olha como é belo.*

AHASVERUS. — *Belo e sereno como a eterna justiça. Céu magnífico, melhor que as tendas de Cedar, ver-te-ei ainda e sempre; tu recolherás os meus pensamentos, como outrora; tu me darás os dias claros e as noites amigas...*

PROMETEU. — *Auroras sobre auroras.*

AHASVERUS. — *Eia, fala, fala mais. Conta-me tudo. Deixa-me desatar-te estas cadeias...*

PROMETEU. — *Desata-as, Hércules novo, homem derradeiro de um mundo, que vás ser o primeiro de outro. É o teu destino; nem tu nem eu, ninguém poderá mudá-lo. És mais ainda que o teu Moisés. Do alto do Nebo, viu ele, prestes a morrer, toda a terra de Jericó, que ia pertencer à sua posteridade; e o Senhor lhe disse: “Tu a viste com teus olhos, e não passarás a ela.” Tu passarás a ela, Ahasverus; tu habitarás Jericó.*

AHASVERUS. — *Põe a mão sobre a minha cabeça, olha bem para mim; incute-me a tua realidade e a tua predição; deixa-me sentir um pouco da vida nova e plena... Rei disseste? Prometeu. — Rei eleito de uma raça eleita.*

AHASVERUS. — *Não é demais para resgatar o profundo desprezo em que vivi. Onde uma vida cuspiu lama, outra vida porá uma auréola. Anda, fala mais... fala mais... [...] (ASSIS, 2015, v. 2, p. 517)*

Nessa nova vida prometida a Ahasverus, ao invés de cuspir lama, ele receberá uma auréola. O desejo da morte agora fora substituído pela ambição de viver uma nova vida na qual ele será grande. A ambição geralmente é definida como o desejo desmedido pelo poder, bens ou glória. Montaigne afirmou que a ambição pode ensinar aos homens tanto a coragem como a temperança. Ahasverus aprende com a ambição a ter “coragem” para viver essa vida nova oferecida a ele. No final do texto machadiano, surgem duas águias, as mesmas que Ahasverus viu se cruzando antes de adormecer, aparecem e refletem sobre a condição em que ele se encontra:

UMA ÁGUIA. — *Ai, ai, ai deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida.*

A OUTRA. — *Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito (ASSIS, 2015, p. 517).*

No conto, as águias representam a lucidez, estão fora do sonho de Ahasverus, ao contrário de Prometeu. As promessas fazem com que ele sonhe, mesmo quando já está morrendo. O contraste entre o odiar e amar marcam bem as contradições dos sentimentos humanos. O homem, representado por Ahasverus, é esse ser que ao mesmo tempo deseja

morrer e sonha com a vida. Prometeu representa todas as ilusões da vida e as águias, a lucidez do mundo e a consciência que está sempre a nos mostrar as coisas como realmente são. A presença da águia também é bastante interessante na narrativa. A ave, na mitologia grega, representa Zeus, o mais poderoso dos deuses. Zeus foi quem castigou os homens e também castigou Prometeu, e agora poderia ser observador do destino de Ahasverus.

O título do conto tem muito da ironia machadiana e também remete às ilusões de Ahasverus em seu sonho, no qual estando já morrendo ainda sonha em viver. O ponto de exclamação, no título, aparece para dar mais ênfase ao sentimento de viver que no conto é bastante ambíguo, caberia talvez até um ponto de interrogação e a partir daí a pergunta “Viver?”. Tanto na *operetta* de Giacomo Leopardi como no conto de Machado de Assis esse viver interrogativo cabe em determinado momento das narrativas, uma vez que fica nas entrelinhas quase uma pergunta: viver? Sim ou não? Na *operetta* o que pode salvar a vida é o amor, no conto machadiano é o desejo da glória, o desejo de ser Rei da nação prometida por Prometeu. Aqui, parece haver algo de ironia particular, mais à moda machadiana, tanto no que diz respeito ao trocadilho com o nome mítico “rebaixado” quanto sobre as considerações leopardianas.

O homem é um ser cheio de impasses, e entre decidir e aceitar a sua condição no mundo, ele vai perdendo a sua vida sem nem se dar conta disso. Mas a morte, em ambas as narrativas, foi enxergada como a solução do maior mal do ser humano: a infelicidade. A morte foi assunto muito estudado pelos filósofos moralistas franceses do século XVII e XVIII.

A morte é desejada em vários momentos das narrativas analisadas, mas o homem, muitas vezes teme a morte. Montaigne reflete:

Que tolice nos atormentarmos no momento em que se dá a passagem à isenção de todo tormento! Assim como nosso nascimento nos trouxe o nascimento de todas as coisas, assim nossa morte trará a morte de todas as coisas. Por isso é igualmente loucura chorar porque daqui a cem anos não viveremos mais, assim como chorar porque não vivíamos há cem anos. A morte é a origem de outra vida: custou-nos entrar nesta aqui, e choramos; da mesma forma, ao entrarmos nos despojamos de nosso antigo véu. Nada pode ser importante se o é só uma vez. É razoável temer por tanto tempo coisa de tão curta duração? Viver uma vida longa e viver uma vida curta tornam-se iguais pela morte, pois não há

curto e longo nas coisas que não existem mais. Diz Aristóteles que no rio Hípanis há pequenos animais que só vivem um dia. Aquele que morre às oito horas da manhã morre na mocidade; o que morre às cinco horas da tarde morre em sua decrepitude. Quem de nós não riria ao ver considerar-se ventura ou desventura esse momento de tão curta duração? O mais e o menos em nossa vida, se compararmos com a eternidade, ou ainda com a duração das montanhas, dos rios, das estrelas, das árvores, e até de certos animais, não são menos ridículos. Mas a natureza nos força a isso (MONTAIGNE, 2001 p. 55).

Montaigne reflete ainda mais sobre a morte:

A morte é o fim de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira; se nos apavora, como é possível dar um passo à frente sem ser tomado pela ansiedade? O remédio do vulgo é não pensar nela. Mas de que estupidez brutal pode vir cegueira tão grosseira? É pôr a brida na cauda do burro (MONTAIGNE, 2001, p. 46).

O moralista compara a passagem da nossa vida com a passagem de outras coisas da natureza e da vida de alguns animais. A vida do ser humano é curta e não vale a pena chorar porque ela chegará ao fim. Quando se morre tampouco importa que a vida tenha sido longa ou curta, porque naquele momento ela já não existe mais. O filósofo pondera ainda que:

Há mais: a própria natureza nos estende a mão e nos dá coragem. Se é uma morte curta e violenta, não temos tempo de temê-la; se é outra, percebo que à medida que me afundo na doença caio naturalmente em certo desdém pela vida. Creio que tenho bem mais dificuldade em digerir essa aceitação de morrer quando estou com saúde do que quando estou com febre, mais ainda porque já não me apego tanto às comodidades da vida, e desde que começo a perder seu uso e seu prazer tenho da morte uma visão de muito menos horror (MONTAIGNE, 2001, p. 53).

Essa ideia é bastante pertinente para pensarmos nos personagens das narrativas. A morte era vista como solução para o fim dos males e não com horror, porque os personagens estavam envolvidos em sofrimento. Na narrativa leopordiana, abatidos pelo tédio, na narrativa machadiana, pelo cansaço de viver milhares de anos sem poder morrer.

Pascal (2011), bastante consciente da condição do ser humano no mundo da sua época, afirma:

Imagine-se certo número de homens presos e todos condenados à morte, sendo uns degolados diariamente diante dos outros e os que sobram vendo sua própria

condição na de seus semelhantes e se contemplando uns aos outros com tristeza e sem esperança, à espera de sua vez. Eis a imagem da condição dos homens (PASCAL, 2011, p. 101).

A condição do homem parece não ter mudado muito, desde a época de Pascal até a época de nossos escritores e também até a nossa época. O ser humano tem consciência de que está condenado à morte e vê todos os dias seus semelhantes cumprindo suas penas.

Se atentarmos para a consciência de que estamos cumprindo nossa pena de morte seremos os seres mais infelizes do mundo, Leopardi acredita nessa afirmação quando trabalha tal ideia em algumas de suas *operette*.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.

ELSTER, Jon. *Alchemies of the mind – Rationality and the emotions*. Cambridge: University press, 1999.

ELSTER, Jon. *Ulisses liberto: estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LA BRUYÈRE. *Os Caracteres*. Sel., int., trad. e notas de Alcântara Silveira. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Máximas, sentenças e reflexões morais*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LEOPARDI, Giacomo. *Operette Morali*. Milão: I Classici Blu, 2004.

LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*. Trad. e notas de Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos Infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Louis Lafuma. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

**A IGREJA DO DIABO EM ANÁLISE
DIALÓGICA: VALORES EM TENSÃO NA
CONTEMPORANEIDADE**

Kelli Machado da Rosa

Luísa Freire

Kelli Machado da Rosa

Doutora em Letras, na área de concentração em Linguística, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Atualmente é professora adjunta na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras/FURG). Além disso, coordena o projeto de pesquisa “Relações entre ética, discurso e mídias: pesquisas sob perspectiva dialógica”, sediado na FURG.

E-mail: klro.rib@gmail.com

Luísa Freire

Atualmente cursa licenciatura em Letras Português/Francês na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e é bolsista de Iniciação Científica (FAPERGS) no projeto de pesquisa “Relações entre ética, discurso e mídias: pesquisas sob perspectiva dialógica”.

E-mail: luisagfreire@gmail.com

PRIMEIRAS PALAVRAS

Elaborado a partir do projeto de pesquisa “Relações entre ética, discurso e mídias: pesquisas sob perspectiva dialógica”, este trabalho almeja analisar dialogicamente o conto “A Igreja do Diabo” (1883), de Machado de Assis. A breve narrativa relata as ambições do Diabo quando, cansado de não ter seguidores permanentes, decide organizar sua própria doutrina, revisando os mandamentos e as explicações dadas pela “Igreja de Deus”. Nosso objetivo principal consiste em observarmos como se constrói a polêmica entre vozes sociais conflitantes acerca de valores dicotômicos, como bem e mal, certo e errado, moral e imoral.

Por marco teórico, dissertaremos sobre alguns conceitos fundamentais da análise dialógica do discurso, desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin – grupo de teóricos russos do século XX que se debruçaram sobre questões dos âmbitos sociológico, filosófico, linguístico e artístico-literário, sempre a partir da perspectiva discursiva. Destacamos os conceitos de signo ideológico, enunciado (ato discursivo materializado por já-ditos e não-ditos), vozes sociais (que entrecruzam diferentes tonalidade axiológicas), a valoração e a entonação (que estabelecem uma relação entre o ato discursivo e a interação social), os gêneros do discurso e, em especial, a literatura enquanto uma esfera discursiva, além da noção de polêmica (aberta ou velada).

Após essa teorização, apresentaremos um breve resumo da narrativa a qual analisamos e o recorte metodológico realizado a fim de desenvolver nosso estudo. À vista disso, adentramos a seção dedicada à análise de “A Igreja do Diabo”, em que nosso objetivo se desdobra em duas intenções: (i) primeiramente observar como a figura do Diabo reflete

e refrata sentidos na construção da crítica narrativa – acompanhando a polêmica que trespassa o conto e (ii) refletir sobre a proposta da nova Igreja como um lugar de tensão entre vozes religiosas e políticas que reverberam sentidos na contemporaneidade. Em um último momento, teceremos algumas considerações acerca da literatura como uma forma de comunicação discursiva singular e sua capacidade de refratar sentidos para além do campo poético, promovendo reflexões de cunho social, histórico, ético e político.

A IDEOLOGIA REVERBERANTE DO DISCURSO LITERÁRIO

Como sabemos, a comunicação discursiva pode se materializar sob infinitas formas com diferentes propósitos e em diferentes contextos. Uma vez que compreendemos o discurso como a maneira através da qual a língua(gem) se manifesta na realidade concreta e social – por meio de interações entre sujeitos sócio-historicamente situados –, a literatura também deve abarcar questões sociais e, portanto, ideológicas. Conforme Valentin Volóchinov ([1926] 2019) coloca, apesar de sua natureza singular, o discurso artístico integra o infinito diálogo entre atos discursivos e reflete em si questões de cunho social, histórico, econômico na mesma proporção que estabelece elos com outras formas de comunicação. Com o intuito de perceber o discurso da literatura e, por exemplo, o conto como formas da comunicação discursiva, julgamos essencial revisitar o conceito de enunciado.

O enunciado é um ato discursivo, ou seja, é a forma pela qual se expressa a língua, o discurso. Consoante ao princípio basilar da teoria dialógica do discurso desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, salientamos que cada enunciado é apenas um elo, um instante, em um diálogo contínuo e interminável. Nesse sentido, o ato discursivo jamais é o começo ou o fim de uma interação; ele surge em resposta a já-ditos, isto é, enunciados passados que provocam reações (sejam elas de concordância ou discordância) e, na perspectiva dialógica da linguagem, este enunciado deve consequentemente suscitar novas réplicas, enunciados futuros ainda não-ditos. Tal é a natureza responsiva e responsável da língua(gem), concomitantemente respondendo a algo e provocando respostas. Assim, o ato discursivo é único e irrepetível, pois surge de um falante singular em um dado contexto comunicativo

caracterizado pelo horizonte social e ideológico compartilhado pelos interlocutores (leia-se, período histórico, questões econômicas, geográficas, sociais, além de todas variantes culturais e identitárias que definem o sujeito falante ou escritor). Interpretar a exclamação “Que bom!”, por exemplo, depende de nosso conhecimento do contexto em que tal frase é proferida; dentre as possibilidades há valorações positiva, negativa, sarcástica, raivosa e assim por diante. Comprova-se, então, o caráter ímpar e inimitável do enunciado.

Para Mikhail Bakhtin ([1979] 2016), contudo, não obstante essa irrepetibilidade dos atos discursivos, existem os chamados *tipos relativamente estáveis* de enunciados concretos, ou gêneros do discurso – formas frequentemente utilizadas nas interações sociais, determinadas segundo a esfera da atividade humana em que os interlocutores se situam. A fim de organizar, tanto quanto possível, esses tipos de enunciados, o teórico russo os classifica em gêneros primários e gêneros secundários. Os últimos se referem às formas de discurso presentes em campos da comunicação complexos, frutos de uma ideologia mais especializada – ou seja, surgem de interações em “condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado” (BAKHTIN, [1979] 2016, p. 15). Alguns exemplos são os discursos literários, científicos e sociopolíticos.

Os gêneros primários, por sua vez, concernem às situações comunicativas do âmbito cotidiano, simples por natureza, como a réplica no diálogo entre vizinhos (diálogo, nesse caso, entendido em seu sentido comum: uma conversa). Por meio das transformações das sociedades humanas e, por conseguinte, das suas esferas de comunicação, os gêneros primários podem gradualmente passar a integrar os gêneros secundários. Trata-se de mudanças de cunho ideológico que ocorrem de modo sutil e passam muitas vezes despercebidas até que um novo tipo relativamente estável de enunciado se estabeleça (tal é a noção de “estável” que compreendemos). Salientamos, assim, essa relação intrínseca entre a língua, o discurso, os enunciados e o social; qualquer transformação na base da sociedade intervém sobre instâncias superiores (e vice-versa), provocando ressignificações e reavaliações na comunicação interativa.

Dessa maneira, como qualquer enunciado, “*uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas*” (VOLÓCHINOV, [1926] 2019, p. 131, grifos do autor). Essas avaliações estão sempre em tensão com outras

infinitas vozes que também buscam significar e colorir o objeto do discurso, pois, como colocamos, não existe um primeiro e último enunciado – trata-se apenas de um momento na linha temporal infinita das interações sociais. Conforme Volóchinov (2019) aponta, a entonação estabelece essa relação entre o discurso e a realidade extraverbal, o contexto e as circunstâncias comunicativas.

Logo, retomando a natureza responsiva e responsável do sujeito bakhtiniano e do próprio enunciado, o interlocutor do discurso literário (nós, leitoras) mesmo na compreensão está respondendo, dialogando ativamente com aquele gênero do discurso e contribuindo para a construção de seus sentidos. Nossa réplica, porém, pode ser desencadeada mais cedo ou mais tarde, mas estará arraigada a atos discursivos futuros. Neste artigo, por exemplo, nossa interpretação das críticas e do projeto discursivo machadiano – marcado socialmente – é, em sua essência, uma compreensão ativa e responsiva deste discurso produzido no campo artístico-literário.

Concentramo-nos, então, sobre o conceito de signo ideológico. Adentrar o âmbito ideológico significa tornar-se parte da realidade social e, no que concerne à língua(gem), pensamos em signos ideológicos, ou seja, elementos valorados socialmente. Trata-se de algo que é significado/colorido na interação social verbal, na comunicação discursiva entre sujeitos organizados socialmente. Essa construção do signo ideológico perpassa a ideologia cotidiana (base da sociedade) e concretiza-se nas ideologias especializadas (superestruturas), acompanhando o horizonte compartilhado por um grupo social.

Nesse sentido, concebemos o signo ideológico a partir de sua dupla natureza: ao mesmo tempo em que representa algo da realidade empírica, o signo adquire uma “significação que ultrapassa os limites da sua existência particular” (VOLÓCHINOV, [1929] 2018, p. 93). Intitulamos essa capacidade de significação *signica*, respectivamente, de reflexo e refração. A primeira diz respeito ao que o signo concebe em sua superfície, seu sentido imediato, sua relação direta com a realidade de uma sociedade. A refração, por outro lado, aponta para outras vivências, realidades constituídas em outros contextos e situadas em outros discursos, mas que se encontram latentes sob a superfície do signo. À vista disso, assim como no enunciado, o signo também será palco de tensões e confrontos entre vozes e tonalidades;

esse é o caráter intrinsecamente dialógico da língua(gem). Mesmo quando situado em um gênero do discurso, o signo ideológico possui o potencial de trazer à tona outras avaliações e significações, já-ditos que tensionam o enunciado – fato que demonstraremos no desenvolver de nosso estudo, por meio da análise das polêmicas instauradas.

A polêmica tomada como categoria advinda de relações sociais estratificadas se arquiteta no discurso, por meio de vozes colocadas em embate pelo locutor do texto. O embate de vozes pode ser mais ou menos explícito em um discurso essencialmente bivocal. Assim, ao discutir a respeito do discurso bivocal no romance de Dostoiévski, Bakhtin ([1929/1963] 2010, p. 223) destaca que o discurso de “nossa vida prática está cheio de palavras de outros”. Nossa voz pode fundir-se inteiramente com essas palavras e com outras podemos delimitar fronteiras, conflitando com elas ou aceitando-as como autorizadas, legitimadas para nós. Por isso, Bakhtin ([1929/1963] 2010, p. 211) ressalta que o discurso bivocal surge “sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra”.

Nesse contexto, de acordo com Bakhtin ([1979] 2016, p. 54), “a experiência individual discursiva de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros”. Esse processo pode ser caracterizado como uma assimilação das palavras do outro e não das palavras da língua que ainda estão em potencial de uso. O autor sublinha que isso acontece porque o

[...] nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras de outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (BAKHTIN, [1979] 2016, p. 54).

Assim, o processo de acabamento do discurso bivocal acontece basicamente a partir de três movimentos dinâmicos que se interseccionam: o movimento de assimilar as palavras alheias, momento no qual se entra em contato com as vozes alheias; o movimento de reelaborar, momento no qual os dois discursos entram em relação dialógica em um mesmo discurso, sofrendo os contornos discursivos da voz que assimila; e por fim, o movimento de (re)acentuar, momento no qual os valores da palavra que assimila entram em contato com os valores, as entonações alheias.

Os graus de intensidade de cada movimento dependem fundamentalmente do contexto no qual se engendra o discurso bivocal. De acordo com Ribeiro¹ (2020, p. 121), faz-se fundamental analisar, “no processo bivocal, a posição valorativa do locutor, o estilo individual, pois no interior de gênero, de cada situação socialmente recorrente, cada sujeito elabora de forma diferente a palavra do outro”. Além disso, a autora destaca que a relação entre o discurso que transmite e o discurso transmitido com o interlocutor do discurso bivocal influencia cada um dos movimentos de acabamento desse discurso. Tais variações intervêm também no quanto a palavra alheia aparece no discurso que transmite, ou seja, dependendo do gênero discursivo, do interlocutor e do contexto enunciativo, os contornos avaliativos do locutor aparecem mais ou menos ou as vozes se fundem (RIBEIRO, 2020, p. 121).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin ([1963] 2010) mostra diferentes tipos de orientações em relação ao discurso do outro e em relação ao contexto social envolvido. Desse modo, as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não possuem caráter estático, mas dinâmico, posto que a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode ser reelaborado num discurso orientado para diversos fins e vice-versa.

Nesse contexto, voltamos nossa atenção no discurso bivocal de tipo ativo, observando a composição enunciativa e discursivas das polêmicas internas ao enunciado concreto. Essa orientação bivocal apresenta complexidade peculiar, pois no discurso bivocal do tipo ativo, o que aparece não é o outro e nem a sua voz, mas apenas o diálogo velado/refrangido com a voz do outro. A orientação é em direção ao diálogo tenso com o outro que aparentemente não está presente no discurso, ou seja, é como se a voz do outro estivesse presente, mas ela aparece refrangida na polêmica instaurada, podendo aparecer ou não as fronteiras entre esses dizeres. A voz alheia aparece escamoteada, velada, refletida no discurso que transmite.

Podemos compreender, nessa direção, que a bivocalidade de tipo ativo aparece em diferentes tons de uma polêmica mais velada no discurso. Segundo Bakhtin ([1963] 2010), na polêmica velada as vozes se chocam de maneira conflituosa, mas diferentemente da polêmica

¹ Em 2020, a pesquisadora Kelli Machado da Rosa ainda assinava o sobrenome Ribeiro.

aberta, o choque entre as vozes acontece de forma indireta, escamoteada no próprio discurso objetal do autor. A polêmica velada fica impressa no discurso bivocal também por meio dos elementos não verbais que compõem o contexto da interação, tais como imagens, gestos corporais, expressões faciais, entonação da voz etc. As polêmicas, em síntese, estão no plano axiológico do conhecimento compartilhado entre os sujeitos do discurso e só são perceptíveis na dimensão dialógica da interação.

Concluimos essa seção realçando a complexidade e a existência de multifacetadas no fenômeno literário (BAKHTIN, [1970] 2017) enquanto comunicação discursiva. Examinar a literatura à luz da perspectiva do discurso, permite-nos refletir sobre os aspectos inerentemente sociais, históricos e críticos concretizados através de enunciados poéticos. Observamos a obra artística como uma das muitas formas por meio das quais o discurso pode se manifestar, transformando-se em um elo da infinita comunicação discursiva.

RECORTE METODOLÓGICO: APONTAMENTOS SOBRE A OBRA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Publicado pela primeira vez em 1883, na *Gazeta de Notícias*, “A Igreja do Diabo” é um conto de Joaquim Maria Machado de Assis, dividido em quatro capítulos. A narrativa inicia-se quando o Diabo, sentindo-se humilhado e rechaçado pela Igreja de Deus, decide criar sua própria doutrina. Assim, visita-o e anuncia suas intenções de corromper toda a humanidade incentivando a misantropia e condenando as outras religiões. No entanto, Deus não demonstra grande incômodo ou preocupação e manda-o embora. Ao chegar na Terra, o Diabo anuncia sua extraordinária doutrina, promete acesso a todas luxúrias e vícios – o desfrute dos quais será recompensado – e apresenta a sua versão da história: ele não é a figura do terror noturno, mas sim o verdadeiro pai da humanidade, gênio da natureza.

No decorrer dos anos, o Diabo reúne muitos seguidores fiéis à sua Igreja, os sete pecados são restituídos aos seus papéis de grandeza, a fraude é dita a mão esquerda dos seres humanos e a venalidade se torna um princípio fundamental da doutrina. Por fim, o Diabo decide que o pior dos males para sua Igreja era a solidariedade humana; assim, encoraja a inveja, o desprezo, o ódio e o único amor permitido é aquele egocentrado. Todavia, apesar do

sucesso da sua Igreja e dos grandes números de fiéis, o Diabo descobre que alguns dos seus melhores adeptos retomaram práticas antigas da Igreja de Deus às escondidas. Estarrecido, ele visita Deus mais uma vez, buscando compreender esse comportamento surpreendente dos seus seguidores. Deus escuta com paciência a declaração ansiosa do Diabo antes de apontar que se trata simplesmente da eterna contradição humana.

Com a finalidade de compreender como a proposta da Igreja do Diabo traz à tona críticas de cunho político, religioso e ético, em especial no que toca à figura do Diabo e às reverberações dessas temáticas ainda na contemporaneidade, selecionamos enunciados que contemplam a totalidade da narrativa. Nosso recorte compreende dois principais momentos de análise: (i) a proposta da nova Igreja do Diabo e sua introdução na sociedade humana; e (ii) a execução da nova doutrina e suas consequências.

No que tange às diretrizes metodológicas do nosso estudo, destacamos aquelas estabelecidas por Volóchinov ([1929] 2018). Trata-se, em suma, de não ignorar a constituição intrinsecamente social da comunicação discursiva e, considerando o discurso literário, também da arte poética. Não podemos isolar o objeto de estudo, posto que as circunstâncias de sua produção são essenciais para a sua construção e para a realização do seu projeto discursivo. No caso das produções machadianas, por exemplo, sabemos do viés crítico e irônico sempre presente em suas produções, provocando reflexões acerca das morais e das concepções sociais vigentes em sua época. Ademais, pelo caráter conhecidamente atemporal de seus textos, a análise dialógica da produção de Machado permite estabelecermos reflexões que atingem problemáticas sociais da nossa contemporaneidade. Assim, objetivamos retomar os aspectos sociais e históricos no decorrer de nosso exame, bem como seu papel fundamental para os sentidos refratados.

ANÁLISE 1: REFLEXOS E REFRAÇÕES A PARTIR DO SIGNO IDEOLÓGICO DIABO

Com a intenção de apreender reflexos e refrações a partir da figura do Diabo, personagem central do conto machadiano em análise, julgamos necessário primeiramente estabelecê-lo enquanto um signo ideológico. Para tanto, retomamos a dupla natureza do

signo, ou seja, observamos “DIABO” como um signo integrante de uma realidade (refletindo-a), mas também capaz de refratar outros sentidos para além daquela – trata-se de seu reflexo e suas refrações.

No âmbito dos reflexos, “o discurso toma significado baseado em ideias gerais, sentidos instituídos e reiteráveis” (RIBEIRO, 2015, p. 34). Neste primeiro momento, portanto, relembremos os sentidos que se manifestam na superfície do signo “DIABO”, sentidos comumente associados a esta figura. O Diabo é uma personagem presente, em especial, nas narrativas do cristianismo; seria um anjo rebelde, conhecido por uma série de nomes como Satanás, Lúcifer, Belzebu, Tinhoso, Satã, entre outros. Ao se rebelar contra Deus, este o expulsaria do céu e o mandaria para o Inferno, transformando-o em um anjo caído, um anjo das trevas ou um demônio.

Uma vez que, em “A Igreja do Diabo”, o Diabo planeja destruir as outras religiões e impor a sua própria doutrina, deve-se emendar a antiga figuração feita dele. A própria personagem aponta os reflexos imediatos de si enquanto signo ideológico com o intuito de convencer seus novos seguidores:

Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.

– Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças [...] (ASSIS, 2008, p. 107, grifos nossos).

Nesse primeiro momento do conto machadiano, o Diabo apresenta os reflexos do signo ideológico, veiculados pela sensação de humilhação que sente frente à humanidade e sua atitude desafiadora em relação a Deus. Afinal, seu projeto consiste em instituir uma doutrina baseada na corrupção, na inveja e no egocentrismo, em que ele seja a divindade maior. Caso sua proposta seja bem executada, o objetivo final concerne à destruição de todas outras fés e à universalização da misantropia. O Diabo crê na fácil manipulação dos seres humanos: “há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo” (ASSIS, 2008, p. 104), assim, imagina que uma vez instituída sua igreja, o céu se esvaziaria e o inferno se transformaria em elísio. Ao

investigarmos esses reflexos observamos, portanto, os sentidos mitológica e historicamente cristalizados da figura diabólica: cruel, manipuladora e cobiçosa.

A revisão dos conceitos é provocada pelas refrações de sentidos (outros sentidos instaurados nas circunstâncias interativas específicas do conto), isto é, pela retificação que a personagem empreende de sua própria imagem, das vozes e acentuações que se entrecruzam no signo ideológico “DIABO”. O processo de persuasão consiste em oferecer todos os bens materiais desejados pela humanidade, uma espécie bastante gananciosa aos olhos do Diabo. Para convencê-los, faz-se necessário adquirir sua confiança, fazer com que percebam seu poder, sua “generosidade”, essa é a “boa nova” do Diabo, sua doutrina que tudo permite e tudo provê. Ele se apresenta, refratando sentidos significativos:

[sou] o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil e airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo... (ASSIS, 2008, p. 107, grifos nossos).

Instaura-se uma polêmica que oscila entre aberta e velada: o Diabo reformula os conceitos e princípios da Igreja de Deus e pretende tornar-se Deus e transformar este no anjo rebelde e trevoso. Esse projeto discursivo se realiza por meio de seus eloquentes discursos em que se apresenta como a vítima de uma grande injustiça, Deus o expulsou do céu para evitar que ele trouxesse a verdadeira virtude aos seres humanos. Deus é na verdade o Diabo, o anjo maligno que impôs obstáculos à bondosa doutrina do Diabo. Este ainda afirma ser o gênio da natureza, remontando às narrativas criacionistas que colocam Deus como o criador do mundo, da natureza, dos animais e da humanidade. Se o Diabo os oferece tudo (tudo, tudo, tudo...), como poderia não ser o verdadeiro pai, grandioso e magnânimo?

A polêmica manifesta-se no decorrer da execução da nova Igreja do Diabo, bem como também identificamos as diferentes vozes que ressoam como consequência das retificações diabólicas: “Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia” (ASSIS, 2008, p. 108). Os sete

pecados são restituídos como princípios fundamentais da sociedade humana, pelo menos de uma sociedade que opera com egoísmo e cobiça. O discurso eloquente do Diabo é revelador de sua proposta, pois ele evita, em um primeiro momento, instaurar uma polêmica aberta com a antiga fé, deve-se persuadir, aproximar os seguidores gradualmente. Seus argumentos para a importância da ira e da gula, por exemplo, remetem à clássicos da literatura (o mito de Aquiles em a *Íliada* e as obras de Rabelais, *Pantagruel* e *Gargantua*, respectivamente), estabelecendo a personagem como um estudioso, alguém que partilha do espírito humano, que almeja a virtuosidade e a grandeza humana.

Nessa lógica, o próprio Diabo reforça e (r)estabelece dicotomias que colorem o conto “A Igreja do Diabo” com aspectos fabulescos. Desde o começo deparamo-nos com duas personagens opostas: Deus e o Diabo; todavia, os valores associados a cada uma serão recoloridos a partir da perspectiva da narrativa. Em um primeiro momento, Deus e sua doutrina representam o bem, o certo e o moral: serafins tocam harpas nos céus e um senhor que se sacrificou por um casal de jovens será recompensado por sua ação. Retoma-se um discurso cristalizado em muitas religiões, a bondade e pureza de Deus se opõem à maldade de Satanás. Este por sua vez também ocupa sua posição “por direito”: dissimulado e ardiloso ele estabelece uma estratégia para superar Deus e adquirir fiéis para cultuá-lo.

No entanto, esses mesmos aspectos dicotômicos característicos das parábolas e fábulas alternam-se quando o Diabo estabelece seu poderio sobre a narrativa dos acontecimentos. O Diabo passa a refratar sentidos positivos, a possibilidade de deleitar-se nas glórias e delícias terrestres, sem jejuar ou privar-se de nada. Ao contrário, trata-se de esforçar-se para conseguir tudo que acredita ser seu por lei, o ser humano abraça a doutrina que lhe oferece tudo com que possa sonhar. Como colocamos anteriormente, Deus é impregnado de entonações negativas, o verdadeiro anjo malicioso, imoral e antiético, que priva seus seguidores dos bens materiais e de sua ganância natural.

Por meio dessas referências do cotidiano humano principalmente das esferas do discurso religioso e político (persuasão, eloquência), instaurar-se-ia uma moral, o tom pedagógico da parábola/fábula. No entanto, Machado de Assis enforma sua narrativa próxima a esses gêneros literários apenas para problematizar o moralismo, os discursos superiores

e absolutos frequentemente empregados por líderes religiosos e políticos com o intuito de imporem-se sobre os sujeitos comuns. Ao invés de construir o conto fabulesco com um ensinamento, o autor instaura uma crítica acentuada sobre o próprio ser humano: sua incompreensível e natural contradição. A partir de um gênero literário centrípeto, isto é, que busca centralizar o discurso, uniformizar as vozes, Machado de Assis destaca a importância de forças centrífugas: dos questionamentos, das críticas, das polêmicas.

A ironia machadiana se materializa na perturbação sentida pelo próprio Diabo ao ser confrontado com a imprevisibilidade do ser humano. Segundo Volóchinov ([1926] 2019, p. 141), “de modo geral, a forma da ironia é condicionada por um conflito social: o encontro de duas avaliações encarnadas em uma voz bem como a sua interferência e alternância”. É esse movimento que Machado efetua na luta do Tinhoso por idolatração, no conflito ideológico instaurado entre Deus e Diabo e representado pelo ser humano que em uma doutrina altruísta torna-se ganancioso, e que em uma religião liberal, retorna à abnegação. Um lado não se sobrepõe ao outro, somos confrontadas com o conflito, a tensão, duas orientações que se contradizem e se entrecruzam, ou seja, identificamos apenas a ironia, cristalizada na contradição humana.

ANÁLISE 2: REVERBERAÇÕES DE SENTIDOS DA “BOA NOVA” NA CONTEMPORANEIDADE

Iniciamos esta seção com a reflexão bakhtiniana de que os discursos tanto na vida, quanto na arte se conectam por múltiplos fios de sentidos. No ensaio “Metodologia das ciências humanas”, Bakhtin afirma que não há limites para o contexto dialógico e, portanto, os sentidos são sempre reelaborados no pequeno e no grande tempo. Para o filósofo russo,

em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão de forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. questão do grande tempo (BAKHTIN, [1979] 2003, p. 410).

Podemos compreender, nesse sentido, que o discurso na arte, mais especificamente na literatura, apresenta potencialidade singular para o festejo de novos sentidos. Na literatura,

o enunciado deixa margens axiológicas para que possa circular e refratar novos sentidos que conectam passado, presente e futuro. É justamente este movimento de conexões de sentidos que procuramos prospectar com a análise do conto machadiano, estabelecendo relações com discursos que nos interpelam na contemporaneidade.

Na seção anterior, pudemos observar a figura de Deus e do Diabo como tensamente antagônicas, gerando sentidos de conflitos entre as ideias de bem e mal, certo e errado, vício e virtude. Aliás, a figura do Diabo especificamente fez suscitar esse antagonismo, visto que ele mesmo ideologicamente como signo carrega em si sentidos de anjo, mas a esta axiologia angelical se acoplam sentidos de vilania e de maldade criados pelos discursos religiosos ao longo da história.

Assim, a ideia de contradição humana na qual o conto se ancora deixa entrever que à figura contraditória do Diabo se compara também a figura dos seres humanos que são acometidos desse antagonismo entre bem e mal. A perspicácia de Machado, no entanto, vai além destas duas figuras: Diabo e o ser humano. Esse antagonismo estaria também nas próprias instituições sociais que trazem em suas bases alguns valores em nevrálgia. Para pensarmos essas questões, vamos em alguns pontos do conto que mostram aspectos polêmicos da boa nova proposta pelo Diabo e que podem ser discutidas por nós, sujeitos do século XXI.

Logo no início do capítulo III, a narrativa traz ironias que se configuram em polêmica velada com a tradição do catolicismo. O Diabo desce à terra e se transveste com a “cogula beneditina” que, nesse contexto, é trazido para polemizar com os usos e costumes da religião católica. A cogula beneditina remete a uma túnica usada por frades e, no contexto do conto, refrata a própria polêmica com a “boa fama” que os religiosos tanto daquela época, quanto da nossa buscam imprimir em seu entorno. Ao colocar o Diabo vestido com as roupas tradicionalmente usadas pelos representantes católicos, Machado desenha no conto a figura da dissimulação, do fingimento, da hipocrisia.

Nessa direção, podemos entender que os sentidos de dissimulação atribuídos ao Diabo se estendem às instituições polemizadas no conto. A proposta de igreja arquitetada pelo Diabo traz à tona a dissimulação das ações sociais dos indivíduos que são seduzidos pelas religiões através de discursos internamente contraditórios oscilantes entre pecado

e salvação. A proposta do Diabo mostra na superfície um lugar de tensionamento entre a proibição e a liberdade, problematizando ações consideradas erradas em sobreposição ao que é considerado correto.

Assim, sentimentos como a avareza aparecem na “boa nova” como a “mãe da economia” (ASSIS, 2008, p.108), ou seja, o apego excessivo a bens materiais passa a ser uma virtude individual e social. Machado deixa uma crítica sutil emergir no conto que se refere à legitimação do sacrifício de desejos que podem ser interpretados como direitos (sociais ou não) para preservar a economia. Esse discurso ecoa ainda na contemporaneidade, por exemplo, em vozes políticas que defendem reformas como a trabalhista e a previdenciária em nome da economia do país. A ideia de sacrifício como virtude torna o caminho livre para cortes de direitos e os sujeitos que se rebelam contra essa ideia são vistos como subversivos, incapazes de se sacrificarem pela maioria. É interessante notar que a inversão de valores figurativizada por Machado no conto reflete e refrata sentidos em nossos discursos políticos atuais, principalmente no Brasil.

Outro elemento da “boa nova” é a ideia de fraude. No conto, o Diabo propõe a fraude como o “braço esquerdo do homem”, sendo o braço direito a “força” (ASSIS, 2008, p. 108). A polêmica nesse ponto é bastante velada, pois fraude e força são colocadas em pé de igualdade e como características do ser humano. O signo ideológico fraude, nesse caso, reflete e refrata sentidos de falsidade e de corrupção legitimada. Os seres humanos seriam naturalmente condicionados à corrupção e o Diabo só propõe o reconhecimento da fraude como virtude, como algo necessário. Podemos compreender que esses signos são engendrados para criticar o enraizamento e a sistematicidade de práticas corruptas em instituições tanto religiosas, quanto políticas.

Na contemporaneidade, é possível observar esses ecos de sentidos, quando discursos governamentais, por exemplo, tentam minimizar atos corruptos, trazendo explicações aparentemente lógicas para atos considerados moralmente errados. Recentemente, atos de integrantes do governo de Jair Bolsonaro como “caixa-dois²” e “rachadinhas em gabinetes

² Sobre a criminalização do Caixa dois eleitoral, há informações neste link: <https://exame.com/brasil/o-que-e-caixa-2-entenda-o-que-isso-significa-para-campanhas-eleitorais/> Acesso em: 31 jul. 2021.

de deputados³ são postos em discussão no corpo social e o tom de fraude implícito nessas práticas é debatido por valores contraditórios: se não está previsto em lei, não é crime. Logo, fraude, crime e corrupção são valores que podem ser relativizados assim como faz em tom fabulesco Machado no conto.

Nesse campo de embaralhamento de valores, outro aspecto da “boa nova” do Diabo é a ideia de normalizar a corrupção das ideias e dos sujeitos em relação aos poderosos para se obter vantagens. O Diabo, então, propõe que se pode vender a casa, o boi, o sapato e por que não vender a opinião, o voto, a fé? Nesse ponto do conto, Machado põe sutilmente elementos em polêmica que fazem emergir a ideia de que algumas instituições se valem dessa relação de troca de vantagens. A religião faz isso de muitas formas, tais como a promessa do céu em que os fiéis doam suas ações e seu dinheiro (em sacrifício) para barganhar a vida eterna.

Na contemporaneidade, essa relação de venda de opinião, fé e voto se torna muito visível em discursos políticos que fazem uma espécie de venda casada de valores cristãos prontos para o consumo. Tornou-se muito comum o encontro da esfera política e da esfera religiosa que seduz e embaralha as vozes em jogo, preparando eleitores em potencial para o consumo dessas ideias. Conforme Lipovetsky (2014), a Igreja, de um modo geral, deslocou sua ênfase nas noções de pecado mortal, de renúncia e sacrifício para a ênfase na ideia de prazer, de felicidade terrena. Houve, segundo o filósofo francês, “uma reinterpretação global do cristianismo”, ajustando-se à doutrina os ideais de felicidade e hedonismo difundidos pelo capitalismo de consumo. Efetivamente, “[...] o efeito hiperbólico do consumo não foi a sepultura da religião, mas o instrumento da sua adaptação à civilização moderna da felicidade terrena” (LIPOVETSKY, 2014, p. 112).

Esse efeito hiperbólico de consumo cria no discurso religioso terreno fértil para a instauração do que Ribeiro (2015) tratou como Consumo-Providência que legitima a entrada da Igreja na política a pretexto de conquistar espaços de políticas públicas para providenciar benesses ao público religioso. Nesse ponto, o diálogo com o conto machadiano é evidente: a

3 Sobre as práticas de rachadinha, há informações neste link: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50842595> Acesso em: 31 jul. 2021.

naturalização desse embaralhamento, a aceitação de que é possível o ser humano negociar valores simbólicos como a fé e o voto, a fim de obter providências divinas e políticas.

Nessa esteira, a “boa nova” diabólica encenada no conto também traz o corte da solidariedade humana como parte da doutrina. Machado coloca em polêmica no discurso a ideia de amor ao próximo como “obstáculo grave à nova instituição” (ASSIS, 2008, p. 110). Ironicamente o amor ao próximo é colocado como algo inventado por “parasitas” e “negociantes insolváveis” (ASSIS, 2008, p. 110) desse discurso, podemos estabelecer um diálogo com vozes sociais da época machadiana à época atual que encaram a caridade como algo que produz pessoas acomodadas. Claro que amor ao próximo, no caso do conto, pode ser ampliado para além de atos benevolentes individuais, ou seja, a benevolência social seria algo rechaçado também nesse contexto.

O antagonismo que se cria nessa atmosfera valorativa é acerca de amor versus indiferença, levando a sentidos que valorizariam a individualidade como eixo social central. Assim, abre-se um leque de possibilidades de interpretações desse antagonismo para uma visão contemporânea dessas questões. A benevolência social como obstáculo, máxima proposta pelo Diabo, encontra seus ecos atualmente em discursos que são contrários a programas de assistência social, pois produziriam “parasitas” na economia. Durante a pandemia da Covid-19, por exemplo, observamos muitas vozes contrárias ao auxílio emergencial⁴ para pessoas de baixa renda e trabalhadores autônomos, a pretexto de que essas pessoas se aproveitariam do auxílio e não voltariam a trabalhar.

Diante das discussões empreendidas nesta seção, podemos perceber que a proposta do Diabo em fazer uma Igreja com doutrina subversiva faz refletir e refratar uma reflexão machadiana sobre a complexidade humana que coaduna no ser valores contraditórios que conversam com aspectos da sociedade como um todo. A análise dialógica desse ponto do conto nos permite afirmar que a proposta do Diabo é o próprio lugar de tensionamento de ideologias dominantes que interpelam o ser humano em suas ações em relação ao outro. O antagonismo proposto por Machado revela essa relação sempre embativa eu-outro-sociedade.

⁴ Sobre o auxílio emergencial, há informações neste link: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/12/30/aprovado-pelo-congresso-auxilio-emergencial-deu-dignidade-a-cidadaos-durante-a-pandemia> Acesso em: 31 jul. 2021

PALAVRAS FINAIS

As criações literárias nascem no escopo de variados temas e linguagens que integram a cultura, a história e o contexto mais ou menos imediato de uma sociedade. De acordo com Beth Brait (2013), os diferentes gêneros literários (crônicas, poemas, romances, etc.) são capazes de imprimir “dentro de suas construções, de forma crítica e criativa, a diversidade de visões de mundo, tensões constituintes de uma comunidade linguística cultural, formas específicas de manifestação e representação”. A singularidade desses textos se constrói “no fio dos diálogos, amistosos ou polêmicos, com o outro” (BRAIT, 2013, p. 148).

No escopo da teoria bakhtiniana, podemos afirmar que na análise dos discursos na literatura são importantes os valores que surgem nas entrelinhas. Assim, a obra artística é arquitetada nesse conjunto de valorações sociais muitas vezes em embate mais ou menos explícito. No conto em análise, notamos essa condensação de valores sociais em choque, por meio dos valores antagônicos reverberados pela figura do Diabo como signo ideológico e pela “boa nova” como lugar de tensão de sentidos no grande tempo.

Além disso, voltando o olhar para a literatura numa perspectiva dialógica é possível visualizar um espectro de vozes representadas esteticamente, trazendo para a superfície discursiva temas urgentes que envolvem o indivíduo, a linguagem e a sociedade (e sua história). A esfera literária e a esfera artística, de modo mais ou menos amplo, colocam na tessitura do discurso as marcas dialógicas dos conflitos sociais mais sensíveis, transformando, reelaborando e ressignificando as relações humanas.

A polêmica trazida por Machado de Assis, em “A Igreja do Diabo”, colocou-nos a tarefa de desvendá-la nas sutilezas dos enunciados e além de abrir espaço para reflexões outras capazes de contribuir para o descortinar dos problemas que ainda assolam a contemporaneidade. Algumas dessas problemáticas são a ligação muitas vezes perniciososa entre as esferas política e religiosa, a indiferença humana diante do sofrimento alheio e o embaralhamento entre bondade e crueldade em termos de políticas sociais.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Contos de Machado de Assis: filosofia*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 103-112.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* [1963]. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

_____. Metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* [1979]. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 393-410.

_____. *Os gêneros do discurso* [1979]. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. A ciência na literatura hoje: resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir* [1970]. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-19.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2014.

RIBEIRO, Kelli da Rosa. *Bivocalização e plurivocalização no culto televisivo show da fé: tensão entre fé, mercado e publicidade*. 2015. 269 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2015.

_____. Das vozes sociais em Um caso de burro, de Machado de Assis: polêmica e(m) discurso. In: *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, v. 14, n. 27, p. 116-134, 2020.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* [1929]. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. Trad. de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

_____. *A palavra na vida e a palavra na poesia: Ensaios, artigos, resenhas e poemas* [1926]. São Paulo: Editora 34, 2019.

**DIÁLOGOS E CONTRAPONTO ENTRE
TODOROV E SARTRE EM DOIS CONTOS
DE MURILO RUBIÃO**

*Milton de Araújo Vilar
Cristiane Feitosa Pinheiro*

Milton de Araújo Vilar

Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí – UFPI e mestrando em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri – Urca. É pesquisador na área de literatura fantástica.

E-mail: miltonaraujovilar@gmail.com

Cristiane Feitosa Pinheiro

Mestre e doutora em Educação (PPGED-UFPI); especialista em Língua Portuguesa (PUC-MG); licenciada em Letras Português-Inglês (Fafopa-PE); professora da área dos Estudos Literários do curso de Letras da Universidade Federal do Piauí – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros; membro do Núcleo de Educação, História e Memória (NEHME); vice-coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa (UFPI – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros), pesquisadora e extensionista.

INTRODUÇÃO

A literatura fantástica é um gênero que se caracteriza pelo rompimento das leis naturais do mundo tal qual conhecemos, quer seja pela manifestação de metamorfoses, na aparição de seres inverossímeis, na distorção do tempo e espaço, ou até mesmo na deformação ou exagero de certos comportamentos humanos.

Sob os moldes de uma literatura descompromissada com uma representação realista do mundo, temos em Murilo Rubião (1916-1991) um dos principais expoentes da literatura brasileira que faz do insólito, do sobrenatural, o ponto essencial de suas tramas narrativas.

Como ainda há muitos problemas na definição do gênero fantástico contemporâneo, e com isso, o trabalho de Rubião também é alvo dessas lacunas teóricas, a pesquisa desenvolvida justifica-se pela urgência de uma percepção mais aguçada e teórica para definir as fronteiras do insólito e sua implicação na formação do gênero na literatura, principalmente porque fazendo uma comparação entre os textos fantásticos escritos no final século XVIII até o início do século XX e os textos fantásticos mais recentes, há uma diferença clara na maneira como o elemento insólito é utilizado, de tal forma que rendeu novas concepções teóricas para tentar redefinir o gênero.

Notando que a modernidade proporcionou uma nova maneira de tratar do insólito na literatura, adotou-se como objetivo geral analisar a manifestação do insólito nos contos “Teleco o coelhinho” e “O bom amigo Batista”, de Murilo Rubião. E como objetivos específicos, avaliar como os contos de Rubião rompem com o fantástico tradicional e também identificar os possíveis fatores determinantes para a formação do estilo de Murilo Rubião.

Para esse fim, foi lançada mão de duas teorias da literatura sobre o gênero fantástico: a de Todorov (2017) fundamentada sobre a leitura da literatura fantástica tradicional e a

desenvolvida por Sartre (2005), na qual ele considera o surgimento de uma nova literatura fantástica, uma literatura que apresenta o homem como o próprio insólito.

A presente pesquisa literária é de caráter qualitativo e bibliográfico, visto que não usamos dados estatísticos e recorreremos, senão, a livros, dissertações, artigos e sites.

Notando que Murilo Rubião está no contexto das obras insólitas do século XX, pretendeu-se responder à seguinte questão-problema: de que forma acontece, nos contos analisados, o rompimento do estilo tradicional da literatura fantástica em Murilo Rubião?

Levando em consideração que a literatura fantástica tradicional sofreu diversas modificações desde o século XIX, supõe-se que as formas da literatura fantástica contemporânea sejam distintas daquela. No entanto, para que pertença ao gênero fantástico, haveria de existir algo de semelhante entre obras antigas e as mais recentes. Então coube à pesquisa fazer esse traçado teórico e encontrar as digitais do fantástico antigo na obra de Rubião, bem como perceber o novo estilo sob a leitura teórica contemporânea.

A pesquisa é norteada em torno de duas principais referências teóricas e tem como *corpus* de análise dois contos da *Obra completa* (2010) de Murilo Rubião. Os dois contos escolhidos foram “Teleco o Coelhoinho” e “O bom amigo Batista” por conterem em si dois aspectos diversos nos contos de Rubião: O insólito com o sobrenatural e o insólito sem o sobrenatural.

O interesse pela pesquisa foi fruto da participação de um minicurso intitulado “A literatura fantástica: da teoria à prática” ministrado pela professora Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro, realizado em 2017, no evento “Encontro literário II: cinema e literatura” na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Suscitado o interesse pelo gênero, propôs-se acrescentar ao campo da literatura fantástica mais uma pesquisa sobre o gênero, no intuito de fortalecer o campo de produção, além de deixar espaço para novas pesquisas na área.

Para tanto, adotou-se como referencial teórico os estudos de Todorov (2017), Sartre (2005), Lovecraft (1987), García (2007), Matangrano e Tavares (2019), entre outros.

TEORIAS, OBRAS: O QUE FOI DITO

A fim de situar a pesquisa em uma discussão de gênero, é imprescindível abordar os conceitos e as principais correntes teóricas que pretendem definir esse gênero, justificando também as teorias escolhidas, para só então partir para os textos em análise,

O fantástico é, muitas vezes, concebido sob uma definição próxima a do dicionário, definição essa que também se aproxima do senso comum. Segundo o dicionário *Aulete*, “diz-se de modalidade de narrativa em que elementos sobrenaturais se misturam à realidade: Murilo Rubião escreveu contos fantásticos” (AULETE, 2011, p. 641).

Tomando a literatura fantástica sob essa visão mais abrangente do gênero, seria difícil identificar em que momento ela surgiu, pois, desde as obras clássicas da antiguidade é possível notar a presença dos seres extraordinários que rompem com as leis do mundo natural. Porém, a tradição literária revela um material mais recorrente desses universos extraordinários a partir do Romantismo, no século XIX.

Desde lá, esse gênero vem sendo estudado por linguistas, literatos, filósofos, entre outros, com o objetivo de entender os processos de construção interna, bem como estabelecer o elo entre essa literatura fantástica e o mundo natural em que vivemos. Estudiosos como James (1947), Freud (1919), Todorov (2017), Sartre (2005) e outros se debruçaram sobre a literatura fantástica desenvolvendo um rico material de estudo guia para o entendimento desse gênero.

Para o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1939), as histórias fantásticas, ou histórias de horror, possuem uma forte ligação com as emoções que o texto suscita no leitor:

[...] uma história fantástica cujo intento seja instruir ou produzir um efeito social, ou em que no final os horrores se desfaçam explicados por meios naturais, não é um autêntico conto de pavor cósmico; não menos verdade é que narrativas como essas possuem com frequência, em partes isoladas, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima ficção de horror sobrenatural. Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. Se excitadas as devidas emoções, esse “ponto alto” deve ser reconhecido pelos seus méritos próprios como literatura de horror, não importa o prosaísmo

em que venha a descambar. O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Para justificar-se como uma obra pertencente ao gênero, segundo Lovecraft, ela teria de evocar uma atmosfera de medo. O texto teria de ser envolvido pelo aspecto fantasmagórico, de modo que, se ele se desvencilhar desse estilo, acaba não sendo um autêntico conto de pavor cósmico.

Hoje, umas das teorias mais aceitas pela academia é a sistematizada na obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), de Tzvetan Todorov, e foi também uma das teorias guia para construção da pesquisa. Nessa obra, o gênero fantástico é definido não só pela ruptura das leis do mundo natural, mas pela dúvida – ou hesitação – do leitor e/ou personagem sobre a natureza dos fatos narrados.

Esse gênero é de exclusividade da prosa, e se define, pois, pela relação de ação e reação entre o texto e leitor. No dizer de Todorov (2017, p. 30), “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

No entanto, essa definição da hesitação não é totalmente nova, ela já havia sido iniciada com outros teóricos. Todorov faz uma seleção de teóricos precedentes para fundamentar seu trabalho e encabeçam essa lista Soloviev, Olga Reimann e Montague Rhodes James.

Todos esses estudiosos já começavam a perceber o caráter ambíguo nos textos fantásticos. Eles notaram que essas histórias sempre davam margem a duas compreensões dos eventos insólitos: ou tudo não passava de um fruto da imaginação ou de uma ilusão dos sentidos, ou de fato o sobrenatural existia e tínhamos de aceitá-lo como pertencente à realidade. Essa possibilidade de hesitar entre as duas soluções seria o âmago do fantástico: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2017, p. 31).

E, por último, que será o contraponto da discussão teórica acerca da manifestação insólita nos contos de Rubião: Jean Paul Sartre. No capítulo “Aminadab, ou o fantástico

considerado como uma linguagem”, incluso na obra *Situações I: críticas literárias* (2005), Sartre desenvolve uma análise da manifestação fantástica em escritos mais recentes, partindo, como exemplo, da obra *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot (1907-2003).

Se Todorov pretendeu desenvolver uma teoria que explicasse o gênero que repercutiu entre o século XVIII e XIX, Sartre lançou um olhar sobre os textos mais recentes, que rompiam com a hesitação e com os seres que tradicionalmente apareciam na literatura fantástica, como bruxas, vampiros e fantasmas.

Sartre chama essa nova linguagem, ou esse novo fantástico, de o “derradeiro estágio da literatura fantástica”. Nessa fase do gênero, o mundo perde parte de seu encantamento com o insólito tradicional, pois se descobre, no fim, quem eram aqueles monstros da literatura: o próprio homem. E isso justifica em parte a ausência da hesitação na literatura fantástica moderna. Sobre o novo fantástico Sartre afirma:

Despojou-se, parece, de todos seus artificios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico (SARTRE, 2005, p. 139).

Uma das justificativas de Sartre para essa transformação do gênero é o compromisso, produzido pelo momento histórico, com o retorno ao humano. A postura do escritor frente a sua atividade modifica-se. Devido às transformações pelas quais passava a sociedade no início do século XX, a organização das atividades econômicas, e os processos burocráticos que tornavam cada vez mais recorrentes com o advento da modernidade, e devido aos eventos das grandes guerras, o manuseio do absurdo e a percepção dos limites humanos pelo escritor ganharam novos contornos.

Murilo Rubião, por estar sempre às margens do impossível, acabou tendo seus textos, inevitavelmente, vinculados à literatura fantástica, ainda que certos aspectos da literatura tradicional não estejam bem claros em seu estilo.

As pesquisas desenvolvidas em torno da obra de Murilo Rubião quase sempre categorizam seu texto como literatura fantástica sob duas perspectivas: as primeiras tratam-

se de pesquisas sob um olhar mais amplo do conceito de fantástico, que seria simplesmente a manifestação de um universo extraordinário na obra literária. Ou seja, se existem fenômenos sobrenaturais, aí está a presença do gênero.

Sob essa visão, ao invés de restringir a manifestação do fantástico e facilitar o entendimento sobre os espaços interno e externo dessa espécie de texto, ela só aumenta a dificuldade de análise, pois quantos textos não existem com elementos sobrenaturais, que se distinguem, contudo, grandemente em suas formas, temas e períodos? Assim, fica claro que essa classificação genérica mais atrapalha que ajuda nas análises dos textos.

A segunda forma trata Murilo Rubião sob o olhar teórico de Sartre. Nessa perspectiva, leva-se em consideração que a modernidade condicionou uma transformação do gênero fantástico. Diz-se que as formas do fantástico tradicional mudaram porque os tempos mudaram e com isso a linguagem literária também mudou. Se antes os autores estavam embebidos de uma necessidade ou de um desejo de revelar a transcendência e os demônios ocultos, agora, os autores precisam revelar os rostos por trás desses demônios, e estes parecem com o rosto humano.

Na obra *Fantástico brasileiro* (2019) de Matangrano e Tavares é possível perceber como a obra de Murilo Rubião é categorizada como fantástica sem haver uma preocupação em ligar a obra às teorias já desenvolvidas. Os próprios autores confirmam essa flexibilidade e não se preocupam em restringir as categorias fechadas na escolha das obras para a análise. A lista das obras de *Fantástico Brasileiro* se estende à manifestação simples do sobrenatural como condição para o gênero.

Já em *Murilo Rubião e a narrativa do insólito* (2007) de García é possível notar não somente a preocupação em colocar a obra sob a perspectiva das teorias de Todorov e Sartre, mas também pode-se perceber a proposta do surgimento de um novo gênero literário: o “Insólito banalizado”.

Nessa obra, Sartre entra como suporte teórico na discussão de contos de Murilo Rubião logo no início, como no capítulo *As personagens rubianas: “o ex-mágico da taberna minhota”* e o *“pirotécnico Zacarias” sob a perspectiva do existencialismo sartreano*. Nele, faz-se uma leitura de dois de seus contos levando em consideração o olhar de Sartre do ponto de vista do existencialismo, e mais à frente, ao tratar de discussões teóricas em torno de um

dos contos de Murilo Rubião no qual os eventos sobrenaturais são tomados como eventos triviais, Braz comenta:

Percebe-se, então, que ocorre uma banalização dos eventos insólitos. Essa banalização ocorre por um desprezo frente ao acontecimento insólito, pois os personagens secundários a princípio, assustam-se com a possibilidade de um cadáver estar falando, mas, posteriormente, aceitam o fato, agindo com desprezo (BRAZ, 2007, p. 58).

Sob essa análise, pode-se notar a proposta de um novo gênero, fechando as principais perspectivas teóricas desenvolvidas em torno de Murilo Rubião. Através dessas propostas, tanto de reconfiguração, no sentido de transformação do gênero, como na possibilidade de um gênero emergente, já se estabelece um suporte para a pesquisa. Comparando as teorias de Todorov e Sartre e fazendo essa relação com os contos analisados de Rubião, a razão da pesquisa reside entre os espaços de intersecção e os pontos de afastamento do gênero fantástico tradicional e o gênero moderno.

O FANTÁSTICO NO BRASIL

O início da história da literatura brasileira e o fantástico é quase uma via de mão dupla, pois se o fantástico se consolida no Romantismo, é no Romantismo que a literatura brasileira também se consolida:

No Brasil, o século XIX torna-se ainda mais relevante, pois é somente nele que a literatura brasileira, de fato se consolida. Em outras palavras, o insólito brasileiro nasce praticamente ao mesmo tempo que a noção de literatura nacional, quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo na literatura insólita, nascida com o romantismo gótico no final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p. 25)

Essa relação entre o Romantismo e a literatura fantástica é recorrente, pois, como Sartre (2005) afirma, o fantástico é uma fuga e uma resistência à condição humana. Da mesma forma, é uma contraposição ao pensamento racionalista emergente do século XIX. Sendo assim, é evidente que gênero e período encontraram um no outro características em comum.

Dessa maneira, levando em consideração que o insólito é um dos meios para abalar as estruturas do pensamento racional, com a provocação da dúvida e da hesitação sobre o que é e o que não é verdadeiro, seria natural que a literatura fantástica nascesse nessa penumbra do Romantismo e se identificasse com ela, resgatando fantasmas medievais e rompendo com os ideais do mundo de seu tempo.

Também, sob a perspectiva do estilo, Antônio Candido sugere uma proximidade entre o Romantismo e eventos sobrenaturais. Além da similaridade de propósitos, as formas românticas são harmônicas com a manifestação fantástica:

[...] um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e peneira em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões [...] (CANDIDO, 2004, p. 45)

Sob essas características descritas por Candido, nota-se que o Romantismo é terreno fértil para o fantástico. O período é uma viagem à subjetividade, a arte pela arte, o período dos sonhos e devaneios, a fuga da racionalidade e do pensamento técnico, o fantástico é um dos frutos do período romântico.

É atribuído muitas vezes a Justiniano José da Rocha (1812-1863) o título de escritor pioneiro do gênero fantástico no Brasil. Segundo alguns estudos, sua obra *Um sonho* (1838) seria o primeiro exemplar do gênero em nossas terras (MATANGRANO e TAVARES, 2019). Porém, o autor que irá consolidar o gênero no país é o ultrarromântico Álvares de Azevedo (1831-1852).

Autor da segunda fase do Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo tem na obra *Noite na taverna* (1855) a mais clara manifestação dos fenômenos fantásticos à luz da teoria de Todorov, e ainda na lista dos autores do movimento Romântico outro nome pode ser destacado: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) que, com sua *Luneta mágica* (1869), transgrediu as leis naturais através do extraordinário.

No Realismo e Naturalismo, apesar de ter se desenvolvido um tipo de literatura mais comprometida com a descrição fiel da realidade, o sobrenatural permaneceu presente nas obras de muitos escritores que viam no insólito a possibilidade de fazer denúncias sociais e de tratar de temas pertencentes à natureza humana.

Transitando entre um estilo romântico e realista, Jules Verne (1828-1893) exerceu bastante influência na literatura de ficção científica do Brasil.

A vertente que talvez mais tenha ganhado corpo nessa época em terras tupiniquins foi uma espécie de proto-ficção-científica cujos critérios especulativos convergiam de certa forma com as preocupações dos naturalistas (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p. 37).

Analisado por Todorov (2017) sob a categoria de MARAVILHOSO CIENTISTA, a ficção científica começa surgir nesse contexto de transição da literatura fantástica justificando os absurdos através de uma lógica científicista e racional, se desligando do campo da transcendência.

Contudo, isso não significava a morte do sobrenatural. Mesmo depois da passagem da febre das histórias fantásticas do período romântico, ainda havia escritores explorando as realidades transcendentais.

Machado de Assis (1839-1908), por exemplo, também se enveredou nos caminhos da literatura fantástica com contos como “A igreja do diabo”, “A cartomante” e, é claro, com seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Apesar desses textos não serem pertencentes, sob a descrição da teoria tradicional, à literatura fantástica, todos eles possuem características em comum: o apelo à transcendência, o uso de elementos sobrenaturais, o rompimento da representação da realidade tal como ela é em suas leis naturais.

No Simbolismo, novamente a literatura fantástica vai se deparar com um movimento artístico ao seu favor: “Tal como os românticos, os autores associados ao simbolismo e ao decadentismo – poéticas que, no Brasil, se sobrepõem e se confundem – prezavam pelo mistério” (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p. 45).

Nesse movimento, as figuras alegóricas, o sobrenatural, a subjetividade resgatam certas características que se perderam no fantástico durante a ascensão do realismo, com isso, favorecendo na literatura, o caráter fantástico.

A partir do século XX, literatura insólita brasileira se difundiu de tal forma de já não ser mais possível estudá-la apenas cronologicamente, como se mostra viável ao século anterior, pois muita coisa diferente passou a ser produzida ao mesmo tempo (MATANGRANO e TAVARES, 2019, p. 53).

Como vemos na citação, no século XX explodiu uma diversidade de textos insólitos de maneira que não era possível classificá-las dentro de um período específico. Suas formas também parecem não ser compreendidas perfeitamente pelas teorias tradicionais do fantástico. Muito ligado à censura na época do regime militar, o insólito se manifestava muitas vezes sob uma forma de crítica velada aos poderes políticos. Se no século XIX os temas tabus apareciam representados pelo sobrenatural (TODOROV, 2017), no século XX o que não podia ser dito por termos diretos como crítica aos regimes era dito através desse recurso literário.

Dos autores brasileiros mais recentes vinculados à literatura fantástica temos como exemplos J.J Veiga, com a célebre *A hora dos ruminantes* (1966), Lygia Fagundes Telles, com *Seminário dos ratos* (1998) e Ignácio de Loyola Brandão com *Zero* (1974) e *Cadeiras proibidas* (1976).

MURILO RUBIÃO: VIDA E OBRA

Filho de Eugênio Álvares Rubião e Maria Antonieta Ferreira Rubião, Murilo Eugênio Rubião nasceu no dia 1º de junho de 1916 em Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas (MG) (RUBIÃO, 2010).

Seu avô, Francisco Alves de Barros Rubião publicou dois livros, um de memórias e outro de reflexões. Seu pai era poeta, filólogo e membro da Academia Mineira de Letras. Visto essa herança sanguínea para arte, fica fácil supor que Murilo Rubião teve contato com o universo das letras desde muito cedo. Através da vasta biblioteca que seu pai possuía, Murilo Rubião teve acesso aos clássicos da literatura, tendo a Bíblia, Machado de Assis e a literatura grega como suas principais fontes de influência (RUBIÃO, 2010).

Ainda estudante de Direito da Universidade de Minas Gerais (UMG), em 1938, fundou junto com outros estudantes-escritores a revista *Tentativa*; em 1939 se tornou redator da *Folha de Minas*, no ano seguinte se tornou redator da revista *Belo Horizonte* (GALVÃO, 2014)

Em 1942 terminou seu curso de Direito. Logo em seguida, foi escolhido como Diretor da Associação dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais. Além disso, ainda foi diretor da Rádio Inconfidência de Minas Gerais. Sobre a escrita de Murilo Rubião, Galvão afirma:

[...] teve início na carreira literária logo cedo, com tímidas composições literária, primeiro escrevendo poesias e depois se dedicando a curtas narrativas fantásticas, que sempre passavam pela apreciação de diversos escritores e intelectuais da época, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade, sendo este último aquele que ajudou a denominar sobre o gênero que Rubião vinha escrevendo: fantástico (GALVÃO, 2014, p. 11).

Em 1947, publicou seu primeiro livro *O ex-mágico da taberna minhota*, contendo quinze contos. Além de várias outras funções burocráticas que exerceu, uma das mais relevantes foi quando, em 1952, foi nomeado Chefe de Gabinete do Governador Juscelino Kubitschek.

Em 1953, publicou seu segundo livro *A estrela vermelha*, formado por quatro contos inéditos. Em 1956 foi nomeado Chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Madrid e no mesmo ano foi indicado Adido junto à Embaixada do Brasil na Espanha. Dez anos depois se tornou o primeiro secretário e organizador do suplemento literário de Minas Gerais.

Murilo Rubião, nas suas primeiras publicações, foi alvo de críticas da época, por sua dificuldade de tornar suas narrativas verossímeis e pela aparente neutralidade política. Enquanto muitos escritores estavam empenhados em desenvolver uma literatura de respostas sociais, Murilo Rubião escrevia a seu próprio estilo em se voltar para as crises do eu, do indivíduo (FURUZATO, 2002).

Drummond entendia que o estilo próprio de Murilo Rubião fazia uma crítica à sociedade por meios não convencionais da época. Segundo o poeta, a “estética do absurdo” exprime “terrivelmente o nosso tempo” (DRUMMOND *apud* FURUZATO, 2002, p. 14).

A estética de sua obra ia de contramão com o movimento Modernista, levando a ser considerado um autor “contra-modernista” (GALVÃO, 2014, p. 81). Ele não pretendia seguir o estilo predominante da época, e mesmo assim conseguiu manter seu nome na história da literatura brasileira, pois se, segundo a crítica, ele não denunciou uma crise política localizada,

não produzindo uma literatura com intenções restritas e específicas, se ele, segundo Lucas (1954) faltou-lhe acrescentar aos contos a presença da época com os seus problemas, ele fez uma leitura mais espiritual do homem moderno, sugeriu uma análise do homem que fosse universalmente válida.

O trabalho de Murilo Rubião foi marcado pela sua rigorosidade com a escrita, pois seus contos nunca descansavam. Ele estava continuamente reescrevendo e melhorando seus textos, procurando a palavra que melhor descrevesse as ideias sugeridas, colocando o escritor numa posição importante na história da nossa literatura:

[...] o quadro geral da literatura brasileira confirmaria o nome de Murilo Rubião como o 'precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real'. E assim, a originalidade do autor, tantas vezes apontada pela crítica, adquire uma base histórica" (FURUZATO, 2002, p. 30).

Murilo Rubião morreu em 1991, deixando um número limitado de cerca de trinta e três contos escritos, porém, com um valor literário quase inesgotável.

ASPECTOS ANALÍTICOS

A pesquisa realizada é de caráter qualitativo, considerando que, nesse tipo, “o pesquisador seleciona os elementos a que tem acesso, admitindo que estes possam, de alguma forma, representar o universo” (GIL, 2008 p. 94).

A pesquisa é também bibliográfica, considerando como tal o tipo de pesquisa “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2008 p. 50). Os objetivos propostos foram alcançados através da comparação de dois contos de Murilo Rubião, “Teleco o coelhinho” e “O bom amigo Batista” presentes na *Obra Completa* (2010), analisados sob duas perspectivas teóricas distintas, a primeira, desenvolvida na obra *Introdução à literatura fantástica* (2017) de Tzvetan Todorov e a segunda presente no capítulo “Aminadab ou o fantástico como uma linguagem”, incluso na obra *Situações I: críticas literárias* (2005) de Jean Paul Sartre. Foram usados como suporte para análise livros, artigos, dissertações de mestrado, e outras fontes.

Segundo Todorov (2017), estudar uma obra tendo em vista a perspectiva do gênero, coloca-nos sob o exercício de identificar uma característica peculiar que sirva de regra para todas as obras que julgamos fazer parte dessa espécie, logo, ao invés de buscarmos identificar algo de individual da obra, nosso trabalho é identificar o ponto que conecta todas essas obras. A pesquisa foi construída a partir dessa concepção de gênero.

Todorov foi utilizado principalmente para situar o objeto no gênero ao qual Murilo Rubião está associado. Portanto, foram analisados pontos específicos nos quais é possível afirmar que o fantástico existe em seus contos. Com esse fim, foi utilizado o método de Northrop Frye (2013) sobre o estudo de gênero, desenvolvido e ajustado por Todorov.

Ao fundamentar sua teoria do fantástico por meio dos conceitos de gênero e dos métodos de estudos desenvolvidos por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (2013), Todorov afirmou:

Um tal estudo deve satisfazer constantemente a duas ordens de exigências: práticas e teóricas, empíricas e abstratas. Os gêneros que deduzimos a partir da teoria devem ser verificadas nos textos: se nossas deduções não correspondem a nenhuma obra, seguimos uma pista falsa (TODOROV, 2017, p. 25).

A pesquisa teve o compromisso de submeter os pressupostos à luz dos textos em análise. Toda teoria utilizada foi colocada à prova com o objeto de estudo, buscando sempre uma correspondência entre teoria e os contos analisados.

Amparando-se em Garcia (2007) que trata Murilo Rubião sob a perspectiva de um novo gênero: o “Insólito banalizado”, foi possível perceber aspectos distintos entre o conceito de fantástico sobre os textos tradicionais e o fantástico de Murilo Rubião, logo, fez-se necessária uma segunda teoria que contemplasse os contos fantásticos modernos. Para alcançar esse novo estilo de escrita do gênero, foi usada a teoria de Jean Paul Sartre (2005) para identificar as características desse novo modelo de escrita. Segundo essa perspectiva:

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo da alma. E para essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança (SARTRE, 2005, p. 136).

A pesquisa foi desenvolvida através da obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), sendo feito um mapeamento dos contos a fim de identificar os elementos que asseguram o texto de Murilo Rubião como pertencente ao campo da literatura fantástica, e também teve como suporte a teoria sobre o fantástico contemporâneo de Sartre, que além de analisar o texto em si, faz uma reflexão sobre o contexto para entender os processos de transformação do elemento insólito e, assim, identificar os possíveis fatores que levaram a essa modificação nas estruturas literárias. Entendendo que a primeira análise lançou mão de um exame mais estrutural, ou formal, a segunda serviu-se de um olhar tanto linguístico quanto externo e filosófico.

Através do suporte teórico, foram identificadas, no objeto estudado, algumas características próprias da literatura fantástica contemporânea, portanto, também foi analisada a maneira como o elemento insólito se manifesta nos contos de Murilo Rubião e ainda foram encontradas as digitais do fantástico tradicional junto de um novo estilo de escrita na literatura fantástica moderna.

Utilizando essas principais correntes teóricas, a pesquisa foi construída sob os atravessamentos da manifestação do insólito nos contos e dividida em duas categorias de análise. A primeira, destaca-se Todorov: uma análise mais interna, mais estrutural, e a última, de Sartre: uma análise mais externa, filosófica e social.

A pesquisa realizou-se a partir da identificação das características do insólito no texto de Murilo Rubião que puderam ser observadas sob a teoria de Todorov e sob a teoria de Sartre e foram analisados tanto os pontos de semelhanças dos textos com as teorias quanto os pontos distintos e, a partir disso, foram sugeridos os possíveis motivos para essa reconstrução do gênero fantástico tendo como apoio o contexto da modernidade e as modificações pelas quais a sociedade passou desde o fantástico tradicional.

DISCUSSÃO E ANÁLISE

ANÁLISE INTERNA

Quando Tzvetan Todorov (2017) desenvolveu sua teoria sobre a literatura fantástica e definiu os requisitos para sua manifestação, à luz da teoria de gênero de Northrop Frye (2013), as categorias de análise do teórico foram baseadas em aspectos internos da obra, ou seja, a estrutura do texto, os temas, as ações e reações provocadas pela obra.

As formas textuais foram a direção para a definição do gênero. O estudo do gênero não empreendia os fatores externos, senão à tautologia, na qual o texto funciona e significa por si mesmo. A definição do gênero ocorre à medida em que ele se materializa no universo literário, pois “o texto literário não entra em uma relação referencial com o “mundo” [...] ele não é ‘representativo’ de outra coisa senão de si mesmo” (TODOROV, 2017, p. 14).

Segundo Todorov (2017), a obra é vista como um todo que existe simultaneamente, a função do crítico é congelá-la no tempo para compreendê-la como uma unidade.

Essa primeira categoria de análise foi a maneira através da qual se construiu os processos de análise interna dos contos de Murilo Rubião sob comento e, dessa forma, permitiu uma leitura de seus contos através do ponto de vista estrutural, sendo feita, assim, uma análise do gênero sob o ponto de vista formal.

Para que o fantástico se efetive, sob essa visão, são necessárias algumas condições declaradas por Todorov: a hesitação do leitor e a hesitação do personagem frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural, e a recusa de uma leitura simbólica, alegórica ou poética do texto.

Segundo o teórico, a hesitação ocorre porque o mundo em que se dá os acontecimentos é regido por leis parecidas com as nossas. Logo, quando um elemento insólito coloca sob dúvida as leis conhecidas, ocorre uma vertigem na crença sobre o que se entende por realidade.

A dúvida é suscitada porque o elemento sobrenatural não se revela por completo. Há sempre duas possibilidades de respostas: uma explicação racional e outra sobrenatural.

Na primeira resposta para o evento insólito, as leis naturais são salvas de qualquer alteração, pois descobre-se que tudo não passou de um engano e que os eventos sobrenaturais nunca aconteceram. Na segunda resposta, o elemento é de fato pertencente a outro mundo, reconhece-se que há algo para além das leis conhecidas pelos seres daquele universo. Entretanto, para se manter no fantástico, as respostas nunca devem ser definitivas. Somente nesse momento de dúvida é que de fato o fantástico se consolida como tal. Quando há uma resposta racional, a obra acaba em um gênero vizinho: o fantástico-estranho, enquanto, ao obter uma resposta sobrenatural, a obra encerra-se no fantástico-maravilhoso.

ANÁLISE EXTERNA

Jean Paul Sartre (2005), ao desenvolver seu estudo sobre a literatura fantástica contemporânea, fez, além de uma análise da linguagem dos textos, uma análise dos fatos externos, ou seja, observou o mundo real.

Sua pretensão não foi separar o que é e o que não é fantástico, como fez Todorov, mas tão somente analisar as mudanças da manifestação do insólito à medida em que se percebeu uma alteração nos novos textos insólitos como em Franz Kafka (1883 - 1924) e, principalmente, na obra *Aminadab* (1942), de Maurice Blanchot, relacionando também os fatores externos à obra que foram fundamentais para essa transformação. Essa segunda categoria de análise permitiu que se fizesse uma leitura daquilo que está para além da estrutura do texto.

Para começar a análise da obra *Aminadab*, de Maurice Blanchot, a fim de explicar o novo fantástico emergente, Sartre contextualizou a produção do autor, visto que, para a compreensão do gênero seria necessária essa análise do exterior ao texto:

Blanchot começa a escrever numa época de desilusão: depois da grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre, a nova geração de escritores e de artistas, por orgulho, por humildade, por espírito de seriedade, operou com grande pompa um retorno ao humano. Essa tendência repercutiu sobre o próprio fantástico (SARTRE, 2005, p. 137).

Para Sartre, o momento histórico contribuiu para uma seriedade maior sobre a escrita. Se antes a literatura falava de criaturas mágicas, que, ao menos na aparência, se distanciavam dos traços e capacidades humanas, agora o humano se torna o insólito do novo fantástico.

PRIMEIRO DIÁLOGO: TELECO, O COELHINHO

Da mesma maneira que Murilo Rubião afirma não ter lido Kafka nas suas primeiras produções (RUBIÃO, 2010), de acordo com Sartre (2005) Maurice Blanchot também não leu Kafka antes de escrever *Aminadab* (1942). Ambos se aproximaram de um estilo que se pode chamar de “kafkiano” sem ter tido nenhuma experiência de leitura desses textos a princípio.

Sartre, a respeito dessa conjunção entre Kafka e *Aminadab*, diz que não sabe sua origem, mas, segundo ele, isso sugere uma espécie de “estágios do fantástico” (SARTRE, 2005). De acordo com o filósofo, essa aproximação entre os estilos dos escritores indica uma nova fase do fantástico.

Tendo os gêneros uma essência e uma história, Sartre afirma que, na modernidade, o fantástico alcançou sua última etapa, aquela em que as crises do ser humano figuram o centro da narrativa:

Para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana (SARTRE, 2005, p. 138).

Logo, a experiência do fantástico contemporâneo perpassa os mesmos caminhos da experiência exclusivamente humana. O elemento sobrenatural é um recurso para ver o humano fora da perspectiva humana, pois sendo humano, “não posso então julgar este mundo, pois meus juízos fazem parte dele” (SARTRE, 2005, p. 145).

O primeiro conto aqui analisado, “Teleco, o coelhinho”, foi publicado a primeira vez em 1965 no livro *Os dragões* juntamente com outros dezenove contos, e foi republicado pelo menos cinco vezes (GALVÃO, 2014). A narrativa insólita se inicia quando o narrador autodiegético, pois ao mesmo tempo que narra é também personagem, estando a contemplar o mar, é interrompido por um coelhinho pedindo-lhe um cigarro. No entanto, no primeiro momento, o narrador não se dá conta de quem está a falar-lhe, e pela tonalidade da voz, sumida, parecendo um sussurro, e pela forma de falar, o narrador crê e leva o leitor a crer junto com ele que o pedinte é apenas um jovem: “Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro? Ainda com os olhos fixos na praia, respunguei: - Vá embora moleque, senão chamo a polícia” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Logo nesse trecho, é possível notar um ponto fundamental que irá ser confirmado com maior clareza nas próximas linhas do conto. A existência do sobrenatural, no mundo criado, não é a regra do mundo desse conto, mas a exceção, pois, quando o narrador ouve essa voz estranha, não imagina que poderia vir de qualquer outro ser senão de um humano.

Ao menos, através desse trecho, é possível inferir que, se existem criaturas extraordinárias convivendo com os humanos, tratam-se de seres raros. Logo, é possível perceber traços do que seria literatura fantástica para Todorov no conto o “Teleco, o coelhinho”, pois, para que o fantástico esteja presente na obra, o elemento sobrenatural precisa ser uma exceção dentro do universo, ou seja, a desordem se revela em um universo no qual a ordem das leis naturais não é quebrada, e nesses universos esses eventos ficam em torno do campo das superstições, em espaços nos quais esse elemento é censurado pela explicação racional.

No conto, uma característica que rompe com o fantástico tradicional é que, geralmente, nos textos do século XIX, as ações se passam em uma penumbra. A noite é o melhor momento para sermos enganados pelos nossos sentidos. Os lugares são cheios de labirintos e, a qualquer momento, uma criatura estranha pode ser percebida pelos sentidos confusos. Contrariando essa característica, o espaço e o tempo não são os mais usuais para surgir uma entidade sobrenatural nesse conto: Teleco surge na praia em plena luz do dia.

Fica mais clara a sensação de que o coelhinho não é uma entidade comum no universo quando o narrador personagem se volta para ele, e então percebe que não se trata de um ser humano conversando com ele, mas sim, um coelho: “Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento[...]” (RUBIÃO, 2010, p. 52). Esse desarme leva o leitor a perceber um ar de surpresa do narrador ao se deparar diante de um animal falante, e não da figura de um jovem.

Todavia, diante da presença desse evento insólito, apesar da surpresa, o personagem não duvida se os eventos são ou não de ordem sobrenatural, distanciando das formas da literatura fantástica tradicional. O coelho conversando tal como uma pessoa não causa um espanto proporcional ao absurdo do acontecimento, nem leva o personagem a duvidar sobre a sanidade de seus sentidos.

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos (RUBIÃO, 2010, p. 52).

Para Sartre (2005), o novo fantástico se dá pela submersão do homem em um mundo ao reverso. Se antes o elemento insólito se manifestava através da exceção, agora se torna a regra. O homem comum, submetido a esse universo de cabeça para baixo, é o elemento que não se integra perfeitamente ao universo em que se encontra. Contudo, nas primeiras linhas do conto, o que fica sugerido é a manifestação sobrenatural em um espaço natural.

O narrador personagem, que em nenhum momento revela seu nome, após perceber que Teleco não tinha lugar fixo para morar, convida-o para morar com ele, pois, segundo ele, a casa era grande e vivia sozinho:

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei (RUBIÃO, 2010, p. 52-53).

Nesse momento, Teleco revela suas habilidades de transformação, metamorfoseando-se em uma girafa:

– Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta: – Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco. Dizendo isso, transformou-se numa girafa. – À noite – prosseguiu – serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável? Respondi-lhe que não e fomos morar juntos (RUBIÃO, 2010, p. 53).

Contudo, mesmo diante desse acontecimento, o narrador não demonstra qualquer manifestação de surpresa. Não faz perguntas sobre suas habilidades nem volta atrás no seu convite. Se, nesse conto, o acontecimento extraordinário não provoca a hesitação, mas ao contrário, é aceito como pertencente a realidade natural, mesmo diante de uma breve surpresa do personagem, isso pode causar duas impressões imediatas: ou o leitor está diante de um evento raro daquele universo, porém, não é impossível que seres como aqueles existam naturalmente naquele mundo ou o evento trata-se de uma exceção, destruindo os

paradigmas sobre as leis naturais de que se tinha conhecimento, e a partir desses eventos, tanto o narrador personagem quanto o próprio leitor passam a aceitar a existência do sobrenatural. Sobre essa naturalização do insólito, Braz comenta: “a partir dos eventos insólitos sobre os quais se estruturam as reações da narrativa, verifica-se a possibilidade de que na obra de Murilo Rubião ocorra a presença de um novo gênero literário: o Insólito Banalizado” (BRAZ, 2007, p. 60).

A conclusão a que chegamos, à medida que a narrativa se desenvolve, é que as leis daquele mundo são muito parecidas com as nossas, não há nada que nos direcione a tomar a primeira resolução. O que parece é que Teleco é a única exceção desse universo. Pois, para Todorov, o fantástico ocorre: “[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2017, p. 30).

Com isso, é possível identificar pelo menos uma característica em comum nesse primeiro conto em análise com a descrição do fantástico de Todorov: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31).

O primeiro pressuposto não é seguido, pois não há vacilação. No entanto, para Todorov, a vacilação ocorre porque o sujeito não conhece outras leis, senão aquelas que o leitor empírico também conhece, por isso no fantástico tradicional o leitor se identifica com um personagem. Todavia, aqui, o leitor não se identifica facilmente com o personagem pois não há nenhuma espécie de hesitação frente ao acontecimento sobrenatural no universo aparentemente natural.

Teleco, a princípio, mostra-se um sujeito alegre, com um espírito infantil, disposto a fazer feliz todos de quem ele gosta:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de se metamorfosear em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas (RUBIÃO, 2010, p. 53).

Quando Teleco transforma-se em um leão para assustar seus vizinhos, esses ligam para a polícia dizendo terem visto o animal, e depois de investigarem o local e nada achar, os policiais ameaçaram prendê-los por mentir para a polícia.

Nisso, os investigadores não demonstram qualquer desconfiança de que poderia ser uma criatura a se transformar em outros animais. Isso significa que as investigações, no conto, são guiadas pela mesma lógica do mundo fora da narrativa. O mundo que o leitor empírico tem conhecimento.

Os conflitos entre o narrador personagem e Teleco se intensificam a partir do momento em que o processo de amadurecimento de Teleco torna-se mais evidente e ele passa a afirmar-se como sendo homem. É possível notar nisso uma certa perspectiva sartreana no que diz respeito ao existencialismo e ao humanismo, visto que, para Sartre (2005) o insólito encontra-se no ser humano.

Porém, Teleco só possui a habilidade de se transformar em outros animais e mesmo possuindo o poder para se transformar em diversos seres, Teleco agarra-se à ideia de querer ser homem, e a partir dessa mudança de postura será revelada, através do exemplo de Teleco, a angústia pela qual o homem passa na sua condição existencial.

Essas angústias são potencializadas em Teleco pelo fato dele não ter a capacidade de discernimento da maldade presente na vida adulta. Ele está sempre deslocado. É aí que entra o reverso em Rubião. Teleco, como o ser que não se encaixa no mundo humano, tenta a todo custo fazer parte das relações daquele universo. Ele é um ser fantástico tentando se adaptar ao mundo natural. A perspectiva do reverso se dá através da ótica do ser fantástico e não o contrário.

Assim como os contos de Murilo Rubião sugerem um movimento cíclico, é possível fazer uma relação rápida com o Ex-mágico, que nasceu adulto:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores (RUBIÃO, 2010, p. 21).

Essa fala poderia, naturalmente, ser empregada pelo Teleco após seu sofrimento como “humano”. Teleco é um ser sem malícia que se joga às feras da realidade humana, um ser ingênuo que cede facilmente às vontades das pessoas ao seu redor, fato é que alguém que acabara de conhecer levou-o para casa.

O primeiro conflito sério entre o coelhinho e o narrador personagem ocorre quando, tomando uma atitude que entra no processo de amadurecimento e humanização, Teleco leva uma garota para morar na casa com eles:

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru (RUBIÃO, 2010, p. 54).

É importante destacar dois comportamentos de Teleco: primeiro o fato dele levar uma mulher para casa. Essa atitude sugere uma transformação de Teleco, que passa a demonstrar interesses amorosos e ao mesmo tempo manifesta o desejo de ser aceito pela mulher como seu par, afirmando-se homem. Depois, sua transformação em um canguru, visto que parece ser o animal mais próximo de um humano que ele conseguia se transformar: um animal bípede e mais ou menos na estatura de um homem.

A partir do momento em que a moça, Tereza, começa a morar com eles, Teleco ganha também uma identidade humana, passa a se chamar Antônio Barbosa: “Vamos, Teleco, chega de trapaça. Abriu os olhos, assustado, mas, ao reconhecer-me, sorriu: - Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza? Ela, que acabara de despertar, assentiu, movendo a cabeça” (RUBIÃO, 2010, p. 55-56).

O narrador também se apaixona por Tereza. E se antes Teleco era quase enxotado de casa devido a presença da moça, agora ela era a única razão para tolerância de sua permanência. Antes, quando Teleco ainda não tinha assumido o interesse em ser homem, o narrador passava a visão do sujeito gentil, porém, agora, ele se tornara um inquilino indesejado:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração (RUBIÃO, 2010, p. 56).

Lendo essa passagem, é difícil não pensar na figura de um homem comum. Trata-se de uma descrição inteiramente realista, salvo que a criatura que pratica as ações não é um homem, mas um canguru que se diz homem.

Essa forma realista de tratar do sobrenatural é estudada por García (2007) sob a perspectiva de um novo gênero, o “Insólito Banalizado”, visto que, apesar do personagem ter a consciência de que os eventos não são de ordem natural, ele não se assusta.

A função do insólito nesse tipo de narrativa contemporânea – aqui chamado provisoriamente de ‘Insólito Banalizado’ – é a de revelar o cotidiano e ressignificá-lo. O processo por que passa na percepção pelos seres de papel – narrador, narratário e personagens – é o da banalização de sua ocorrência. Entre os autores que têm parte de sua obra inserida nesse tipo de condição, encontram-se o português Mário de Carvalho e o brasileiro Murilo Rubião (BATISTA, 2007, p. 55).

Nesse sentido, é possível inferir que, à luz de Sartre (2005), o insólito foi banalizado porque se humanizou. A ressignificação do cotidiano, invertendo os meios e os fins, a linguagem com um poder maior que os próprios objetos, a perda da consciência de si dos personagens nos novos contos fantásticos foram fundamentais para o surgimento dessa nova maneira de contar histórias sobrenaturais.

Em meio a esses conflitos entre o personagem-narrador e Teleco, o primeiro resolve pedir Tereza em casamento: “Nesse meio-tempo, meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido. Mesmo na incerteza, decidi propor-lhe casamento” (RUBIÃO, 2010, p. 57).

Entretanto, a resposta de Tereza nos revela as suas verdadeiras intenções com Teleco. “A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2010, p. 57). É quando o narrador se dá conta das más intenções de Tereza para com Teleco. Ela revela sua verdadeira intenção: fazer uso de suas habilidades de forma indiscriminada, colocando o coelho de vez dentro do jogo dos interesses humanos.

O narrador personagem, depois de voltar do trabalho e encontrar Barbosa e Tereza colados numa dança e o som no último volume, culmina na expulsão de ambos de sua casa.

“Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade” (RUBIÃO, 2010, p. 58). A forma como Teleco, já Barbosa para todos, foi introduzido de fato na sociedade, no conto, foi sob a justificativa de ser ele um mágico.

Para o público, ele não era uma criatura com poderes de transformar-se em qualquer animal. Para ele ser aceito como homem, foi usada uma justificativa racional. E dessa maneira, Tereza explorou suas habilidades. Ele foi usado de tal forma a ponto de não conseguir mais controlar suas próprias transformações. E, certa vez, ele aparece novamente na casa de seu antigo amigo:

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo. - Sou o Teleco, seu amigo - afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia (RUBIÃO, 2010, p. 58).

É possível notar em “Teleco, o coelhinho” quase uma metáfora para a teoria de Sartre, pois se o sobrenatural tende a se humanizar, não foi diferente dessa postura que Teleco caminhou em direção ao humano. No entanto, à medida que Teleco vai se humanizando e querendo agir tal como nós, mais ele vai fazendo parte do jogo cruel da realidade e dos interesses maldosos.

É possível notar que Murilo Rubião faz uma troca de ótica na percepção do sofrimento que pertence exclusivamente ao ser humano. Não é sobre o narrador personagem que recaem as principais angústias existenciais do conto, mas sim em Teleco. É no ser não humano que vemos o sofrimento do humano.

Na perspectiva da crise de identidade, na qual Teleco não sabe se é bicho ou gente, também cabe o diálogo entre o homem e sua condição existencial. Nos contos contemporâneos, o homem se aliena de suas próprias atividades. Sua busca pelo sentido de viver é sempre corroída pela ausência de qualquer propósito. É quando os personagens se encontram nesse mundo ao contrário, onde a regra é a exceção e a exceção se torna a regra, onde o homem não sabe exatamente quem ele é e não sabe sua posição no mundo, mas tem que estar a todo momento

pronto para arcar com as responsabilidades de suas escolhas. Isso é o fantástico existencialista, colocando os personagens, segundo Sartre (2005), sob a perda da consciência de si.

Estando há vários dias “pelos cantos a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados” (RUBIÃO, 2010, p. 59). Por fim, na impossibilidade de controlar suas transformações, Teleco dá seu último suspiro sob a forma de uma criança encardida e sem dentes. No final das contas, aquilo que ele queria tornar-se enquanto vivo o levou à destruição. O peso de carregar as responsabilidades de um humano e a exploração que sofreu por causa da ganância do homem o consumiram.

SEGUNDO DIÁLOGO: O BOM AMIGO BATISTA

Diferente da literatura fantástica tradicional e afastado do estilo de boa parte dos textos fantásticos contemporâneos, “O bom amigo Batista” é um exemplo de conto no qual o insólito é manifestado sem a presença de qualquer ordem sobrenatural. Tudo ocorre no plano do real. Logo, esse conto não obedece aos requisitos genéricos do gênero.

O mundo em que se passa a narrativa é parecido com o mundo real. E não há, em nenhum momento, a ruptura de qualquer lei física. No conto, o insólito se constrói a partir do absurdo do comportamento de José, narrador e personagem.

A respeito do sobrenatural como requisito para o fantástico, Sartre afirma: “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico. O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal” (SARTRE, 2005, p. 136).

A partir dessa concepção, é possível concluir que mesmo diante de uma narrativa sem monstros, sem o sobrenatural, é possível a existência do fantástico. As condições para o fantástico em Sartre é o homem posto em um universo ao contrário, onde a regra torna-se a exceção e vice-versa, e tudo converge para um desmoronamento ou ressignificação do que se entende por real (SARTRE, 2005).

Nesse momento, as propostas de Sartre e Todorov encontram um ponto importante de intersecção, pois se distanciam do conceito genérico do dicionário, e aventa uma teoria

mais cuidadosa, pois essas teorias não tentam classificar os textos como fantásticos só sob a condição do sobrenatural.

Contudo, pouca ou nenhuma característica do conto aqui analisado se salva como fantástico sob o olhar de Todorov. O teórico tradicionalista diz que *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval (1808-1855) é um dos exemplos de literatura fantástica em que o sobrenatural não se revela como tal, em contrapartida, a obra é atravessada por outra característica do fantástico tradicional: um tipo específico de ambiguidade (TODOROV, 2017), o que não ocorre com esse conto de Murilo Rubião.

Explicando o gênero fantástico tradicional, Sartre afirma:

Enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, pelas disciplinas metafísicas ou pelo exercício da poesia, o gênero fantástico foi solicitado exercer um ofício bem definido. Ele manifestava nosso poder humano de transcender o humano (SARTRE, 2005, p. 137).

A literatura fantástica tradicional apoia-se no interesse de romper os limites humanos. Para Sartre, essa nova literatura fantástica explora os absurdos não no campo da imaginação fértil, das criaturas desconhecidas, mas do absurdo do cotidiano. O insólito se manifesta a partir das experiências do homem comum.

O fantástico agora faz uso do insólito como forma de explorar o humano e não os universos estranhos. O fantástico tem o papel de tratar unicamente das coisas do homem:

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela. Que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira (SARTRE, 2005, p. 138).

No conto, a construção do insólito se dá unicamente no nível da linguagem e do absurdo, do exagero de certos aspectos da vida humana, tal como ocorre com *O processo* (1925) de Franz Kafka. “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p. 139)

E Galvão, traçando características entre a literatura fantástica tradicional e a contemporânea, disse:

A diferença entre literatura fantástica tradicional e literatura fantástica moderna consiste basicamente em que no tradicional há um mundo imaginário onde a hesitação dará encadeamento para o desenrolar da narrativa, enquanto, no moderno, o indivíduo (personagem) será um ser angustiado e que busca explicação para o mundo caótico e insólito que o cerca, quase sempre fadado ao fracasso. Pode-se encontrar tal situação nos contos do escritor mineiro Murilo Rubião (GALVÃO, 2014, p. 14).

O conto “O bom amigo Batista” foi publicado a primeira vez em 1947 em *O ex-mágico da taberna minhota* junto de outros quatorze contos. O texto é dividido em dez partes e conta a história da amizade entre José, que é o narrador personagem, e seu amigo João Batista.

Narrado na primeira pessoa, José conta o percurso de sua amizade com Batista e os conflitos entre seu amigo e sua família, começando na infância e terminando na sua internação no hospício. “Desde a infância procuraram meter-me na cabeça que devia evitar a companhia de João Batista, o melhor amigo que já tive” (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Segundo José, que nos empresta sua perspectiva na narração, Batista é o melhor amigo que ele já teve, porém, logo na primeira parte do conto é possível notar que esse bom amigo não é tão bom como afirma José, como se vê no alerta de seu irmão:

- Não vê, José, que Batista está abusando de você? Todos os dias come da sua merenda, copia seus exercícios escolares e ainda banca de valente com os outros meninos, fiado nos seus braços. Todavia, quando os moleques te deram aquela surra, nem se abalou para ajudá-lo (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Batista vivia próximo de José por interesses pessoais, e não necessariamente porque gostava dele. Sob esse aspecto, cabe a relação entre Tereza de “Teleco, o coelhinho” e Batista. Ambos se aproximam de alguém extremamente ingênuo para explorá-lo de todas as maneiras possíveis. Fica clara essa ingenuidade quando José responde à investida de seu irmão em separá-lo de Batista: “Era uma injustiça. Batista não viera em meu auxílio, como explicou em seguida, porque fora acometido de cãibra justamente no momento em que fui agredido” (RUBIÃO, 2010, p. 169).

A ingenuidade é tão absurda que é não possível aceitarmos que José nunca perceba as más intenções de seu amigo, é nesse ponto que consiste a dificuldade de Murilo Rubião: ele “não conseguiria realizar a transfiguração satisfatória de seu mundo absurdo, a ponto de convencer plenamente o leitor da realidade deste mundo” (FURUZATO, 2002, p. 6-7).

É importante ressaltar o fato de que a história é apresentada sob a própria visão de José, pois não há qualquer informação do texto que não tenha passado antes sob a percepção do narrador. Logo, ou tomamos o narrador como um dissimulado, que finge não notar todas as perversidades de seu colega diante de sua passividade e conivência, ou então ele é um sujeito tal como Teleco, ingênuo, incapaz de fazer qualquer leitura da maldade que o rodeia, e mesmo sob alerta da sua família não consegue crer na crueldade de seu amigo.

E essa situação não melhora no decorrer do tempo. Pelo contrário, a situação só se agrava, e Batista, como um parasita, continua a sobreviver galgando postos cada vez mais altos aproveitando-se das competências de José. Sua família permanece nas investidas:

Você precisa deixar de ser burro, de ser idiota. Batista está aproveitando do seu trabalho como uma sanguessuga. Você estuda e ele, copiando suas provas, recebe as melhores notas da classe. E os discursos? Você os escreve, para que seu amigo, lendo-os apenas, fique com a glória de bom orador e de líder da turma (RUBIÃO, 2010, p. 169).

Mesmo diante de fatos inegáveis, José procura todos os meios para defender a imagem de seu amigo perante o leitor. Diante da sua família e das acusações contra seu amigo ele fica em silêncio, sob a justificativa de que:

[...] não adiantava argumentar com meus pais. Muito menos com titio, que fora noivo da mãe de Batista, mulher bonita e rica. Discutir seria pior. Ficavam irritados e me agrediam com uma torrente de adjetivos dificilmente toleráveis por pessoas de maior sensibilidade (RUBIÃO, 2010, p. 170).

As justificativas diante do leitor não são suficientes para demover a culpa de Batista, ao contrário, as justificativas só pioram a imagem de seu amigo, além de dar um tom humorado às explicações, devido a sua natureza absurda. O outro momento crítico da relação entre José e Batista é quando o último lhe rouba a namorada:

Não conseguindo convencer-me, meus parentes mudaram de tática. Em vez da reiteração das censuras, que resultavam inócuas, passaram a meter-me em ridículo. Serviu de pretexto para a nova ofensiva uma namorada que me foi tomada por Batista. Eu gostava da moça - uma ruiva de dentes alvos e miúdos -, razão por que quase rompi com o amigo (RUBIÃO, 2010, p. 170).

Sob a justificativa de ser, sua namorada, uma leviana, perdoou Batista posteriormente tomando o fato como um favor que seu amigo o fizera. Pois tirando-a de sua vida, livrou-o de fazer alguma tolice. Diante de tudo isso, é importante observar não somente a passividade de José diante das adversidades, mas o interesse em sempre fugir de qualquer situação conflitante, mesmo que isso signifique abdicar de seus interesses. Sobre a filosofia existencialista, Sartre afirma:

O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. É fato que muitas pessoas não sentem ansiedade, porém nós estamos convictos de que estas pessoas mascaram a ansiedade perante si mesmas, evitam encará-la (SARTRE, 1970, p. 5).

Vendo essa disposição de José diante de sua realidade e de suas responsabilidades sob a perspectiva do existencialismo, a conclusão é que ele é um sujeito que procura não encarar seus problemas.

Diante da esmagadora realidade, pedindo respostas, exigindo sua postura diante das mais diversas situações, José prefere a inércia e a neutralidade. Não acusa seu amigo, mas também não o defende. Para evitar o conflito preferiria culpar a si mesmo, suas escolhas, sua namorada, a ter de enfrentar Batista ou a família.

E, trabalhando juntos no Ministério da Fazenda, as coisas sucederam igualmente, os cargos merecidos por José eram dados a Batista e os conflitos entre a família de José e seu amigo continuaram. Um dia, ao voltar angustiado do seu trabalho, José encontrou na praça uma moça triste e silenciosa, a angústia os aproximou, conversaram e, um mês depois, casaram-se (RUBIÃO, 2010).

O conto mostra que a paz de José não durou muito, pois, a pedido do próprio José, “para um cargo a que tinha direito, meu companheiro indicou outro funcionário” (RUBIÃO, 2010. p. 172). Por esse motivo, a esposa de José cortou relações com seu amigo e proibiu que Batista colocasse os pés na casa deles, e a partir desse momento, Branca tornou-se uma mulher irritada (RUBIÃO, 2010).

Diante desses eventos, José não demonstrou uma postura diferente das que o leitor já conhecia: “Amargurado, eu não fazia nenhum reparo às acusações, evitando o confronto, como sempre foi do meu feitio. Deixava-me ficar pelos bancos das praças, invejando a insensibilidade das nuvens” (RUBIÃO, 2010, p. 172). E no ápice do absurdo, para escapar dos insultos da esposa, José resolveu fingir-se doido:

Após duas semanas, a trepar nas mesas, os olhos arregalados, a gritar ou quebrando louças, eu já estava saturado do meu próprio espetáculo. Para aumentar-me o desalento, minha mulher não cuidava de chamar o médico que constataste minha insanidade. Contentava-se em olhar-me e dizer: - Não é que esse cretino está maluco mesmo! Que se dane. A gente casa com uma toupeira e ainda tem que lhe aturar as maluquices (RUBIÃO, 2010, p. 173).

Depois de saber disso do amigo, Batista tratou de interná-lo em um hospício, segundo José, contra a vontade de sua esposa. Porém, um dia, José recebeu a visita de seu irmão e de um delegado, pois sua família havia feito uma denúncia contra Batista e Branca, acusando-os de terem colocado ele no hospício apenas com a intenção de ficarem juntos, como de fato haviam ficado. Ao ouvir isso do delegado, José respondeu:

Percebendo aonde ele iria chegar, não me contive e comecei a berrar: - É uma calúnia! Estou louco! Doido varrido! Distribuí murros, quebrei armários, os óculos do diretor. Antes que alcançasse o bigodinho vaselinado do policial, fui subjugado pelos guardas (RUBIÃO, 2010, p. 174).

E no final, chegou à conclusão de que “Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo” (RUBIÃO, 2010, p. 174).

Nesse conto de Murilo Rubião há um movimento contrário ao da narrativa de “Teleco, o coelhinho”. Enquanto o segundo vai em direção a engajar-se dentro do movimento das responsabilidades humanas, mesmo não tendo obrigação de fazê-lo, o protagonista José foge ao máximo dessas responsabilidades, ao ponto de invejar uma nuvem, elemento que se distancia do humano, e fingir-se de doido, outra possibilidade para a fuga das relações as quais o homem moderno está submetido.

O nível a que chega a inocência e ingenuidade de José e até onde ele vai para fugir dos conflitos e da angústia é o que configura o absurdo no conto.

Se antes, esse gênero abordava, sob uma análise externa, o homem de forma metafórica, o que se vê agora não é mais um homem com máscara de lobo, ou um homem que esconde a face por trás da imagem de um ser vampiresco. Ele se perturba com seu próprio reflexo; não há nada mais insólito e assustador do que a própria existência do homem comum esmagado pela estrutura da realidade que o põe a todo momento sobre os gumes da angústia de existir.

A modernidade proporcionou também um estado de torpor e embriaguez racional. Sartre faz uma comparação entre esse estado ao exercício das grandes corporações:

Para mergulhar seus heróis no seio de uma atividade febril, extenuante, ininteligível, Blanchot e Kafka devem cercá-los de homens-instrumentos. Remetido do utensílio ao homem como do meio ao fim, o leitor descobre que o homem, por sua vez, é apenas um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juizes que povoam os livros de Kafka, esses serviçais, também chamados de “empregados”, que povoam Aminadab. Assim é que o universo fantástico apresentará o aspecto de uma burocracia: com efeito, as grandes administrações têm estreita semelhança com uma sociedade “em reverso” (SARTRE, 2005, p. 142).

Sob essa comparação, olhando tanto para o texto fantástico quanto para a sociedade, é possível notar as mesmas ações cíclicas. As atividades são realizadas inúmeras vezes até a exaustão, e então, quando este exercício está aparentemente concluído, o indivíduo vê diante de si toda a obra ainda por ser feita.

As personagens de Murilo Rubião estão sempre numa corrida cíclica intensa, fugindo ou correndo atrás de sua própria sombra. Com Teleco, temos o desejo inalcançável de ser um humano e com José a fuga a qualquer custo de suas responsabilidades e da angústia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista do que foi discutido acerca da literatura fantástica e da sua manifestação nos contos de Murilo Rubião, sob as duas perspectivas teóricas, é possível afirmar que a contemporaneidade consolidou novas formas de explorar os absurdos da realidade na literatura.

No insólito dos contos analisados, contrapondo-se às concepções tradicionais, acontece uma modificação na reação do personagem frente aos eventos estranhos. No

exemplo do conto em que o sobrenatural acontece, esse evento é tomado como trivial, ainda que haja um rompimento das leis do mundo construído.

No segundo exemplo, quando não há o sobrenatural, o fantástico se manifesta somente sobre as crises existenciais: o homem e a realidade absurda, o homem frente as suas angústias e responsabilidades.

Em resposta aos objetivos de análise da manifestação do fantástico nos dois contos de Murilo Rubião, conclui-se que em poucos aspectos o autor se aproxima da narrativa fantástica tradicional, salvando-se que o mundo em que se passa a narrativa não se difere muito do mundo do leitor.

O rompimento dos estilos se dá na naturalidade com que os personagens aceitam os eventos estranhos, independente deles serem de ordem sobrenatural ou natural. E, diferente de uma abordagem de um mundo transcendente, a narrativa de Murilo Rubião concentra-se numa exploração do mundo humano, recaindo em um estilo descrito pela teoria do fantástico moderno.

As motivações estéticas do escritor passaram pelo filtro do meio e pelo contexto da modernidade. Os cargos burocráticos que exerceu Murilo Rubião serviram de modelo para suas narrativas. Os mundos angustiantes criados, não se diferem muito da nossa realidade e das estruturas burocráticas modernas.

Na obra do autor, vemos várias formas de tratar o absurdo, ora mais próximo de um tipo de concepção teórica, ora mais próximo de outro. No entanto, todas as formas convergem numa mesma direção: uma narrativa cíclica, angustiante, às vezes irônica devido aos inverossímeis absurdos.

Em seus contos, há momentos em que o insólito parece se identificar com aqueles da literatura fantástica tradicional, mas tão logo a narrativa se desenvolve, as certezas teóricas se desvanecem.

Ora a leitura nos leva para o fantástico contemporâneo, onde as crises humanas são o centro da discussão nas histórias, onde o que é fantástico é o homem dentro de um mundo sem sentido e sem propósito, ora parece estarmos diante de uma história totalmente realista, sem nenhuma manifestação do sobrenatural.

A percepção do mundo dos personagens de Murilo Rubião parece estar sempre encoberta por uma névoa que atrapalha a visão. Os dados nunca são suficientes para o entendimento do mundo a sua volta, as tentativas de fuga, de descoberta, findam em resultados indesejados. É um labirinto sem aparente saída. Um quebra-cabeça incompleto. Uma construção que nunca finda.

A literatura fantástica é, assim, um espelho da alma. Do mesmo modo que a literatura exerce a função de penetrar os espaços que a realidade positiva não é capaz de revelar; o fantástico tem uma maior liberdade para explorar esses recintos inóspitos da natureza humana.

Dessa forma, esses universos de Murilo Rubião, e de outros autores do fantástico, nos revelam, através de uma espécie de lupa poética, os detalhes que passam despercebidos diante dos nossos olhos.

REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. [organizador Paulo Geiger] – Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BATISTA, Angélica. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flávio. (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário - mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BRAZ, Luana. “O pirotécnico Zacarias” se enquadra no fantástico ou no insólito banalizado? In: GARCÍA, Flávio. (org.). *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. Cavalgada ambígua. In: ____. *Na sala de aula - Caderno de análise literária*. 8. ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Ática, 1984. p. 38-54.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

FURUZATO, Fábio D. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. 2002. 184f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

GALVÃO, Marcela Soares. *O fantástico de Rubião como crítica à sociedade*. 2014. 108f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas da pesquisa social*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2019.
- RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARTRE, J. -P. *O existencialismo é um humanismo*. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/48869720/jean-paul-sartre-o-existencialismo-e-um-humanismo>.
- SARTRE, J. -P. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Casac Naify, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

**A REPRESENTAÇÃO DA
MULHER NEGRA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA: UM CAMINHO
PARA O TRABALHO CONTRA O
RACISMO E A OPRESSÃO DE GÊNERO
NA ESCOLA E NA SOCIEDADE**

Maira Juliana S. do Nascimento

Andréa Portolomeos

Maira Juliana. S. do Nascimento

Graduanda do curso de Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA), bolsista de iniciação científica (Pibic-UFLA) e membro do grupo de pesquisa no CNPq “Linguagem literária e educação estética”.
E-mail: maira.nascimento@estudante.ufla.br

Andréa Portolomeos

Professora de Teoria Literária no Curso de licenciatura em Letras e no Programa de pós-graduação em Letras do Departamento de Estudos da Linguagem (DEL) da Universidade Federal de Lavras (UFLA). Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq, Linguagem Literária e educação estética.
E-mail: andrea@ufla.br

INTRODUÇÃO

Os debates em torno do racismo e do sexismo têm ganhado espaço nas últimas décadas. Embora o Brasil seja um país cultural e historicamente machista, racista e homofóbico, ainda é possível que tal discussão seja colocada em prática, principalmente na esfera escolar, de modo a reorientar essa realidade, tendo em vista uma sociedade mais justa e igualitária. No processo de combate ao racismo e na desconstrução do machismo estrutural, é imprescindível que a educação seja pensada como a principal via de desenvolvimento do respeito e da empatia, já que, por meio desses dois pilares, os (as) estudantes se transformam em cidadãos que promovem a democracia.

Sendo assim, faz-se necessário que cada área de conhecimento permita a discussão em torno de tal temática, propondo metodologias de trabalho condizentes com o que é orientado pela Base Nacional Curricular Comum (BNCC), embora no que diga respeito à educação sexual, a Base seja omissa em suas orientações. Ao contrário da BNCC, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) contribuem significativamente no tocante ao tema Orientação Sexual, na medida em que enfatiza sua importância no ensino.

No ensino de literatura, é possível promover um amplo e aprofundado debate em torno dessas temáticas. Talvez esse seja o melhor campo de conhecimento para que sejam introduzidas discussões como o machismo e o racismo estrutural. Sabe-se que todas as áreas de conhecimento têm sua importância e suas particularidades, entretanto, a literatura tem suas particularidades em relação às demais áreas. Segundo Candido (2011), o texto literário é capaz de humanizar os indivíduos. Além do conhecimento em torno de elementos estruturais que compõem um texto literário, como a particularidade da sua linguagem, o ensino da literatura pode possibilitar que os (as) alunos (as) desenvolvam habilidades

relacionadas à via da emoção, o que é pouco trabalhado em outras disciplinas escolares. E é por essa via que são desenvolvidas duas características importantes para uma sociedade mais justa: o respeito e a empatia.

Além do desenvolvimento desses dois elementos, é necessário também que o professor trabalhe informações sobre os temas da educação sexual e da pluralidade cultural. A ampliação de conhecimento em torno do racismo e do machismo é fundamental para que os (as) alunos (as) sejam capazes de entender o porquê do número dos casos de feminicídio ser tão alto no Brasil, o porquê de boa parte desses números serem compostos por mulheres negras, o porquê da criação de uma lei contra o feminicídio – mesmo sabendo que já existe uma lei para homicídios no país – ou o porquê da ideologia de inferioridade das mulheres, bem como o motivo da falta de justiça quando mulheres são mortas, assediadas ou violentadas sexualmente por homens que, em sua maioria, são seus companheiros.

Tendo em vista o que foi exposto até o momento, percebe-se que o presente trabalho busca, através do conteúdo da aula de literatura, levar conhecimento e despertar empatia em relação a tais temáticas na escola, em específico, em relação à condição particular da mulher negra. Para isso, a obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo, será o principal objeto de nossa análise, tendo em vista o trabalho com seus contos na escola básica. Aprofundando essa questão, veremos que, muitas vezes, é necessária a reconfiguração do ensino de literatura. Nesse sentido, é importante que, além das informações e mobilizações emocionais trabalhadas na sala de aula, haja a utilização de referências bibliográficas e obras ficcionais compostas por escritoras e, para além disso, por escritoras negras.

Como é enfatizado por Moura (2007), a predominância masculina nos livros didáticos que auxiliam no ensino básico da escola pública, implica diretamente na falta de representatividade feminina e, referindo-se às mulheres negras, tal representatividade é quase inexistente. O ensino literário quase sempre foi pautado em textos majoritariamente produzidos por homens, especificamente por homens brancos. Embora haja exceções como Machado de Assis e Lima Barreto, não custa lembrar que este primeiro foi embranquecido, por muitos anos, pelos críticos literários que eram igualmente brancos.

Para que se entenda melhor sobre o machismo e o racismo estrutural, o capítulo discorre sobre contextos históricos e socioculturais que trouxeram heranças negativas para as mulheres e, sobretudo, para as mulheres negras. Além disso, será abordada a importância do ensino de literatura para efetivar uma educação menos racista e sexista e serão analisadas as orientações ou omissões da BNCC quando se trata dos temas aqui discutidos, imprescindíveis para uma educação para todas e todos.

A LITERATURA COMO VIA PARA A DISCUSSÃO DA OPRESSÃO DE GÊNERO E DO RACISMO NA ESCOLA

A obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, escrita pela intelectual Conceição Evaristo, retrata histórias de mulheres que compartilham das mesmas submissões impostas pela sociedade. Sendo assim, elas buscam a insubmissão de suas lágrimas, de seus sentimentos e, com isso, dispõem-se a contar sobre suas dores nesta sociedade patriarcal. Como as personagens são majoritariamente negras, seus sofrimentos passam por lugares parecidos, já que elas estão inseridas em uma interseccionalidade de opressão. Nesse sentido, as mulheres negras tanto na obra de Evaristo, quanto na vida real, estão sujeitas à opressão étnico-racial e de gênero. Além disso, faz-se preciso considerar a classe social e a orientação sexual das personagens, o que favorece ainda mais a opressão sobre elas.

Tais opressões são reflexos do nosso contexto histórico tanto com relação ao patriarcado, quanto ao racismo. Sabe-se que o patriarcado se instaurou na sociedade no terceiro milênio a. C. e esse sistema sempre esteve pautado em mitos de ordem machista, tornando a mulher um ser inferior ao homem. Junto com o patriarcado, criaram-se papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, definindo o gênero como um elemento social, cultural e histórico. Assim, segundo Hollanda (2019), o que define uma atuação social é o gênero, e não o sexo, isto é, o fato de mulheres gerarem uma criança é decorrente do seu sexo biológico, mas o fato das mulheres se dedicarem aos cuidados de seus filhos é decorrente do gênero, e não do sexo. Logo, o papel de cuidar dos filhos e o de realizar tarefas domésticas foram atribuídos, no decorrer do tempo, às mulheres, enquanto o papel do homem se afirmou por

trazer sustento para casa, por exemplo. A história colaborou para que tais papéis fossem construídos, a cultura e, principalmente, as instituições religiosas contribuíram para que tais estereótipos fossem muito bem delimitados e reforçados ao longo dos séculos.

Com relação aos papéis de gênero, as mulheres brancas, ainda que também sejam submetidas aos cuidados com a casa e os filhos, conseguem se desvencilhar de tal submissão, já que sempre puderam contar com empregadas domésticas e, assim, segundo Biroli (2018), podem ter acesso a recursos políticos como tempo livre, remuneração e redes de contato. A grande problemática se define quando a maioria de trabalhadoras exercendo tal ocupação de empregada doméstica é composta por mulheres negras.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2019, o Brasil apresentava 6,2 milhões de trabalhadoras e trabalhadores domésticos (as). De 6,2 milhões, 5,7 milhões são compostos por mulheres, sendo 3,7 milhões de mulheres negras ou pardas e 2 milhões de mulheres brancas. Logo, o Brasil concentra a maior população trabalhadoras domésticas do mundo. O número representativo de trabalhadoras domésticas negras evidencia que os reflexos históricos perduram até os dias atuais e que, além dos papéis sociais atribuídos ao gênero, tais mulheres exercem outro papel social, o de ocuparem trabalhos que “a mulher branca se recusa a fazer, recebendo o salário que a mulher branca se recusa a aceitar”, assim como propõe Hooks (2020).

Os papéis sociais impostos para as mulheres negras são produtos da escravidão e do sistema patriarcal. Então, desde muitos séculos a mulher negra ocupa o mais alto nível de opressão, levando em consideração que quem oprime são: o homem branco de classe social elevada, a mulher branca e, ainda, o homem negro. Sabe-se que o processo de escravidão foi desumano com aqueles que foram oprimidos, a saber: as pessoas indígenas e as negras, majoritariamente. Conforme postula Hooks (2020), a ideia disseminada da raça superior, advinda principalmente do cristianismo, fez com que brancos oprimissem pessoas negras, tendo total poder sobre elas, tornando-as objetos e fazendo com que elas abdicassem de sua cultura para adotar outra extremamente diferente da que pertenciam. Bell Hooks também argumenta que além da ideia de raça superior, a ideologia da superioridade do homem sobre

a mulher fez com que as mulheres negras fossem extremamente oprimidas, já que eram vistas como pecaminosas e sem valor para os cristãos, que tinham como exemplo de mulher sem pecado a Virgem Maria – uma figura religiosa de traços europeus.

Antes da maior opressão recair sobre as mulheres negras, os homens negros representavam grande parte dos escravos, já que apresentavam mais força ao realizarem o trabalho pesado. Ainda segundo Hooks (2020), estudiosos brancos dos séculos XVIII e XIX descobriram que as mulheres africanas, antes de serem escravizadas, eram submetidas a aceitarem o lugar de inferioridade por seus parceiros, assim como proposto pelo sistema patriarcal. Apesar disso, elas participavam ativamente da força de trabalho. Dessa forma, os senhores viram uma vantagem em escravizar mulheres negras. A partir disso, as negras passaram a representar um terço da carga humana embarcada em navios. Além de contribuírem no trabalho, os latifundiários brancos viram nessas mulheres uma oportunidade de acabar com a escassez de escravos. Logo, fizeram com que mulheres negras mantivessem relações sexuais com os próprios opressores (estupro), ou com outros escravizados.

Como as mulheres negras tinham seus corpos violados e eram violentadas sexualmente, fomentou-se ainda mais o misticismo de que a mulher negra era imoral e pecaminosa. Tal misticismo se estende até os dias atuais e se apresenta em expressões como “MULHER DO CORPO QUENTE” ou então, assim como exemplifica a ativista e escritora Lélia Gonzalez (1984), na sexualização do corpo da mulher negra no carnaval, especificamente no Brasil, onde a maioria das pessoas veem a mulher negra como “Rainha do carnaval”, e, no decorrer do ano, continuam disseminando o mito da imoralidade sobre essas mesmas mulheres.

Com a grande credibilidade dos mitos em torno da mulheridade negra, aumenta ainda mais a falta de credibilidade quando essas mulheres relatam situações em que são vítimas de estupros e violações. Assim como todas as mulheres estão submetidas ao assédio sexual e a violência de gênero em todos os sentidos, sempre há a falta de credibilidade quando elas expõem tais acontecimentos. Ao contrário de punir o opressor, pune-se a mulher por sua vestimenta, por estar no “LUGAR ERRADO” e na “HORA ERRADA”. Resume-se a mulher ao que ela veste ou ao lugar que frequenta para que, assim, haja passe livre para o assédio e para o

estupro, tudo isso, graças aos misticismos e ao machismo instaurados na sociedade. Com isso, fica evidente que a situação seja ainda pior com as mulheres negras, já que o período escravocrata contribuiu significativamente. Nesse sentido, Angela Davis expõe em seu livro *Mulheres, Raça e Classe* que “se elas são vistas como ‘mulheres fáceis’ e prostitutas, suas queixas de estupro necessariamente carecem de legitimidade” (DAVIS, 2016, p. 179).

Para que se desconstrua tais papéis sociais, é necessário que em todos os âmbitos sociais sejam debatidas questões como essas. O eixo escolar é o principal lugar para que essa pauta seja introduzida, já que todos (as) os (as) alunos (as) precisam se emancipar socialmente, reconhecendo e respeitando outras pessoas ao seu redor. Portanto, a obra de Evaristo contribui expressivamente para a introdução desse debate em sala de aula, haja vista que a escritora consegue representar a mulher negra como elas de fato são fora da ficção. No livro, Evaristo constrói diversas histórias de diferentes mulheres. Duas dessas têm suas vidas marcadas pelos fatos aqui já expostos neste trabalho. São elas: Isaltina Campo Belo e Maria do Rosário Imaculada dos Santos. A primeira, por descumprir seu papel como mulher negra e lésbica, a segunda por cumprir dolorosamente o papel imposto pela sociedade patriarcal e machista.

A personagem Isaltina é um exemplo de diversas mulheres reais que sofrem com o que Kimberle Crenshaw define como “INTERSECCIONALIDADE”. Trata-se de intersecções de raça, gênero e heterossexismo como elementos que impactam negativamente a vida das mulheres negras, ou seja, uma “INTERSECCIONALIDADE ESTRUTURAL” - a posição das mulheres negras na intersecção da raça, sexualidade e gênero -, em que a mulher negra sofre tripla discriminação. A personagem compõe esses três eixos e obviamente é oprimida triplamente. Tal opressão fica evidente quando Isaltina tenta se relacionar com um homem a fim de cumprir com o papel social que lhe foi imposto, entretanto ela se reconhece como mulher lésbica e tenta convencer seu companheiro de que ela não seria heterossexual:

Falei do menino que carregava em mim desde sempre. Ele sorrindo, dizia não acreditar e apostava que a razão de tudo deveria ser algum medo que eu trazia escondido no inconsciente. (...) E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2011, p. 63-64).

Além da sexualidade questionada por uma figura masculina, o misticismo da mulher negra, reflexo da sua sexualização, decorrente de anos de escravidão, também atua no imaginário desse homem. Assim, Isaltina é punida com estupro pelo próprio companheiro e por mais quatro homens pelo fato de se desviar da performance da mulher padronizada:

Um dia, ele me convidou para a festa de seu aniversário e dizia ter convidado outros colegas de trabalho. (...) Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher (EVARISTO, 2011, p. 64).

Com essas duas passagens, fica evidente que ser mulher, para a nossa sociedade, é ser branca e heterossexual. É por esse motivo que os homens que estupram Isaltina justificam que para ser mulher é necessário a junção carnal entre o sexo masculino e o feminino, no entanto a protagonista não tem o perfil de feminino compartilhado pelo senso comum. A personagem é brutalmente punida por ser mulher, negra e lésbica, e sua punição também é fruto da escravidão. O estupro pode ser bastante explicado a partir desse período, pois serviam de punição às escravizadas e exclusivamente às mulheres. Os homens brancos exerciam todo tipo de poder sobre as mulheres negras, tendo-as como propriedade privada (DAVIS, 2016). Sendo assim, é evidente que as mulheres negras ocupam o mais alto nível de opressão, assim como já foi exposto.

A segunda personagem representa também boa parte das mulheres negras que vivem em situações análogas às que viviam na escravidão. Maria do Rosário tem sua vida roubada por duas pessoas brancas que se apresentavam como boas pessoas, mas que apagaram sua memória e sua cultura. A personagem vivia com sua família quando um casal a roubou de seus pais. O casal então fez com que Maria morasse com eles em uma fazenda. Nunca a trataram mal, mas a tratavam como se ela não existisse. Além disso, o casal se referia à Maria como “menina” e não pelo seu nome. A partir disso, é possível notar que a personagem já tem parte de sua identidade apagada. No decorrer do enredo Maria lamenta:

Eu tinha um desejo enorme de falar de minha terra, de minha casa primeira, de meus pais, de minha família, de minha vida e nunca pude. (...) com o passar do tempo eu via a minha gente como um desenho distante em que eu não alcançava os detalhes. (...) A deslembração de vários fatos me dói (EVARISTO, 2011, p. 47-48).

Maria do Rosário, além de ter sido tirada de sua cidade natal, ainda foi levada para outra cidade por um outro casal e lá ela aprendeu a cozinhar, a passar e a cuidar de crianças. A personagem trabalhava na casa desse casal e, assim como na primeira casa, além do apagamento de sua identidade e de sua cultura, era obrigada a se privar de outras coisas, conforme ela expõe: “Recebi ordens para não ligar, para não gastar luz, não me distrair no trabalho” (EVARISTO, 2011, p. 51). Fica evidente que tais situações impostas a essa personagem é reflexo expressivo da escravidão, já que Maria do Rosário teve sua vida ceifada com o apagamento de sua identidade, de sua cultura, além de ter sido comercializada, ainda que indiretamente, pelo casal que a sequestrou.

A obra de Evaristo ilustra muito bem a problemática de gênero e étnico-racial na sociedade. Ter essas questões problematizadas na literatura é de extrema importância, uma vez que o texto literário provoca diversos efeitos naquele que o lê, ganhando sentidos no momento da recepção.

Sentir emoções parecidas e passar por situações como as duas personagens passaram pode não ser possível quando não se é uma mulher negra. Mudar tais fatores depende não somente da luta do movimento de mulheres negras, como também da luta de todas as pessoas. Porém, isso só é possível quando os indivíduos desenvolvem a empatia. Logo, percebe-se que pessoas que não passam pelas mesmas situações não se importam com o problema alheio, uma vez que se encontram na sua zona de conforto. Como se encontram em uma posição vantajosa e de privilégio, simplesmente não veem a dor do outro. Assim evidencia Flávia Biroli, em seu texto *Divisão sexual do trabalho, gênero e democracia*, ao relatar o porquê das pessoas não se importarem com a posição da mulher negra na sociedade:

*Joan Tronto definiu como “irresponsabilidade dos privilegiados”. Por estarem numa condição vantajosa dada previamente, algumas pessoas podem agir como se não tratassem de uma vantagem. (...) aqueles que nunca terão que se preocupar com a limpeza cotidiana da casa nem do ambiente de trabalho, podem tratá-la como irrelevante ou simplesmente deixar de enxergá-la; ela continuará a ser feita, de maneira que, de fato, **para eles, não exige tempo, esforço e energia** (BIROLI, 2016, p. 752. grifos nossos).*

Pensando nisso, como os (as) alunos (as) poderão vivenciar a mesma experiência de uma mulher negra estando numa condição privilegiada? A resposta que ensaiamos aqui é

que a utilização da literatura feminina e negra possibilita aos leitores a experimentação das vivências de mulheres negras, da opressão de gênero. Isso acontece porque o efeito da literatura é sobre a emoção no momento da leitura do texto, fazendo com que os (as) alunos (as) se comovem com os enredos e reflitam sobre alguns acontecimentos e sobre os próprios comportamentos em sociedade.

Segundo Iser (1996), a obra literária possui um efeito estético sobre o leitor no ato de leitura. Isso implica dizer que a leitura literária leva o leitor a sentir e a refletir sobre suas atitudes, desenvolvendo o respeito e a empatia por outros indivíduos, ou seja, o texto faz com que o leitor experimente o que ele já conhece, mas que ainda não foi despertado em si mesmo. Isso ocorre graças a dois elementos importantes: o *foreground* e o *background*, como propõe Borba (2007):

É a dialética do movimento das referências em foreground e em background que faz com que se intercambiem, na mente do leitor, os dados de cena e de fundo de cena, isto é, as personagens em ação num universo de normas ficcionais, acompanhadas daquelas que o leitor traz consigo para o trânsito com o texto e que, enquanto reguladoras do contexto pragmático, encontravam-se adormecidas por conta de uma internalização automatizada (BORBA, 2007, p. 70).

À vista disso, o que estava adormecido no leitor se reacende pela literatura, o que possibilita que ele experimente situações que já existem no contexto pragmático, mas que não foi possibilitado viver nesse mesmo contexto. Iser (1986) também deixa claro que essa experiência se expressa de forma subjetiva e relaciona-se com a bagagem histórica e sociocultural que o leitor possui. Portanto, o leitor sempre estabelecerá um diálogo individual com o texto.

Neste mesmo viés, Hans Robert Jauss também colabora para a valorização da experiência individual do leitor na leitura do texto literário. Jauss expõe, em *A estética da recepção*, que o texto literário só ganha sentido quando ele é recepcionado. Literatura e leitor estarão sempre interligados e essa relação faz com que a estética da recepção perpassa dois eixos, o da recepção e o do efeito:

O processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo, e de outro reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (JAUSS, 1979, p. 46).

Sendo assim, pode-se falar do leitor como coautor do texto literário, já que é a partir do eixo “leitura” que o texto ganha sentido. Além disso, no decorrer do tempo, o leitor garante que o texto literário seja sempre atualizado.

Para que tal discussão seja introduzida de forma prática no ensino de literatura, é necessário que os profissionais da área estejam atentos à importância da recepção subjetiva e individual dos textos, o que torna inúteis questões sobre o sentido único de um texto. A BNCC também promove um tipo de leitura literária que prioriza a compreensão individual dos textos. Nesse sentido, há reiterados trechos que abordam a leitura literária como uma leitura de fruição, como no trecho a seguir:

No âmbito do campo artístico-literário, trata-se de possibilitar o contato com as manifestações artísticas em geral, e, de forma particular e especial, com a arte literária e de oferecer as condições para que se possa reconhecer, valorizar e fruir essas manifestações (BRASIL, 2019, p. 138).

Apesar disso, já vimos aqui que a BNCC é omissa em relação à educação de gênero, o que pontua negativamente esse documento em relação aos PCNs, em sua proposta de temas transversais, no qual se discorre sobre a relevância de tal discussão no eixo escolar:

A Orientação Sexual na escola deve ser entendida como um processo de intervenção pedagógica que tem como objetivo transmitir informações e problematizar questões relacionadas à sexualidade, incluindo posturas, crenças, tabus e valores a ela associados. Tal intervenção ocorre em âmbito coletivo, diferenciando-se de um trabalho individual, de cunho psicoterapêutico e enfocando as dimensões sociológica, psicológica e fisiológica da sexualidade. Diferencia-se também da educação realizada pela família, pois possibilita a discussão de diferentes pontos de vista associados à sexualidade, sem a imposição de determinados valores sobre outros (BRASIL, 1997, p. 28).

A BNCC E O DEBATE DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E DA PLURALIDADE CULTURAL

A BNCC exerce um papel de força de lei no que diz respeito às diretrizes da educação básica nacional. Dessa forma, a seguir será abordado como esse documento explora a questão de gênero e a questão étnico-racial.

Como vimos, a Base propõe questões muito pertinentes com relação à educação literária. Um dos seus pontos importantes enfatiza a abordagem de obras literárias africanas, afro-brasileiras, latino-americanas e indígenas, fazendo com que os (as) alunos (as) conheçam culturas diferentes da sua ou que se reconheçam a partir dessas obras, uma vez que essas podem funcionar como representatividade para alguns destes (as). Nesse viés, a BNCC propõe que os (as) alunos (as) desenvolvam as seguintes habilidades no ensino médio:

Analisar obras significativas das literaturas brasileiras e de outros países e povos, em especial a portuguesa, a indígena, a africana e a latino-americana, com base em ferramentas da crítica literária (estrutura da composição, estilo, aspectos discursivos) ou outros critérios relacionados a diferentes matrizes culturais, considerando o contexto de produção (visões de mundo, diálogos com outros textos, inserções em movimentos estéticos e culturais etc.) e o modo como dialogam com o presente (BRASIL, 2018. p. 526).

Na exploração desse documento, é possível notar que tais culturas estão presentes apenas no campo artístico-literário, limitado ao conteúdo de literatura. Em outros campos, como aquele ligado à língua inglesa, por exemplo, o documento não menciona o tema. Sobre o conteúdo de língua inglesa, faz-se uma introdução sobre a importância dos (as) estudantes conhecerem diferentes manifestações artístico-culturais: “Conhecer diferentes patrimônios culturais, materiais e imateriais, difundidos na língua inglesa, com vistas ao exercício da fruição e da ampliação de perspectivas no contato com diferentes manifestações artístico-culturais” (BRASIL, 2018. p. 246).

Embora o documento reconheça a importância das diferentes manifestações artísticas-culturais, representativas de diversos povos, no que se refere à educação relativa a gênero, o silenciamento é completo. Se a BNCC orienta que alguns temas sejam trabalhados transversalmente, ela exclui o tema orientação sexual visto nos PCNs, ao qual a questão de gênero está vinculada:

Entre esses temas, destacam-se: direitos da criança e do adolescente (Lei nº 8.069/199016), educação para o trânsito (Lei nº 9.503/199717), educação ambiental (Lei nº 9.795/1999, Parecer CNE/CP nº 14/2012 e Resolução CNE/CP nº 2/201218), educação alimentar e nutricional (Lei nº 11.947/200919), processo de envelhecimento, respeito e valorização do idoso (Lei nº 10.741/200320), educação

em direitos humanos (Decreto nº 7.037/2009, Parecer CNE/CP nº 8/2012 e Resolução CNE/CP nº 1/201221), educação das relações étnico-raciais e ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena (Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008, Parecer CNE/CP nº 3/2004 e Resolução CNE/CP nº 1/200422), bem como saúde, vida familiar e social, educação para o consumo, educação financeira e fiscal, trabalho, ciência e tecnologia e diversidade cultural (Parecer CNE/CEB nº 11/2010 e Resolução CNE/CEB nº 7/201023) (BRASIL, 2018, p. 19-20).

Embora seja de extrema importância o reconhecimento do trabalho com a Pluralidade Cultural e que a Orientação Sexual não tenha visibilidade na BNCC como os demais temas trabalhados transversalmente, ainda é possível contar com os PCNs que garantem que os alunos e professores tenham o direito de debatê-los em sala de aula. Importa destacar que os Parâmetros Curriculares Nacionais não têm força de lei, são apenas parâmetros baseados em estudos avançados sobre educação. Esses parâmetros propõem Temas Transversais para serem trabalhados na escola, como a Pluralidade Cultural e a Orientação Sexual. Como se sabe, o Brasil é um país extremamente machista e racista, portanto, faz-se necessário que os (as) alunos (as) tenham acesso a esses temas e que os profissionais da educação viabilizem o acesso a eles. Tais temas são essenciais, já que favorecem a compreensão da realidade e incitam a participação social do aluno na prática de uma sociedade mais justa. Assim, conforme orientação dos PCNs, os alunos devem ter:

A capacidade de posicionar-se diante das questões que interferem na vida coletiva, superar a indiferença, intervir de forma responsável. Assim, os temas eleitos, em seu conjunto, devem possibilitar uma visão ampla e consistente da realidade brasileira e sua inserção no mundo, além de desenvolver um trabalho educativo que possibilite uma participação social dos alunos (BRASIL, 1997, p. 26).

Embora já tenhamos progredido um pouco em relação a temas transversais, como é o caso da implementação da lei Nº 11.465/08 que institui a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” nas escolas, é necessário avaliar em que medida esses temas estão sendo postos efetivamente em prática. Nesse sentido, ainda é preciso refletir sobre formas de desconstruir o ranço do ensino tradicional, no qual tais assuntos não são abordados. É fundamental que possamos viabilizar a construção de um ensino menos racista e menos sexista, fazendo com que os (as) alunos (as) se emancipem social e culturalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de obras ficcionais, como a de Conceição Evaristo, contribui para a expansão democrática do pensamento do aluno e para seu crescimento como cidadão atuante na reconstrução de nossa sociedade sexista e machista. Sendo assim, este texto buscou mostrar que é possível atualizar o ensino de literatura de maneira a possibilitar uma educação mais emancipadora. Avaliou-se que, para isso, o professor deve considerar as teorias recepcionais, que elas são basilares para o entendimento acerca da importância de se dar autonomia ao aluno na significação dos textos. Temas como a opressão de gênero e o racismo precisam ser trabalhados na escola básica, uma vez que os (as) alunos (as) precisam enfrentá-los em sua vida em sociedade. Também através da abordagem desses temas, eles terão oportunidade de aprender mais sobre a cultura afro-brasileira de grande representatividade no país.

A educação ajuda a promover uma sociedade mais justa. Nesse sentido, ela deve se tornar aliada das mulheres cis, trans e negras que sofrem diferentes tipos de opressão todos os dias. A literatura pode ampliar a visão de mundo do (a) aluno (a), desenvolvendo sua sensibilidade e seu intelecto e ainda amparar o (a) professor (a) na introdução de debates relevantes em sala de aula e fora dela, colaborando para o desenvolvimento de uma sociedade mais igualitária e humanizada.

REFERÊNCIAS

- BIROLI, Flávia. Divisão Sexual de Trabalho e Democracia. In: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, 2016.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. *Revista de letras*, São Paulo, 47 (2): 57-73, jul./dez. 2007.
- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais: apresentação dos temas transversais, ética* / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://www.histoecultura.com.br/bibliotecavirtual/4%20PCN1-8etica.PDF>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CRENSHAW, Kimberle. *A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero*. Painel: Cruzamentos raça e gênero. Ação Educativa, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. tradução Heci Regina Candiani. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Issubmissas Lágrimas de Mulheres*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GONZALEZ, L. *Racismo e sexismo na Cultura Brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo / bell hooks*; tradução Bhuvis Libanio. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil*. Rio de Janeiro, 2019.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer, São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *Por une esthétique de la réception*. Tradução Claude Millard. Paris: Editions Gallimard, 1978.

MOURA, Neide Cardoso de. *Relações de gênero em livros didáticos de língua portuguesa: permanências e mudanças*. Tese (doutorado) – Psicologia Social, PUC, São Paulo, 2007.

**DAS ÁGUAS PROFUNDAS OU O
COMPLEXO DE OFÉLIA EM O LUSTRE,
DE CLARICE LISPECTOR**

Mariângela Alonso

Mariângela Alonso

Doutora em Estudos Literários pela UNESP e possui pós-doutorado em Literatura Brasileira pela USP. É autora dos livros “A água e as pulsões em O lustre”, de Clarice Lispector (Appris, 2019); “O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector” (Annablume, 2017) e “Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector” (Annablume, 201). Atualmente é docente de Teoria Literária no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.
E-mail: malonso924@gmail.com

PASSOU O OUTONO, JÁ, JÁ TORNA O FRIO...

- OUTONO DE SEU RISO MAGOADO.

ÁLGIDO INVERNO! OBLIQUO O SOL, GELADO...

- O SOL, E AS ÁGUAS LÍMPIDAS DO RIO.

ÁGUAS CLARAS DO RIO! ÁGUAS DO RIO,

FUGINDO SOB MEU OLHAR CANSADO,

PARA ONDE ME LEVAIS MEU VÃO CUIDADO?

AONDE VAIS, MEU CORAÇÃO VAZIO?

FICAI, CABELOS DELA, FLUTUANDO,

E, DEBAIXO DAS ÁGUAS FUGIDAS,

OS SEUS OLHOS ABERTOS E CISMANDO...

ONDE IDES A CORRER, MELANCOLIAS?

- E, REFROTADAS, LONGAMENTE ONDEANDO,

AS SUAS MÃOS TRANSLÚCIDAS E FRIAS...

(PESSANHA, 1994, p. 97)

O soneto de que nos servimos de epígrafe para o início deste trabalho é parte da obra *Clepsidra*, publicada em 1920 pelo poeta português Camilo Pessanha (1867-1926). De maneira exemplar, o escritor capta um estado de alma do eu-lírico, sugerindo a força que emana da natureza frente à incapacidade do sujeito que a contempla e que deseja tomá-la como mote. A presença do inverno “álgido” denota a tensão provocada pela mudança temporal, sinalizando o encerramento de um ciclo e o começo de outro. Ao modo de pinceladas rápidas oriundas do pincel de um pintor, a paisagem lacustre é fixada por meio da instantaneidade das imagens.

O paralelismo dos versos salienta o efeito circular e espiralado, por meio do qual a cena é ao mesmo tempo suspensa e retomada, restando ao leitor unir os fragmentos para a compreensão e fruição do texto. Através desse processo, rasga-se a linearidade do tempo contínuo, demonstrando a minúcia do trabalho poético de Pessanha.

Nesse expediente, há algo que nos chama atenção e que traduz a potencialidade dos versos guardada nos tercetos, como núcleo ou elemento crucial de todo o poema, qual seja, a imagem feminina da morte nas águas: “Ficai, cabelos dela, flutuando / E, debaixo das águas fugidias / Os seus olhos abertos e cismando” (PESSANHA, 1994, p. 97). A referência à figura feminina nos chega somente através dos pronomes e essa omissão denota um recurso poético complexo na forma de representação metonímica. Desse modo, os pormenores são evocados e interrompidos por imagens aquáticas, as quais também interceptam o arremate da imagem de mulher, como se despertasse o eu-lírico de um devaneio ou fantasia, em clara consonância com os princípios simbolistas da sugestão ao invés da nomeação.

Inevitável dizer, frente à impossibilidade de fixação e à urgência das imagens, que o poema nos remete ao chamado “Complexo de Ofélia”, ligado à morte feminina nas águas e imortalizado na célebre tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616). Com a morte do pai, sem a presença do irmão e com a promessa de casamento com Hamlet claramente descartada, Ofélia enlouquece. Sua morte oscila entre acidente e suicídio. A primeira hipótese é justificada pela rainha Gertrudes, a partir da descrição do cenário das águas, com salgueiros, flores e plantas, antevendo a queda de Ofélia como mártir e sua morte como fatalidade. A segunda possibilidade é aventada pelos coveiros, que chegam à conclusão de

que devido à hierarquia, sendo Ofélia pertencente à nobreza, seu suicídio fora acobertado. Seja como for, ambas as versões constituem exemplos paradigmáticos do silenciamento a que estava sujeita a mulher, conjugando uma história de rejeição, loucura e morte.

Importa observar que os cabelos que flutuam no poema supracitado sugerem o movimento profundo das águas, personificando a morte da personagem Ofélia, que, bela e louca, tem a morte desejada, conforme indica Gaston Bachelard em *A água e os sonhos* (1997). Nesse estudo, o filósofo francês discute as imagens substanciais da água, no que estas têm de profundidade, mistério e vertigem, além de traçar os aspectos que acompanham a metáfora da “água imaginária” e sua ligação com outros elementos, especialmente com a terra, conjugando os papéis simbólicos de vida e morte: “É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatorios” (BACHELARD, 1997, p. 93). Quanto à figura de Ofélia, afirma Bachelard: “A imagem sintética da água, da mulher e da morte não pode dissipar-se” (1997, p. 86).

A representação de Ofélia tornou-se emblemática tanto no campo das artes quanto no contexto geral dos séculos XIX e XX, permanecendo no imaginário de poetas e pintores¹, como o inglês John Everett Millais (1829-1896), que, em 1851, a eternizou às margens do rio Hogsmill, em Londres, tendo como modelo a artista e musa Elizabeth Siddal (1829-1862).

1 Ofélia deu vazão a diversas representações visuais. Além de Millais, outros pintores do século XVIII e XIX a eternizaram. Em 1793 surgem as gravuras de Richard Westall (1765-1836), com Ofélia em terra firme, diante de galhos e ramos, prestes a cair no riacho. Entre 1834 e 1843, Eugène Delacroix (1798-1863) dedicou-se ao tema, elaborando uma série de pinturas. O escultor Auguste Préault (1809-1879) moldou Ofélia em gesso em 1850, após ter ficado impressionado com a beleza da atriz Harriet Smithson (1800-1854) que a interpretou no teatro. Em 1883 surge a versão de Alexandre Cabanel (1823-1889), que retomou Ofélia de modo mais leve e menos intenso do que Millais. Cf. MIYOSHI, Alex. A escolha de Ofélia: representações visuais da dama nas águas no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia* (RHAA), Centro de Pesquisa em História da Arte e Arqueologia, n. 13, 2010, p. 79-92. Além disso, a temática perpetuou-se no século XXI com as obras de Alessandra Sanguinetti (1968), fotógrafa argentina radicada em Nova York. Destaca-se a exposição fotográfica ocorrida em 2010 durante a 29ª Bienal de São Paulo, em que Sanguinetti retomou Ofélia a partir dos corpos de duas moças argentinas boiando em um riacho. Tais fotos constroem narrativas que se assemelham aos universos infantis das brincadeiras e contos de fadas. Cf. BASCHIROTTO, Viviane. A persistência da narrativa de Ofélia a partir da fotografia de Alessandra Sanguinetti. *Anais do 26.º Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 132-145.

Figura 01: "Ophelia"



MILLAIS, John Everett. *Ophelia*. 1851-1852. Óleo sobre tela; 76.2 cm × 111.8 cm – Tate Britain, London. Disponível em: <https://www.arteblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html> . Acesso em: 29 maio 2021.

A imagem da ninfa morta nas águas consagra o ideal poético de beleza feminina, conforme afirma Edgar Allan Poe: “[...] a morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (1960, p. 506). Na tela de Millais, Ofélia, a musa suicida de Hamlet, é retratada imersa nas águas de um lago, com os braços abertos e reticentes, reafirmando a beleza feminina encarnada na trágica morte por afogamento. Seu corpo flutua na vegetação lacustre, que converge e emoldura suas formas completamente alheias ao mundo que a cercam. O tom marmóreo de sua face é elemento essencial que se conecta com a visão imaterial da “donzela dissolvida” nas águas” (BACHELARD, 1997). Não por acaso o filósofo toma a personagem shakesperiana como símbolo do suicídio feminino ao criar o já mencionado “complexo de Ofélia”: “a imagem de Ofélia se forma ao menor ensejo. É uma imagem fundamental do devaneio das águas” (BACHELARD, 1997, p. 89).

A caracterização de Ofélia percorre a busca desenfreada da morte, já que é representada como a mulher que nasceu para morrer nas águas. Para além da loucura, Ofélia configura o modelo feminino e as complexas relações existentes entre as mulheres e a morte no século XIX: “É preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se ‘fantasma’: uma atuante memória do que foi visto” (TIBURI, 2010, p. 305).

Nesse contexto, a personagem é atraída pela esfera aquática, conotando o imaginário poético, já que sua morte não representa a morte real de um afogado, mas antes beleza e idealização como componentes de sua alma enlouquecida e apaixonada. A tela de Millais oferece flores esparramadas sob o vestido de Ofélia em contraste com a alvura clorótica de seu rosto, possibilitando ao imaginário do espectador a visão das madonas renascentistas. A intensa carga simbólica que emana da pintura favorece o clima funesto e silencioso advindo das águas.

Adentrando o universo cultural do ser humano, a água é capaz de transbordar diferentes símbolos, sendo palco do que é informe e imaterial. É nela que morre Ofélia e é onde Narciso se afunda, na impossibilidade aguda de discernimento entre profundidade e superfície. É ainda sinônimo de dispersão e de purificação, assumindo por vezes o signo da melancolia e da morte. Ela se desenha como possibilidade de sustentação da vida, permitindo

a reflexão em torno de aspectos materiais e imaginários. Revela-se sempre sedutora, com seus aparatos simbólicos e sua beleza, uma vez que está presente na natureza, na cultura e nos mitos, bem como nas celebrações da vida e da morte.

Para além de mero comentário, esse preâmbulo nos incita a pensar na permanência das imagens aquáticas e do complexo de Ofélia em representações que compõem o universo literário. A temática que percorre o poema de Pessanha e a tela de Millais reacende o debate em torno dos recursos artísticos na tentativa de compreendermos a presença do elemento água e da morte feminina em narrativas de Clarice Lispector (1920-1977), mais especificamente no romance *O lustre*, publicado em 1946.

O enredo de *O lustre* aborda a trajetória de Virgínia, desde sua infância vivida na propriedade rural de Granja Quieta, no vilarejo de Brejo Alto, até sua maturidade e ida para a cidade grande, onde morrerá tragicamente por atropelamento. Na obra, a história da personagem é marcada pelos deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade e sua inadaptação a qualquer um desses lugares².

Além de Virgínia, a família é formada pelos irmãos Daniel e Esmeralda, os pais e a avó. Com Daniel, Virgínia mantém uma estranha relação, pautada pela submissão e admiração; o irmão é o criador da Sociedade das Sombras, brincadeira provinda de um pacto, sediada ao mesmo tempo na mata e no porão da casa, com os propósitos de percorrer o campo e atingir a solidão das trevas da noite, entre outras coisas. Ressalta-se ainda a figura da velha Cecília, a qual prevê a morte trágica de Virgínia logo no início do enredo. Na cidade, surgem Vicente, Adriano e Miguel, homens com quem Virgínia tem amores conturbados e relações frustradas.

O lustre, objeto decorativo que dá título à obra, surge “como um grande e trêmulo cálice d’água” (LISPECTOR, 1999, p. 255), representando o que restara do passado pomposo de outros tempos, na grande sala vazia e decadente do casarão de Granja Quieta.

² Para maior aprofundamento, remeto o leitor ao meu estudo *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Este livro é resultado de meu estágio de pós-doutoramento realizado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade de São Paulo, sob supervisão da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum. Cf. ALONSO, Mariângela. *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2019.

Gaston Bachelard (1997) fornece coordenadas de leituras ao afirmar que próximo ao riacho, o mundo sempre tende à beleza. Para o filósofo, o narcisismo constitui a primeira fonte de beleza: “quando simpatizamos com os espetáculos da água, estamos sempre prontos a gozar de sua função narcísica. A obra que sugere essa função é imediatamente compreendida pela imaginação material da água” (BACHELARD, 1997, p. 20). Assim, navegando pelas águas de *O lustre* estamos cientes da complexidade da temática abordada.

Para nosso estudo, o elemento água consiste no que há de mais fundamental no romance de Clarice Lispector, configurando-se na unidade expressiva de forma especial e profunda; água que é capaz de produzir imagens únicas e poéticas. É da relação entre Virgínia e esta matéria substancial que se origina a densidade imagética da narrativa, seu processo de criação estética e cerne de nossa hipótese. Começamos nossa visita às águas de *O lustre* pela cena crucial e definitiva, que estabelece o núcleo do livro e a caracterização determinante da personagem Virgínia. Trata-se da cena inicial, construída em torno da sugestão de um afogamento.

Virgínia e o irmão Daniel observam do alto de uma ponte um chapéu arrastado pela correnteza do rio e decidem calar-se a respeito, pactuando um segredo. Tem início, então, um processo vertiginoso vivido pela personagem, que, debruçada sobre a ponte, experimenta em devaneios o conhecimento da morte oriunda das águas turvas:

- Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa.
 - Sim...- mesmo Daniel se assustara e concordava... as águas continuavam correndo. - Nem que nos perguntem sobre o afog...
 - Sim! Quase gritou Virgínia... calaram-se com força, os olhos engrandecidos e ferozes.
 - Virgínia..., disse o irmão devagar numa crueza que deixava seu rosto cheio de ângulos, vou jurar.
 - Sim... meu Deus, mas sempre se jura...
 - Daniel pensava olhando-a e ela não movia o rosto à espera de que ele encontrasse nela a resposta.
 - Por exemplo... que tudo o que a gente é... vire nada... se a gente falar disso a alguém.
- (LISPECTOR, 1999, p. 10)

Aparentemente, essa cena corresponderia perfeitamente à imagem de um afogamento. Todavia, a linguagem que dá corpo à futura narrativa encontra-se contaminada por onirismos,

com imagens confusas e sem qualquer nitidez, tal como as ambientações turvas das águas do rio, o que parece configurar e estender à visão da protagonista Virgínia durante todo o desenvolvimento do enredo:

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraíra a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia – sustentava-a sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida (LISPECTOR, 1999, p. 20)

Virgínia é descrita como fluida ao vivenciar seu itinerário pelo segredo das águas turvas. O “segredo” surge como núcleo do livro, como centro de convergência que traz o chapéu boiando e o enigma vivenciado a dois, Virgínia e Daniel. Mas, muito mais do que isso, o “segredo” encarna também o enigma da própria narrativa em si, sinal fraturado e jamais desvendado, tal como a escrita do termo “afog”. Reverbera nesse termo uma via truncada e interrompida, a que o leitor não tem acesso. Assim, a lembrança e o segredo acerca do “afogado” traduzem para Virgínia uma relação insistente de dependência a Daniel e à infância, fato que se estenderá durante toda a vida da personagem, na sua errância tanto no campo quanto na cidade. Tais espaços a conduzirão ao vazio, na medida em que representam, cada um a seu modo, a esfera sombria em que vive Virgínia com sua vivência mórbida e constantemente deslocada, fraturada.

Comumente ligada à vida e ao nascimento, “líquido amniótico” (FREUD, 1972, p. 427), a água, tal como um espelho deformante, propicia o encontro com a morte e o embate com a linguagem em *O lustre*, na medida em que movimenta no discurso conexões imprevistas da ordem do insólito.

Ainda que a vida de Virgínia seja descrita em etapas e progressões lineares, o discurso apresenta-se de modo fragmentário e elíptico cujas mudanças bruscas, com fatos narrados de modo incompleto e lacunar, difundem no texto uma espécie de dinâmica que tensiona a liquidez deformante da água como signo ligado a morte:

Apenas quieta e à escuta, como voltada para o norte ou para leste ela parecia dirigir-se a alguma coisa verdadeira através do grande formar-se incessante de mínimos acontecimentos mortos, guiando a delicadeza do ser para um sentimento quase exterior como se tocando a terra com o pé descalço e atento sentisse água inacessível rolando (LISPECTOR, 1999, p. 30).

A atmosfera sombria é revelada desde a cena inicial, a partir do rio de águas turvas, que arrasta o chapéu, instituindo a morte já enovelada na vida de Virgínia. De acordo com Carlos Mendes de Sousa: “Na ferocidade das águas escuras institui-se (ou dissolve-se) o segredo, pois tudo é vago e tudo corre” (2011, p. 210). O elemento água contamina o romance e a atmosfera fluida de Virgínia constitui uma espécie de núcleo secreto que a acompanhará até a cidade. Sousa ainda destaca o “adensar das atmosferas sombrias” (2011, p. 213) que avança ao longo da obra, cada vez mais próximas ao “estilhaçamento, à dispersão, à perda do ser (avançar é perder-se nas sombras)” (SOUSA, 2011, p. 213).

Como símbolo ambíguo, a água traz ao mesmo tempo as possibilidades de vida e morte, movimentando de uma só vez fluidez e destino, fertilidade e destrutividade. Quanto aos aspectos mórbidos que lhe cabem, a água do rio é capaz de pôr em cena a esfera feminina imersa na morte: “A água, que é a pátria das ninfas vivas, é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina” (BACHELARD, 1997, p. 84).

Tanto o campo quanto a cidade são assimilados pela fluidez de Virgínia e acompanhadas pelos semas da água e do chapéu, que constantemente retornam na trama, sempre ligados à ideia de morte: “O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia! por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo?” (LISPECTOR, 1999, p. 186).

A água sobrepõe-se como espécie de encarnação de algo transitório e inexplicável, diante do desejo de participação de Virgínia em relação à realidade. Nessa perspectiva, a cidade surge para Virgínia não como espaço concreto, mas como um lugar de deslocamento, caracterizado pelos movimentos de fuga e errância da protagonista, desprovida de consciência e entendimento dessa viagem.

Já morando na cidade, Virgínia busca paradoxalmente a tranquilidade do campo, subindo o morro para apreciar a paisagem. Ela aí constata as diferenças: “Na cidade o rio

era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

A paisagem apresenta-se como ambiente sensível e palpável, oferecendo certa dinâmica à existência da protagonista. É no contexto citadino que Virgínia sente a experiência da paisagem de forma mais profunda. Apresentando pontos comuns à paisagem rural, a paisagem citadina configura-se como uma ação humanizadora, com o efeito das mudanças urbanas diárias. E isto escapa à personagem, que não se adapta e não acompanha a dinâmica citadina, a qual altera paisagens, cenários e contextos. Do mesmo modo, tal como as demais personagens de Lispector, Virgínia não se integra aos habitantes da cidade, aprisionando-se em seu universo particular e abismal: “[...] mesmo no presente seco ela pertencia ao anterior de sua vida que se perdia numa distância calma” (LISPECTOR, 1999, p. 75).

Assemelhando-se a um “rio subterrâneo” que corre para o oceano e deságua na nascente, a escrita clariciana assume o movimento de retorno às origens ou à “arché soterrada pelo tempo” (PESSANHA, 1989, p. 183) na eterna busca pela essência humana e o sentido da vida. É o que anima a obra da ficcionista, revelando as possibilidades epifânicas traduzidas na vocação abismal presente na galeria de personagens errantes, caracterizadas muitas vezes pelo raso intelectualismo e pela psicologia rudimentar. Seres que experimentam na nascente o encontro consigo mesmo, espécie de retorno às origens:

A lógica das imagens remonta à agudeza do processo gnosiológico em que elas foram produzidas: maneira como as palavras ‘disfarçam’ sua raiz. Disfarçam sugerindo – arrastadas que são, também, pelo tropismo do começo (PESSANHA, 1989, p. 186).

A natureza simbólica da água enquanto fluidez, fertilidade ou purificação opõe-se aos aspectos obscuros ligados à morte. Desse modo, ecoa em *O lustre* o caráter efêmero da existência metaforizada pelas imagens do afogado e do chapéu como a dissolução dos seres e das coisas:

O homem morto deslizaria pela última vez entre as árvores adormecidas e geladas. Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de

sua presença, levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco quase desfalecido. Ergueria a vidraça da janela, os pulmões envolvidos pela névoa fria. Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! Então frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo (LISPECTOR, 1999, p. 12).

O trecho recebe o realce das águas turvas, em clara sugestão ao estigma das profundezas do rio e das fontes sombrias, cujas imagens não trazem mais do que a ausência de vida. A água surge em meio a um cenário mortífero, que fascina a protagonista e se insere no ciclo vital de destruição e criação como dimensões que se relacionam. Há, na cena acima, a tendência ao entorpecimento do elemento aquático. A descrição da paisagem envolta por escuridão e frio corrobora com a estagnação de Virgínia, promovendo uma espécie de coágulo no corpo da narrativa, marcado sobremaneira pela continuidade advinda dos verbos no gerúndio: “[...] vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo” (LISPECTOR, 1999, p. 12). A água, contínua e silenciosa é matéria melancólica que atua como signo da morte: “As águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1997, p. 58). Nesse sentido, é válido recorrermos ao questionamento de Bachelard:

Não terá sido a Morte o primeiro Navegador? Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a última barca. Seria a primeira barca. A morte não seria a última viagem. Seria a primeira viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira (BACHELARD, 1997, p. 75).

No bojo desse questionamento está a simbologia aquática e sua articulação a dois complexos antitéticos, vida e morte, os quais podem se deslocar em interessante permuta. A água constitui-se ao mesmo tempo de substância (matéria) e símbolo (imagem).

A simbologia aquática reveste-se das mais diversas e variadas representações, percorrendo desde fecundidade e purificação até planos mais opostos e ambíguos, em que se

torna sinônimo de morte e destruição. A partir disso, Bachelard (1997) aborda uma infinidade de imagens presentes na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). Segundo o estudioso, a literatura de Poe revela-se eminentemente ligada ao sema da água, na medida em que a apresenta revestida de imagens profundas, congregadas na substância do ser.

Em Poe, a água será sempre um superlativo dotado de conotações profundas e íntimas: “[...] uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza” (BACHELARD, 1997, p. 48). A água surge então escurecida, confundindo-se materialmente com as sombras: “A sombra das árvores caía pesadamente sobre a água e parecia sepultar-se nela, impregnando de trevas as profundezas do elemento” (BACHELARD, 1997, p. 56). A água, nessa leitura, atinge a natureza simbólica dos seus opostos, na medida em que é construída pelos devaneios de trevas e noite.

Logo, sobressai o acúmulo de ambivalências: “[...] a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une” (BACHELARD, 1997, p. 109). A partir disso, cabe ressaltar a relação de submissão de Virgínia a Daniel. Pode-se dizer que o irmão reproduz toda a austeridade e solidão do pai, na medida em que é rude e lacônico com Virgínia, de modo a exigir as tarefas a serem cumpridas na Sociedade das Sombras. Exemplo disso é a série de pensamentos profundos a que ela deveria se entregar, por ordem do irmão, como forma de conhecimento de si: “A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (LISPECTOR, 1999, p. 57). Porém, ao contrário do que Daniel imaginara, Virgínia admite secretamente atração e desejo por estar no porão, espaço de trevas e sucatas, que contrasta com a luminosidade contida no título da obra, favorecendo o embate entre clareza e obscuridade, domínio e submissão, vida e morte. Mais uma vez o sema da água retorna nos devaneios da personagem: “[...] pensando profundamente ia saber o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio” (LISPECTOR, 1999, p. 58).

As imagens que atravessam *O lustre* estão intimamente ligadas ao intento de Clarice Lispector em fazer a água movimentar-se do início ao fim, escoando como força pulsional

no itinerário de Virgínia. Tal como postulara o filósofo Platão quanto às águas do rio Améle, imaginado na planície de Léthe, as águas aí simbolizam “o fluxo e o refluxo sem fim do devir, que nenhum recipiente, nenhum ser pode reter, terrível escoamento” (VERNANT, 1990, p. 176).

Seguindo o rastro filosófico, percebe-se que a água revela ao texto outra lógica. Com os pré-socráticos da escola jônica, constata-se que os aspectos de multiplicidade e diversidade podem ser assinalados “a uma única substância fundamental __ a *arché*, ou elemento simples de que todas as coisas são compostas” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 140). Desse modo, para Tales de Mileto a *arché* era a água, ao passo que para Anaximandro constituía-se com o *ápeiron*, princípio ilimitado; e para Anaxímenes, com o *pneuma*, ar. Tais filósofos escolheram diferentes *physis* a fim de dizer qual era o princípio eterno e imutável presente na origem da natureza e de suas transformações. Entre as proposições dos pré-socráticos interessa-nos a de Tales de Mileto (624-556 a.C.) por conceber a água como princípio fundante de todas as coisas, pensando-a numa esfera ampla. O estudioso busca em termos físicos um novo sentido para o universo:

[...] diz ser água [o princípio] (é por este motivo também que ele declarou que a terra está sobre água), levado sem dúvida a esta concepção por ver que o alimento de todas as coisas é úmido, e que o próprio quente dele procede e dele viva (ora, aquilo de que as coisas vêm é, para todos, o seu princípio) (MILETO, 1978, p. 7).

Com base nesse raciocínio, Tales de Mileto estava convicto de que as sementes de todos os frutos apresentavam natureza úmida, sendo, portanto, a água o princípio da natureza para as coisas úmidas. Assim, pensava-se a água como elemento absoluto e por meio dela a Filosofia começava: “[...] não é o homem, mas a água, a realidade das coisas” (MILETO, 1978, p. 12).

Tributária a essas reflexões encontra-se a ideia do devir, que caracteriza o movimento do mundo e suas leis. Tais leis compreendem as mudanças como passagens de um estado ao seu elemento contrário, como dia e noite, claro e escuro, seco e úmido etc., e também em sentido inverso: “O devir é, portanto, a passagem contínua de uma coisa ao seu estado contrário e essa passagem não é caótica, mas obedece a leis determinadas pela *physis* ou pelo princípio fundamental do mundo” (CHAUI, 2000, p. 41).

O desdobramento das ideias aqui mencionadas aproxima-se do enredo de *O lustre*. A história de Virgínia é a história de regressão à água como princípio ou *arché* da busca pela compreensão de algo lacunar, inalcançável e inenarrável, anterior à própria linguagem, tal como os propósitos ininteligíveis da Sociedade das Sombras: “Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das Sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo” (LISPECTOR, 1999, p. 55).

O “segredo” das águas desponta como uma espécie de dispositivo de descarga do aparelho psíquico de Virgínia, fazendo com que tudo retorne ao caos e ao primitivo. Saltam à vista os impasses e cismas oriundos do passado. Entrecortado pelas imagens aquosas, esse *modus operandi* incide-se sobre os impulsos de vida e morte, união e desagregação. Como no passeio em que a protagonista realiza em Brejo Alto ao caminhar desesperada até ao anoitecer e em dificuldade de alcançar o casarão:

Sentia sede, viu uma pequena água correndo perto, mas o líquido estava cansado e morno, dava-lhe na boca sedenta uma impressão grossa em vez de picá-la com estremecimentos frios. Tudo começava a negar-se, tudo guardava suas qualidades de ser, a noite se fechava. Parecia-lhe cada vez mais impossível alcançar a Granja, alçava o corpo pesado e suado e nada via senão o caminho dando voltas, cerrando-se como um fim que ela procurava alcançar esperanças mas que não era um fim, que era aberto em novo caminho já escuro, lento e cambaleante como pesadelo (LISPECTOR, 1999, p. 245).

A água sinaliza Virgínia como um ser de vertigem, morrendo a cada minuto. Nesse sentido, o elemento aquático entra em contato com a personagem, destituído de beleza e limpidez para dar lugar à resistência da pulsão de morte. Por isso, para além de suas manifestações mais evidentes, a água aqui deve ser lida aprioristicamente como uma substância de devaneio, capaz de absorver e revelar a angústia da protagonista. De acordo com Bachelard: “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (1997, p. 49).

Sujeito errante entre a província e a cidade, Virgínia torna e retorna a si como a água que corre para a nascente, encontrando simultaneamente vida e morte, escuridão e luz: “Da escuridão para a luz – este um dos acontecimentos que mais a alegravam, a

alegravam, a alegravam... No fundo o que a tornava contente era não ter êxito a experiência” (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Virgínia morre atropelada na cidade, ao lado do chapéu, em clara regressão às imagens das águas turvas da infância, nas quais incidiam o corpo de um afogado e também um chapéu. O encontro com a morte se dá por meio de adjetivos opacos e negativos, que caracterizam a protagonista e encontram abrigo na instância das águas remotas e obscuras, em claro contraste com o brilho límpido que nascia do lustre:

O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia? por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante – o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? (LISPECTOR, 1999, p. 258)

Lança-se mão, nessa passagem, de um ritmo ágil, enfeixado pelas interrogações que deixam em suspenso o destino da personagem. É grande a diferença de tratamento sintático com relação às demais passagens do romance, sempre marcadas pela toada lenta e arrastada.

Deitada no chão, com os cabelos desfeitos e o chapéu amassado, Virgínia é agora água que seca na fonte. Resulta desse entrelaçamento de frases uma imagem que se aproxima da infância, em sua horizontalidade contínua e fetal: “O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela” (LISPECTOR, 1999, p. 260). A água e a luz aí se conectam como uma espécie de subterrâneo do sofrimento da protagonista³.

No asfalto, Virgínia então se “OFELIZA”, cobrindo-se da dormência derradeira, abandonada na cidade, tal como no campo. Sua queda ocorre na rua ao modo das águas turvas e indefinidas que movem sua própria identidade: “[...] Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (BACHELARD, 1997, p. 74). Uma das possibilidades dessa totalidade ganha expressão com um agudo traço

³ Agradeço a Jaime Ginzburg a generosidade desta sugestão no III Seminário de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, realizado na Universidade de São Paulo, em março de 2017, ocasião em que apresentei a comunicação “Da recepção à pulsão: notas sobre *O lustre*, de Clarice Lispector”.

de feminilidade, na medida em que a água catalisa em suas formas a fertilidade materna e a sensualidade. É o que Bachelard reconhece quando comenta o esboço dos sonhos de Novalis a partir dos estudos do filólogo Ernst Renan: “As águas recebem a brancura e a limpidez de uma matéria interna. Essa matéria é donzela dissolvida. A água tomou a forma da substância feminina dissolvida” (BACHELARD, 1997, p. 89).

Em meio ao tumulto do atropelamento surgem comentários vagos dos transeuntes em torno do corpo de Virgínia, os quais ressaltam o mistério que a envolvia na cidade, encerrado agora pela morte: “ela recebia homens no seu quarto. E assim ela recebia homens no seu quarto!” (LISPECTOR, 1999, p. 262).

Os comentários das pessoas na rua colocam Virgínia sob o estigma de prostituta e reforçam a brusca interrupção de sua trajetória, jamais resolvida, tanto no campo quanto na cidade. Tal como Ofélia, na tragédia de Shakespeare, Virgínia é citada e referida pelas vozes alheias, que procuram reconfigurá-la, sinalizando o que ela poderia ter sido na vida: “[...] gritou espantada e vitoriosa uma mulher gorda, não é que estou vendo que conheço esta... essa... já ia agora dizer um nome que os mortos já não merecem! bateu ela com a mão na boca” (LISPECTOR, 1999, p. 262).

O corpo de Virgínia torna-se objeto de contemplação e especulação, ao modo da imagem de Ofélia, que resiste ao tempo: “A morte de uma mulher é a contemplação absoluta [...] A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta” (TIBURI, 2010, p. 315). Dessa maneira, Virgínia tem sua vida transformada no momento de sua morte. Seu atropelamento antecipa o fim trágico de Macabéa, em *A hora da estrela* (1977). Tal como a nordestina, Virgínia consegue ligar o passado e o presente apenas na morte, antevendo o momento derradeiro como o único possível de sua vida:

[...] agora não estava assustada, o impulso era inferior à qualidade mais secreta do ser, na gelada penumbra nascendo uma nova exatidão; não! não! não era uma sensação decadente! mas desejando obscuramente, obscuramente interromper-se, a dificuldade, a dificuldade que vinha do céu, que vinha (LISPECTOR, 1999, p. 262).

Conforme Bachelard (1997), a água pode ser observada enquanto “elemento transitório” ou “metamorfose ontológica”, que fornece ao sujeito que a contempla a real consciência da

sua efemeridade: “O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1997, p. 10). Dessa matéria fundamental, e de sua relação com Virgínia, surgem em *O lustre* imagens peculiares. Clarice Lispector encontrou na substância aquática a maneira ideal e profícua para seu projeto estético.

Sim, desde o “segredo” vivenciado na infância, a água constitui uma extensão do ser de Virgínia, simbolizando forças profundas seladas num destino cíclico. Para concluir, aceitemos o destino de Virgínia e escutemos a palavra poética de Bachelard acerca da fluidez e permanência do elemento aquático: “[...] a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1997, p. 6).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. V. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILETO, Tales de. *Os pensadores*. Trad. José Cavalcante de Sousa São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 181-198, 1989.

PESSANHA, Camilo. Paisagens de inverno II. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Edição crítica. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 97.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1960.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector, figuras da escrita*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta, do discurso à imagem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, SC. n. 18, vol. 2, 2010. p. 301-318.

VERNANT, Jean-Pierre. O rio Améles e a meléte thanátou. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 167-185.

**UMA PERSPECTIVA FEMINISTA
INTERSECCIONAL DA CONDIÇÃO
FEMININA NO CONTO “À REVELIA”,
DE MARTA BARCELLOS**

*Lethicia Ramos Bernardino
Renata Beatriz Brandespin Rolon*

Lethicia Ramos Bernardino

Licenciada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam). É mestranda em Letras e Artes, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e aluna do curso de especialização em Sexualidade, Gênero e Direitos Humanos da mesma universidade. Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (Gepecca/CNPq).

Renata Beatriz Brandespin Rolon

Professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa –, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA), nas Linhas de pesquisa Teoria, crítica e processo de criação; Arquivo, Memória e Interpretação. É professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação do ISCED/UKB, província do Cuanza-Sul, Angola. É líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (Gepecca/CNPq).

INTRODUÇÃO

O conto “À revelia” integra a obra *Antes que seque* (2015), de Marta Barcellos. O livro aborda em diversos contos a temática da maternidade. O conto em questão narra, em terceira pessoa, a história de uma mulher que é inicialmente apresentada em situação de melancolia, refém dos seus pensamentos autodepreciativos. A narradora, como preferimos chamar, onisciente, expõe as mais remotas memórias da personagem até as que nos faz inferir serem mais recentes, as lembranças da delegacia. Todas elas afirmam que a protagonista era má. Uma quebra e divisão do texto prenuncia os *flashes*, que de fato nos descrevem o que aconteceu.

Por meio do eixo temático da análise consistente na exposição da condição social e do destino da personagem no conto, o presente estudo tem como intuito demonstrar como o acidente motivador e as marcas da discursividade do enredo revelam uma crítica sobre uma organização social que estabelece a maternidade como imposição e, em decorrência disso, provoca o acúmulo de papéis, a sobrecarga de trabalho e os transtornos mentais vividos pelo gênero feminino em determinados contextos.

A fim de não reproduzir uma concepção de gênero alicerçada no “fundacionalismo biológico”, termo sobre o qual Linda Nicholson (2000) teoriza a respeito do embasamento dos argumentos que se opõe ao determinismo biológico, incorporamos à análise as categorias de classe e raça também como referencial de interpretação. Conforme Nicholson, a noção a respeito do determinismo biológico é muitas vezes invocada pelo pensamento feminista e no desenvolvimento da ideia de gênero, com o intuito de evidenciar a construção sócio-histórica sobre a determinação dos lugares sociais de mulheres a partir de uma determinada compreensão sobre os seus corpos. Nesse sentido, a autora nos chama a atenção para o fato de que, dependendo do agenciamento, tal ideia pode provocar o efeito contrário. Além

disso, a forma como esse pensamento é frequentemente operacionalizado constitui o que a autora chama de fundacionalismo biológico, que reforça uma visão monolítica de opressão no patriarcado, desconsiderando que a constituição dos lugares sociais de mulheres também é atravessada por outras formas de opressão.

Consideramos, portanto, a interseccionalidade como um paradigma de método de análise, conforme Patricia Hill Collins (2019). O pensamento feminista, portanto, é aqui incorporado não apenas como uma posição política, mas como uma estrutura lógica de uma epistemologia em que se considera que “a metodologia se refere aos princípios gerais que indicam como conduzir pesquisas e como aplicar paradigmas interpretativos” (COLLINS, 2019, p. 403).

A literatura, em sua constituição, estabelece vínculo com a representação da sociedade. Conforme Jaime Ginzburg (2000), no artigo “Autoritarismo e Literatura: a história como trauma”:

Quando Drummond nos joga constantemente para perto do medo, Rosa nos aponta o inferno como nossa origem, Lispector discute a problemática de narrar a história oprimida, Dyonélio toca no limiar da loucura, isso é feito de um modo que se apresentem marcas de um contexto social opressor e difícil, em que possibilidades de emancipação e liberdade individual são limitadas e questionadas. A violência é, conforme Karl Erik Schollhammer, constitutiva de nossa formação social (GINZBURG, 2000, p. 45).

Tal fato ocorre à medida que o sujeito é forjado pela História na sua formação social e uma das faces da história, refletida no conto proposto à análise, é a opressão patriarcal. No entanto, é necessário considerar que o patriarcado, embora seja a opressão que salte aos olhos na leitura do conto, não é a única materialização de violência imposta às condições femininas.

Marta Barcellos, ainda que não esteja entre as referências de literatura citadas no artigo de Ginzburg (2000), não deixa de pertencer a esse grupo, pois o conto “À revelia” toca em questões de evidenciação da violência de caráter simbólico e psicológico, à qual um determinado grupo de mulheres é submetido em razão de uma construção histórico social da estrutura organizacional na qual se insere.

CONDIÇÃO SOCIAL E DESTINO

O título do conto “À revelia” pode sugerir três noções de sentido: uma de algo feito sem cautela; outra de algo que vai contra a ordem estabelecida e ainda daquilo que é feito contra a vontade do sujeito. Todas essas noções podem ser consideradas pelo fato de que a ação da personagem, cujo nome não é mencionado no conto, pode ser encarada como um descuido, não atendendo, assim, a uma exigência da sociedade no exercício daquilo que lhe era imposto.

O conto narra sobre uma mulher cuja sobrecarga motivada pelo acúmulo de tarefas e a imposição da ocupação de determinados papéis ditam seu destino. O conto inicia com a sentença: “Ela sempre soube que era má” (BARCELLOS, 2015, p. 65) e a continuidade da fala da narradora aponta para uma série de situações, cujo percurso se inicia na infância e segue até a vida adulta da personagem, argumentando sobre essa afirmativa e descrevendo pensamentos em que desejara algum dia matar, torturar alguém ou, até mesmo, o fascínio por alguma situação tirânica. “Como devia ser bom poder ser mau, pensava. Mas não levava aqueles pensamentos a sério. E desconhecia o que vinha depois que se matava de verdade” (BARCELLOS, 2015, p. 65).

O conjunto de memórias apresentadas pela narradora, logo no início do primeiro parágrafo do conto, relaciona-se com a ação da personagem de projetar em si apenas os sentimentos e atos ruins de sua vida, caracterizando-se, deste modo, como uma pessoa má. Tal atitude revela um estado melancólico por se tratar do que Sigmund Freud (1992) chama de “ESVAZIAMENTO DO EGO” no ensaio “Luto e Melancolia”. No texto, o autor estabelece que tanto o luto quanto a melancolia são provenientes da perda de um objeto amado. No caso da melancolia, não necessariamente essa perda precisa dizer respeito à morte de alguém. Nesse sentido, um dos fatores que podem diferenciar o luto da melancolia é a questão da perda do objeto ocorrer de maneira consciente no luto, enquanto que na melancolia, a perda não é consciente ou, quando é, não se sabe o que exatamente se perde no objeto. A personagem, em parte, sabe que perdeu o filho; em outra não tem consciência da perda configurada por não conseguir corresponder a uma expectativa. Freud também reporta que a principal diferença entre os dois estados é uma das formas de reação comum apenas à melancolia, a perda de autoestima:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de auto-estima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio, na melancolia é o próprio ego [...] O doente nos descreve seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado (FREUD, 1992, p. 133).

O luto da mulher de quem se fala no conto sofre uma extensão ao estado melancólico e este estado, considerado patológico, que é justificado pela criação do imaginário de caráter autopunitivo, anuncia uma tendência à neurose obsessiva, como explica Freud:

[...] quando existe uma disposição à neurose obsessiva o conflito de ambivalência confere ao luto uma conformação patológica e o compele a se expressar na forma de auto-recriminações, de ser culpado pela perda do objeto do amor, isto é, de tê-lo desejado (FREUD, 1992, p. 136).

Na sequência do texto, há a descrição de como a personagem se encontra ao viver essas memórias autopunitivas: “Na penumbra do quarto, sentia-se agora retorcida como a árvore que nunca conseguiu alcançar o sol. O estômago já doía de forma permanente. A dor de uma existência toda ela equivocada, predestinada a um papel perverso” (BARCELLOS, 2015, p. 66). A comparação usada neste excerto alude à frustração da personagem, desencadeada por não conseguir exercer uma função que foi a ela destinada por meio de uma construção histórico-social. A existência descrita como equivocada, e que a coloca no papel de perversa, diz respeito ao fato de não conseguir atender a um código de regras implícitas e pré-estabelecidas pela moral de uma organização social. A libido, que é associada ao objeto amado, conforme Freud (1992), estabelece uma ligação com esta não correspondência e é exatamente isto que configurará um conflito de ambivalência, sentimento de amor e ódio, na personagem: “Não via hora de se livrar dos filhos, mas isso ela não disse ao delegado. A maldade da gente deve ficar bem guardada, para ninguém duvidar dela, achar um sentido, perdoar” (BARCELLOS, 2015, p. 68). O objeto de perda que provoca sua melancolia não é só o filho, mas também um lugar social no qual a personagem não se encaixa.

O autoflagelo, uma característica do estado melancólico e, por isto, doentio, é presente na narrativa. Como é expresso no seguinte trecho: “Mas agora experimentava tudo, cada nuance, cada estágio subterrâneo do gozo da maldade. Mesmo assim, precisava sentir um

pouco mais, não era suficiente ainda. Só que eles escondiam, gilete, tesoura, tudo o que podia servir” (BARCELLOS, 2015, p. 66). O desejo pelo suicídio é mais uma vez sugerido, ainda na sequência, quando a narradora expressa:

Controlavam a quantidade de comprimido tolamente, porque ela não podia morrer de verdade, sequer deveria dormir, precisava lembrar o tempo todo o quanto era má, e como era devastador ser má e morta ao mesmo tempo. Se ao menos os tapas no rosto fizessem algum efeito (BARCELLOS, 2015, p. 66).

Esses trechos do texto revelam o sentimento da personagem de que mesmo que tentasse se suicidar com a ingestão de muitos comprimidos não morreria porque já estava morta, havia descoberto que “Era possível matar e também morrer em vida” (BARCELLOS, 2015, p. 66). Neste momento, ao leitor desavisado pode perpassar a ideia de que a narradora terá dado indícios do sentimento de culpa da personagem ser manifestado em função dela se sentir responsável pela morte do filho, no entanto, o sentimento também é proveniente do não atendimento a uma exigência social. A morte, a qual se refere, não é só do bebê, mas também de si enquanto “esposa-dona-de-casa-mãe-de-família” (RAGO, 1985, p. 62).

A historiadora Margareth Rago (1985), ao falar da colonização da mulher e do mito da maternidade, no livro *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930*, reporta que após a Revolução Francesa, com a vitória da burguesia e, em consequência disso, com a normatização da vida social por essa classe, “se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa” (RAGO, 1985, p. 65). O discurso da “função sagrada da maternidade”, tratando-a como “dom natural”, é enraizado desde o início da organização das sociedades de coleta, baseadas na agricultura, mas passa a ser fortalecido pelo discurso médico com o surgimento da ginecologia como estratégia de manter a mulher burguesa restrita à esfera privada como “VIGILANTE DO LAR”, no período pós-revolução. No entanto, é necessário endossar que esse recorte não diz sobre a maternidade de todas as mulheres, pois os corpos negros experienciaram opressões de outras formas. A escravização e colonização da mulher negra forjaram sua maternidade para uma função útil de extensão de trabalho.

Na sequência dos acontecimentos narrados a personagem rasteja em silêncio até o banheiro para vomitar, mas o alívio após o vômito a incomoda. A culpa e o remorso são tão

grandes que ela não se julga no direito de ter qualquer sentimento de bem-estar e, para recuperar a sensação anterior ao vômito, resolve então “repassar as cenas de novo, como fizera na delegacia, o desprezo instalado nos olhos do policial, a voz pausada ajudando-a a lembrar os detalhes. [...] Além disso, precisava dos detalhes para se sentir como antes do vômito” (BARCELLOS, 2015, p. 66-67). A descrição do desprezo instalado no olhar do policial demonstra uma forma de julgamento responsável pela reprodução de um estigma que recai sobre a figura daquela mulher que não atendia à exigência de ocupar o lugar social de boa “ESPOSA-MÃE-DONA-DE-CASA”. A atitude do policial revela, ainda, como a opressão patriarcal se faz presente nas instituições de caráter autoritário. Sendo esta a conclusão do segundo parágrafo da primeira parte que antecipa a quebra na estrutura do texto, a narradora prenuncia a descrição da vida da personagem dias antes do incidente acontecido.

A quebra na estrutura do texto remete à ideia de mudança no fluxo do pensamento da personagem. Se antes os pensamentos narrados estavam relacionados a fatos cruéis, mas genéricos, agora se voltam a fatos específicos e determinantes para a história. Em uma espécie de *flashback*, a descrição das memórias é iniciada pela noite anterior ao acidente. A narradora evidencia a situação de rotina à qual a personagem era submetida.

Alessandra inventara um pesadelo novamente [...]. Concluído o ritual da primeira mamadeira da noite, ela chegou a ter esperanças de dormir um pouco antes da próxima mamada. Suas pálpebras se fecharam, mas isso pouco significava, porque ela costumava trancar os olhos com força e mesmo assim manter-se alerta na cama. Visualizava as planilhas do balanço financeiro do terceiro trimestre e sobressaltava-se com erros, era preciso consertá-los antes de enviar o balanço à auditoria, com novos auditores ansiosos por deslizos para mostrarem competência (BARCELLOS, 2015, p. 67).

Apresenta-se, então, a dupla jornada de trabalho na qual a personagem vivia. Além de cumprir com tarefas do lar atribuídas de forma exclusiva à figura materna, pois ao longo do conto a figura paterna não aparece de nenhum modo exercendo a mesma quantidade de atividades, há ainda a necessidade de conciliar esse papel com a sua carreira. Assim, a personagem sofre um processo de exaustão e esgotamento, já que precisa se dividir entre as atividades que dizem respeito aos filhos e ao trabalho. A privação do sono, o costume

de se manter atenta ao que acontece ao seu redor mesmo no momento que deveria ser destinado ao descanso, demonstram uma anulação de si em função dos outros. A cobrança no trabalho também se apresenta como um fator que a angustia. A expectativa dos colegas, diante da possibilidade de que ela cometa algum erro, aumenta o nível de cobrança que a própria personagem tem de si, e isso a faz enxergar, no momento em que alimenta o filho, os números do balanço financeiro nos milímetros da mamadeira.

“Mas de repente ela percebia que os números do balanço eram os milímetros marcados na mamadeira que seus olhos embaçados não conseguiam distinguir direito, e que vinha dando ao bebê apenas metade do leite recomendado pelo pediatra. Por isso os berros” (BARCELLOS, 2015, p. 67). A sobrecarga causada pelo acúmulo de tarefas é apresentada como fator nocivo tanto à saúde da personagem quanto à saúde de quem dependia dos seus cuidados. Alessandra, a filha mais velha, também solicita sua atenção: acorda novamente no meio da noite afirmando ter tido um pesadelo, chamando a atenção da mãe: “e ela achou que não ia conseguir dessa vez. Abriu os olhos. O marido ressonava compassadamente” (BARCELLOS, 2015, p. 68). O marido é citado pela primeira e única vez no conto, demonstrando tranquilidade e falta de compromisso em assumir papéis de responsabilidade quanto ao cuidado com os filhos. Também não há indício de que tenha a intenção de fazê-lo, assumindo um modelo de masculinidade hegemônica. A personagem consegue colocar a filha na cama e alimentar o bebê, no entanto, a exaustão é tanta que só consegue desejar que o dia amanheça para que se veja livre, de alguma forma, daquelas tarefas:

Não via a hora de se livrar dos filhos, mas isso ela não disse ao delegado. A maldade a gente deve guardar bem guardada, para ninguém duvidar dela, achar um sentido, perdoar. Não queria ser perdoada, pelo amor de Deus, e percebeu como Deus sempre estivera longe de sua vida, apesar da infância dentro da igreja, dos avós tão católicos, Deus castiga, Deus ajuda, ele foi com Deus (BARCELLOS, 2015, p. 68).

Os pensamentos autopunitivos da personagem tornam a se fazer recorrentes no conto. A lembrança de ter desejado ver-se livre dos filhos é algo pertinente para o processo de esvaziamento do ego, o qual ela vive. No entanto, tal pensamento só revela ainda mais quão extremo era o excesso de atividades sobre a sua rotina, ao ponto de desejar a fuga

de um dos papéis que não foi escolhido exclusivamente por ela, mas que foi adotado de forma coercitiva por uma conveniência social. O acúmulo de tarefas e obrigações a serem cumpridas, portanto, é proveniente dessa exigência. Diante, então, de um desejo que seria incabível ao que é imposto implicitamente à condição de mãe, o desejo de se abster dos filhos para ocupar seu próprio espaço, a faz se sentir culpada diante do destino que tivera em função disso. A maneira que lida com esse sentimento de remorso é alimentando-o; não queria ser perdoada nem por Deus.

Marcas do discurso indireto livre passam a se tornar mais evidentes no que diz respeito aos sinais sobre a morte do bebê, ocasionada pelo seu esquecimento no carro, como quando fala: “Deus castiga, Deus ajuda, ele foi com Deus” (BARCELLOS, 2015, p. 68), ou ainda na sequência, com o início do parágrafo seguinte: “Mas a maldade não vinha do Diabo, vinha dela mesma, e a fazia esquecer coisas” (BARCELLOS, 2015, p. 68). A “maldade” da personagem é ilustrada ainda na descrição do efeito que a voz da filha lhe causa: “Ela não suportava mais ouvir a voz de Alessandra, por isso largou-a logo na escola, e o silêncio no carro confortou e anestesiou tudo” (BARCELLOS, 2015, p. 68). A sensação de bem-estar só retorna a ela quando segue em silêncio para o trabalho, na postura de “mulher bonita” e “executiva de sucesso”. E aqui temos a confirmação de sua classe social econômica abastada. Um pequeno ato de atenção consigo mesma a fez se sentir feliz; tivera comprado uma bolsa e não a esquecera no armário. Julgava absurda a possibilidade de tal esquecimento. O não esquecimento que é simbólico para os demais esquecimentos.

Ao chegar ao trabalho, “seu corpo implorava por café” (BARCELLOS, 2015, p. 68), ao ir à copa do escritório, o cheiro de café e o comentário de um colega de trabalho sobre o tempo trazem o mesmo tipo de conforto que sentira ao ouvir o silêncio no carro, após deixar a filha na escola. Havia percebido que não tinha muitos *e-mails* para responder, tinha respondido pelo celular boa parte deles na noite anterior e, diante disso, acreditava estar pronta para uma boa reunião. Nesse momento, mais uma vez, a narradora fala em esquecimento: agora não era a bolsa, mas os brincos, e esses, ela também esquecerá. Todas essas inferências ao esquecimento revelam sinais do estado mental da personagem e predizem de maneira simbólica o destino do filho.

“A reunião não foi tão boa. Sentiu-se contrariada novamente por não terem contratado a auditoria que ela recomendara, e o pior foi monitorar o relógio para depois confessar o compromisso: ‘Tenho que pegar o bebê na creche e levar ao pediatra’” (BARCELLOS, 2015, p. 69). A essa altura, a situação socioeconômica da personagem se mostra evidente pela ação do ter. Ela possui um carro, uma casa e, ao que os indícios do texto demonstram, um cargo de certo nível na empresa onde trabalha, pois, embora não seja atendida em suas sugestões – e isso se dá também em função das restrições que o gênero feminino nessa configuração sofre mesmo ocupando certos lugares sociais de destaque dentro da esfera do trabalho – possui a oportunidade de manifestar suas opiniões. O fato de precisar “CONFESSAR” o compromisso com o bebê evidencia um dos problemas de estrutura organizacional na questão do gênero feminino nesse meio.

Dando continuidade à história, é narrado o momento em que ela se dirige ao estacionamento na intenção de ir buscar o filho. Enquanto andava em passos firmes para o carro, “A bolsa era embalada ao ritmo dos passos. Os brincos, não. Não havia brincos nas orelhas. Compridos, os brincos teriam parado de balançar, como aconteceu com a bolsa” (BARCELLOS, 2015, p. 69). É exatamente nesse momento que ela se dá conta de que não deixara o filho na creche. Prende por alguns segundos a respiração, cogita a possibilidade de estar vivendo um pesadelo, mas percebe que realmente não estava, era real. “Seus olhos já estavam esbugalhados debaixo dos óculos escuros quando começou a correr, pernas que corriam sozinhas, frouxas e aflitas em direção ao carro” (BARCELLOS, 2015, p. 70). Diante do impacto da constatação do que ocorre, as ações do corpo da personagem são descritas como se acontecessem de forma desvinculada da mente. As pernas se moviam quase que sozinhas, a mente estava em estado de choque o que caracteriza o impacto de um evento traumático.

As impressões do momento em que chegara ao carro não se fazem de maneira muito precisa em sua memória, mas há uma lembrança que a marca bem nesse momento e que também é descrita como supostamente gostaria de dizê-la ou como foi dita ao delegado: “bafo quente saindo do carro, até que pudesse vê-lo, inerte, acomodado como um bonequinho no bebê-conforto – sim, seu delegado, um bebê-conforto” (BARCELLOS, 2015, p. 70). Após isso, ainda nas suas lembranças, ela grita, e esse grito é apresentado como “a

última tentativa de sentir-se boa” (BARCELLOS, 2015, p. 70). Esse trecho incita a reflexão sobre em que se constitui, para a personagem, a condição de ser boa. Pode-se constatar que está inconscientemente ligada ao senso comum do que é ser boa mãe, boa dona de casa, boa mulher, o ato de gritar não a faria recuperar esses lugares. “Seus desejos de bruxa se realizaram. Não cabia o arrependimento, somente o horror, a confissão fria, foi minha culpa, minha tão grande culpa, e me deixem só, pelo amor de Deus. Deus castiga, Deus ajuda, ele está com Deus” (BARCELLOS, 2015, p. 70). Os desejos de bruxa citados no desfecho remetem a desejos de alguém que subverte, que vai contra uma ordem estabelecida; no caso da personagem, o lugar de mãe. Não atendendo a esse papel, ao qual julga, de forma não consciente que deveria se encaixar, aceita e nutre a culpa, de modo a renovar o ciclo de pensamentos autopunitivos, desejando queimar lentamente no inferno. Enquanto isso, espera por um descuido com as giletes e demonstra afirmação ao desejo de suicídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A personagem do conto “À revelia”, de Marta Barcellos, reflete a condição feminina de uma determinada categoria de mulher, já que procuramos considerar aqui a intersecção de opressão de gênero, classe e raça. A imposição da maternidade como papel irrecusável, para um determinado grupo de mulheres, foi sustentada pelo discurso de a tratarem como algo de caráter instintivo e natural, no caso da mulher de origem europeia e burguesa.

Ao olhar cuidadosamente sobre a função da reprodução para a história humana, nota-se o quanto esse elemento contribuiu para a determinação da condição feminina em alguns contextos e, por conseguinte, da constituição de determinados lugares sociais. A função materna que outrora estabelecia a essas mulheres um lugar sacro nas civilizações de coleta, no decorrer do tempo, com o desenvolvimento da supremacia do homem na sociedade ocidental e com o estabelecimento do patriarcado, passa a ser sinônimo de vulnerabilidade.

Curiosamente, é a maternidade que promove o germinar do desejo de dominação dos primeiros homens ainda nas remotas sociedades que dependiam da caça. Pois é o não entendimento sobre a função reprodutora masculina que promove o que Rosie Marie

Muraro (1993) chama de “primitiva inveja do útero”, na breve introdução histórica de *Malleus Maleficarum*. Muraro explica que:

A inveja do útero dava origem a dois ritos universalmente encontrados nas sociedades de caça pelos antropólogos e observados em partes opostas do mundo, como Brasil e Oceania. O primeiro é o fenômeno da couvade, em que a mulher começa a trabalhar dois dias depois de parir e o homem fica de resguardo com o recém-nascido, recebendo visitas e presentes... O segundo é a iniciação dos homens. Na adolescência[...]o ritual é semelhante: é a imitação cerimonial do parto com objetos de madeira e instrumentos musicais. [...] Desse dia em diante o homem pode “parir” ritualmente e, portanto, tomar seu lugar na cadeia das gerações... (MURARO, 1993, p. 28).

Com o desenvolvimento de organização da sociedade ocidental e com o surgimento dos mitos e das religiões, essa necessidade de se colocar simbolicamente no mesmo nível de fertilidade que a mulher marca ainda a composição da história bíblica. Na narrativa de criação judaico-cristã, a mulher, Eva, é criada a partir de uma costela do homem, ato que, como reporta Muraro (1993), embora não tão violento quanto tirar do próprio útero, propõe sugerir uma similaridade ao de parir. Sendo essa tal mulher a geradora de todos os males humanos, conforme a história religiosa, logo, a ação de parir, que tem na narrativa bíblica o seu arquétipo, passa a ser associada à fraqueza e usada como ferramenta de controle sobre os acessos da mulher burguesa à esfera pública.

Pierre Bourdieu (2002), no livro *A dominação masculina*, ao tratar da lógica da dominação em relação ao contexto social, reporta que ela se dá por meio de processos que transformam a história em natureza. É o que acontece com a rigidez e pressão sobre o papel da maternidade ao gênero feminino que sofre a personagem do conto “À revelia” e tantas outras mulheres na contemporaneidade.

O movimento feminista, que começou a ganhar uma maior repercussão no século XX, contribuiu para a desnaturalização da construção dos papéis de gênero, como ressalta Rago (informação verbal)¹ a respeito do processo de historicização por meio da tomada de conhecimento e expansão crítica a respeito da história do casamento, da maternidade,

¹ Entrevista concedida ao programa de televisão Café Filosófico em 01 de maio, de 2016, na TV Cultura.

da ginecologia e da constituição do discurso médico sobre o corpo de mulheres. Isso se deve muito pelo ingresso, cada vez mais recorrente, de mulheres na academia e nos demais espaços de discussão científica. Mesmo assim, percebemos que ainda no século XXI e com os avanços para se pensar a condição das mulheres, ainda há um desdobramento simbólico na organização social e uma tentativa de cristalização desses papéis.

A respeito da categoria raça, uma das estruturantes do paradigma da interseccionalidade, é necessário contextualizar que, embora ela não se manifeste de maneira explícita na narrativa, consideramos o que Toni Morrison elucida de que “há muitas oportunidades de revelar a raça na literatura, quer tenhamos consciência disso ou não” (MORRISON, 2019, p. 78). Assim como gênero e classe, ela também é um parâmetro de diferenciação entre os sujeitos na nossa sociedade e também determina sobreposições de poder nos planos subjetivos e objetivos. Portanto, a não descrição de cor pode ser lida como uma “superioridade branca inata” (MORRISON, 2019).

Por fim, a partir do que está explícito na narrativa podemos refletir sobre as fronteiras do que seja a ideia de que mulheres tenham alcançado a luz da esfera pública por meio do ingresso na educação superior e por meio da ascensão no mundo do trabalho, tomando consciência da sua condição e reivindicando seus espaços. Algumas vezes, esse processo se dá não mais dependendo economicamente do homem, no entanto, a dominação masculina ainda se manifesta através de pressões simbólicas e psicológicas, estimulando, como consequência, a ocorrência de transtornos mentais. Sinais de ansiedade e depressão, como vemos experienciar a personagem do conto, mostram-se mais evidentes numa sociedade onde o patriarcado e outras opressões permanecem ditando, de maneira mais velada, os lugares que as mulheres devem ocupar e as funções que elas devem exercer.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Marta. À revelia. In *Antes que seque*. 1. ed. Rio de Janeiro. Editora Record, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Tradução: Marilene Carone. In: *Novos Estudos*. Cebrap 32, março 1992, 128-142.

GINZBURG, Jaime. *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*. Vidya, Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33, 2000. p. 43-51.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum* – Introdução de Rose Marie Muraro e prefácio de Carlos Byngton. Tradução de Paulo Froés. 1. ed. Editora Edições BestBolso – Grupo Editorial Record. Rio de Janeiro, 2015.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução: Fernanda Abreu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, n. 2, jan. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>. Acesso em 20 ago. 2020.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

**CORPOS-TRONCOS-ETC JAZ:
PROCESSO CRIATIVO, NUM ESTADO
DE DEPARAR-SE**

Francisco Rider Pereira da Silva

Francisco Rider Pereira da Silva

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É especialista em gestão Cultural pelo Senac – SP. Foi bolsista Capes, para aperfeiçoamento artístico na Organização Movement Research de Nova Iorque. Suas obras cênicas visuais performativas foram apresentadas nesta cidade em espaços emblemáticos da cena contemporânea novaiorquina, como: The Kitchen, Judson Memorial Church, PS122, DanSpace Project, Dixon Place e no Improvisation Festival NYC. Sua pesquisa BloCorpo foi premiada pelo Rumos Processos do Itaú Cultural (2009/10-SP).
E-mail: dancarbrincarjogar@gmail.com

PRA ENCONTRAR ALGUÉM OU ALGUMA OBRA É PRECISO

SAIR AO ENCONTRO...

HENRI LEFEBVRE

A pandemia de Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2), foi anunciada em Manaus dia 11 de março de 2020 pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e, devido à doença, houve um decreto de restrições e de isolamento social obrigatórios.

Assim, como uma tática - falar, ler, circular, cozinhar, por exemplo, táticas que mostram como a inteligência é inerente aos conflitos e ao bem-estar do dia a dia (CERTEAU, 1994) - de vivenciar e de escutar a cidade, assim como de colocar o próprio corpo na Manaus pandêmica, e com isso provocar um desvio do cotidiano melancólico e uma resistência perante à aridez do momento, foi que iniciei o ato de caminhar diariamente pelas ruas manauaras. De forma inusitada, me deparei com “ANTES-ÁRVORES” - nesse contexto da pesquisa, denominarei assim os troncos de árvores, pois os mesmos perderam suas interezas de árvores, devido à ação humana - abandonadas nas calçadas (Figura 1 e 2).

Assim, o ato de caminhar e a própria cidade foram meu ateliê e laboratório de pesquisa, pois, na arte, o artista segue inventivamente determinadas regras que lhe consentem a criação de um olhar acerca do mundo, de modo singular (REY, 1996).

Figura 1: Antes-árvore abandonada. Calçada no centro de Manaus



*Fonte: arquivo pessoal do autor, 2021. Fotoação*1: Larrissa Martins*

Figura 2: Antes-árvore abandonada. Calçada no centro de Manaus



Fonte: arquivo pessoal do autor, 2021. Fotoação: Leo Scant

* Fotoação: denomino assim quem eu convido para registrar as ações das minhas performances, pois não são somente fotógrafos/as registrando acontecimentos, mas artistas em movimento, performando junto com os meus movimentos e minhas ações e energias; isto é, seus corpos também realizam, performativamente, coreografias.

Quando lidamos com a rua, também nos deparamos com o perceptível, com a temática manifesta, o expresso que todos vemos. Contudo a rua é como uma quimera, expressa com uma dramaticidade do desejo e da vida, em constante mudança de uma imagem para outra. O evidente, aquilo que todos nós podemos observar, constantemente oculta um conflito. É um aspecto que possibilita o acesso àquilo que é, mas que ao mesmo tempo encobre o verdadeiramente existente. Dessa forma, o nosso trabalho é o de chegarmos àquilo que é, mas que na aparência não está visível (BROIDE, 2006). E sobre a rua, certos autores escrevem que as pessoas só fazem passar. Mas, para o escritor português José Saramago, existe na rua mais do que simples andar apressado. Há um universo de revelações nas ruas das cidades, onde o presente nos aborda, trazendo a marca dos percursos às vezes aleatórios e delineados pela vida cotidiana. Assim, podemos dizer que a vida na rua é abundantemente rica e plena de energia (CARLOS, 2007).

O andarilhar e deparar com as antes-árvores, ali, abandonadas nas calçadas, poderia ser algo rotineiramente invisível e que comumente as pessoas consideravam sem brilho e sem valor, porém, na perspectiva do artista, as coisas do cotidiano e corriqueiras, tais como os objetos comuns, os sons, os ruídos, os movimentos e as ações ordinárias nutrem o processo de criação - “Immediately following World War II, artists began to incorporate the objects and images of everyday life into their work” (SELZ; STILES, 1996, p. 283) -: em 1913, Marcel Duchamp (França-1887-1968) mostra os primeiros ready-mades², e em 1917, expõe um mictório intitulado Fonte, no Salão dos Independentes de Nova Iorque (CAUQUELIN, 2005), assim, proclamou objetos fabricados como obras de arte; John Cage (EUA-1912-1992) incluiu os sons, os ruídos, o silêncio e o acaso nas partituras de suas músicas; os artistas do movimento *Judson Dance Theater*³ (EUA-1962-1964) utilizaram movimentos e ações

1 “Imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, os artistas começaram a incorporar os objetos e imagens da vida cotidiana em seus trabalhos” (Tradução nossa).

2 Para Duchamp, o que torna um objeto, como um mictório, obra de arte, é o espaço de exposição (CAUQUELIN, 2005).

3 Coletivo artístico criado em Nova Iorque por um grupo de bailarinos, músicos e artistas visuais, tendo como membros os artistas Steven Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Yvonne Rainer, Debora Hay, Simone Forti e outros.

cotidianas como caminhar, correr, pular, deitar, empurrar, jogar, brincar e carregar nas suas criações cênicas. São exemplos de artistas e movimentos artísticos que ao se depararem com as coisas da “VIDA ORDINÁRIA”, as transformaram em algo extraordinário, inventivo e criativo, isto é, vida e arte relacionadas de forma não dicotômica.

The 1950s witnessed the growth of assemblage, environments, and happenings (...), all movements that included the incorporation of urban debris into works of art. In the 1960s, pop emerged simultaneously with Fluxus, artist's books, and mail and stamp art, all of which drew from the objects (...) of daily life⁴ (SELZ; STILES, 1996, p. 283).

Assim, ao andarilhar e flanejar cotidianamente pela urbe pandêmica, e encontrar com antes-árvores, essa tática de sobrevivência perante a pandemia serviu de fonte para criação da obra performativa *Corpos-Troncos-Etc Jaz*, em que proponho investigar a relação do meu corpo *performer* - um canal para propor ao mundo questões que sejam de cunho estético, social, político, sexual e outros; *performer* é o que fala e age por si, sem precisar de um personagem ao interagir com o espectador, colocando seu próprio eu; diferentemente do ator, que faz o papel de outro (PAVIS, 1999) - ao se deparar (força potente para o ato criativo) com antes-árvores abandonadas nas ruas e calçadas de Manaus.

A partir desses “ESBARRÕES” com as antes-árvores, que qualidade de relação se estabelece entre corpo *performer*/corpo antes-árvore? Como esses corpos se afetam? Quem são essas antes-árvores fragmentadas e abandonadas nas calçadas? Quem as plantou? Quem as esartejou? Como fazer um ato performativo, numa cidade pandêmica, sem colocar em risco a minha saúde e a do espectador? Essas questões foram alimentando e afetando a construção da performance - a pesquisa sobre esta linguagem busca o confronto direto com o vivido; é perene, mas também única (LIGIÉRO, 2011) -, iniciada na segunda quinzena de março de 2020.

⁴ A década de 1950 testemunhou o crescimento de assemblage, ambientes e happenings (...), todos movimentos que incluíram a incorporação de resíduos urbanos em obras de arte. Na década de 1960, o pop surgiu simultaneamente com o Fluxus, os livros de artista e a arte do correio e do selo, todos retirados dos objetos (...) da vida cotidiana (Tradução nossa).

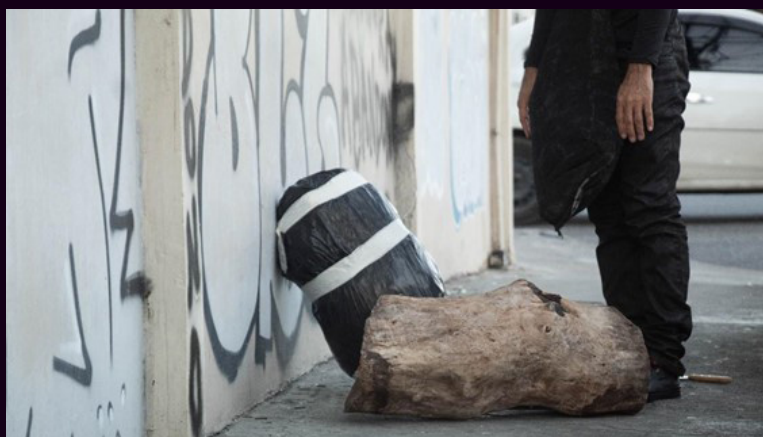
Nesse período de construção, como um artista-pesquisador andarilho pela cidade - “(...) autor e testemunho” (REY, 1996, p. 84) -, me deparei também com corpos de pessoas em situação de rua (Figura 3) - nesta pesquisa utilizo o termo “corpos negados”, que são sujeitos socialmente deixados à margem dos planejamentos econômicos e políticos das cidades contemporâneas (FRANGELLA, 2009) -, assim, vislumbrei uma correlação entre as antes-árvores (Figura 4) abandonadas, com esses corpos negados, sobre as calçadas. E, assim como fiz com as antes-árvores, observei nos corpos negados: quietudes e arquiteturas corporais em relação à calçada.

Figura 3: Corpo negado. Centro de Manaus



Fonte: arquivo pessoal do autor. Fotoação: Francisco Rider

Figura 4: Antes-árvore. Centro de Manaus



Fonte: arquivo pessoal. Fotação: Larissa Martins. 2021.

Figura 5: Corpos abandonados. Guayaquil – Equador. Foto: Reuters/Vicente Gaibor del Pino



Foto: Vicente Gaibor del Pino/Reuters, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/01/mortos-em-casa-e-cadaveres-nas-ruas-o-colapso-funerario-causado-pelo-coronavirus-no-equador.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

Simultaneamente, nesse período do processo de criação da performance, ao navegar em sites da internet, me deparei com fortes imagens de corpos jazidos devido à Covid-19: largados em sacos plásticos nos corredores e leitos dos hospitais de Manaus, ao lado de enfermos⁵; abandonados nas ruas do Equador (Figura 5); ou jogados no rio sagrado do Ganges⁶. Então, assim como os corpos negados socialmente, com os quais me deparei nas ruas de Manaus, essas imagens virtuais de corpos jazidos de Covid-19, me remeteram aos troncos das “ANTES-ÁRVORES”, ou seja, são corpos-troncos que jazeram e jazem, abandonados como coisas, em decorrência da construção de exclusão e invisibilização deles, através da lógica do capitalismo financeiro e do neoliberalismo, que interferem no Estado e nas suas possíveis propostas de políticas públicas contra a subalternização, a precarização e a vulnerabilidade da vida das pessoas, especialmente nesse momento pandêmico - o grande capital, no atual estágio de globalização, incessantemente interfere na vida dos sujeitos, em todos os modos (BROIDE, 2006).

CORPOS-TRONCOS-ETC: A PERFORMANCE E O DEPARAR-SE PERFORMATIVAMENTE

(...) VOCÊ ESTAVA PERFORMANDO COM SEU CORPO AS VIVÊNCIAS DAQUELA EX-ÁRVORE.
 (...) RITUAIS FEITOS NO PASSADO, VENTOS, PÁSSAROS QUE POR ELA PASSARAM, MUITOS ANOS DE HISTÓRIA. É AQUELE PEDAÇO DELA ALI, AINDA CARREGANDO ESTAS MEMÓRIAS, NO MEIO DA CIDADE, COM SEUS ONIBUS PASSANDO VELOZES. SENTI O AMOR QUE VOCÊ TEM POR ESTA CIDADE, (...) UM AMOR INTEGRO, QUE VIVE OS LADOS SOMBRIOS TAMBÉM, NÃO OS NEGA, MAS PEDE SOCORRO PARA O QUE DE BELO SAUDÁVEL EXISTE, NEM QUE SEJA COMO POSSIBILIDADE. NEGADA PELO CAPITALISMO SELVAGEM, HOJE APELIDADO DE NEOLIBERALISMO. (...) COTIDIANO.

DEISE LUCY MONTARDO⁷

⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/17/apos-video-de-corpos-ao-lado-de-internados-hospital-de-manaus-recebe-camara-frigorifica-para-vitimas-de-covid-19.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

⁶ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57173639>. Acesso em: 30 jul. 2021.

⁷ Olhar de Montardo sobre a performance Corpos-Troncos-Etc Jaz, mensagem enviada via email eletrônico

A performance *Corpos-troncos-etc* é uma metáfora para fazer alusão a corpos excluídos e abandonados, sejam humanos ou da flora e da fauna - de acordo com organizações não-governamentais, 300 mil animais domésticos estão abandonados nas ruas manauaras⁸ -, que permeiam as paisagens dos centros urbanos e são tratados como coisas, invisíveis aos olhares dos transeuntes, que no cotidiano estão alienados a essas dinâmicas de coisificação dos corpos, especialmente nesse momento em que o neoliberalismo assolou o Brasil e o mundo, de forma predatória, já que cotidianamente a força do capital transforma tudo em lucro: os “CORPOS-HUMANO”, os “CORPOS-FLORA”, os “CORPOS-FAUNA”, etc. Assim, *corpos-troncos-etc*, que por serem coisificados, não são investidos neles afetos, respeito, subjetivação, políticas e visibilidades - não podemos falar sobre o cotidiano e suas rupturas se não dermos importância ao corpo: sítio da resistência, individual e coletiva, às mentalidades alienantes, vindas do exterior, que o transforma em coisa para ser consumida (BROIDE, 2006).

Comecei minhas caminhadas, sem saber o que seria esse processo criativo e no que daria, pois eu estava andando sobre o chão movediço da criação - como o lançar de uma projétil com alvo certo, mas que nunca sabemos se acertaremos; na arte, é impossível saber, pois a própria obra artística é repleta de cruzamentos e de tentativas, que nos darão várias e ricas possibilidades (REY, 1996) - e a própria cidade é um lugar de distrações. E, assim, “FUGINDO” das distrações, foquei nas antes-árvores, nos corpos das pessoas em situação de rua e nas notícias sobre a pandemia, na internet e, entre março de 2020 e abril de 2021, em como as questões envolvidas durante o processo dialogariam com esses “ESBARRÕES”.

Assim, desenvolvi um percurso metodológico, pois a metodologia em arte considera a obra como processo e também formação de sentido. Ela, em si, é um elemento vivo ao elaborar ou deslocar significados e, no seu processo, enreda o conhecimento de mundo que já me era familiar antes dela, pois, ela me processa (REY, 1996) -: num PRIMEIRO MOMENTO

no dia 28 de julho. Montardo é antropóloga e professora associada 3 da Universidade Federal do Amazonas. Tem experiência nas áreas da Antropologia e da Arte, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia da arte, etnologia indígena, etnomusicologia, música e xamanismo.

8 Disponível em: <https://anda.jusbrasil.com.br/noticias/175254544/abandonados-mais-de-300-mil-animais-estao-nas-ruas-de-manauas-am>. Acesso em: 30 jul. 2021.

(março de 2020 a abril de 2021), ao caminhar pela cidade e me deparar com antes-árvores e corpos negados, realizei um mapeamento dos lugares onde houve esses encontros, como também os fotografei e desenvolvi um conceito sobre a obra e a criação de uma metáfora que reverberasse nesses três momentos, bem como afetasse a estrutura e a poética da obra; na SEGUNDA FASE (dezembro de 2020 a fevereiro de 2021), cataloguei imagens e notícias de jornais virtuais sobre os corpos abandonados nos corredores de Manaus, nas ruas do Equador e no Rio Ganges, na Índia; e na TERCEIRA E ÚLTIMA FASE, fiz a apresentação de performances em ruas do centro de Manaus, que foram mapeados na fase I: Rua Luiz Antony, Rua da Instalação, Rua José Clemente, Rua Ferreira, Rua Japurá e Rua Epaminondas e, ao mesmo tempo, ao fazer divulgação, pensar em táticas para que não houvesse aglomeração durante as performances (máximo de 7 a 10 pessoas poderiam assistir à performance, através de agendamento via whatsapp, e-mail eletrônico ou em meu inbox do facebook).

Ruas/Antes-Árvores
 Rua Luiz Antony
 Performance: 16 de maio de 2021
 Performer: Francisco Rider
 Hora: 15h

*Domingos e sábados foram os dias escolhidos para performar, pois há pouca circulação de pessoas no centro de Manaus, e devido à pandemia, era um dos critérios para realização das performances.

Rua Luiz Antony⁹, fica localizada no Centro Histórico da Cidade de Manaus¹⁰, área residencial, com casarões do início do século XX, casas comerciais e uma área onde há grande circulação de profissionais do sexo e de corpos negados. Durante a semana, há um grande trânsito de pessoas e automóveis no entorno.

⁹ Luiz Antony Foi prefeito de Manaus: de 15 de setembro de 1898 a 5 de julho de 1899. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Manus. Acesso em: 01 ago. 2021.

¹⁰ O centro histórico de Manaus – tombado pelo Iphan, em 2012 – abrange uma área entre a orla do rio Negro e o entorno do Teatro Amazonas e ainda mantém os aspectos simbólicos e densos de realizações artístico-construtivas. Apresenta uma fração urbana formada por edificações do período áureo da borracha, mesclada a edifícios modernos (...). Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/manaus-centro-historico/#!/map=38329&loc=-3.135250000000174,-60.028281,17>. Acesso em: 01 ago. 2021.

Essa antes-árvore (Figura 6), imponente, foi abandonada em frente a um prédio ocupado por imigrantes, a maioria venezuelanos.

Figura 6: *Corpos-Troncos-Etc Jaz*, de Francisco Rider. Rua Luiz Antony, centro de Manaus, maio de 2021.



Fonte: acervo do autor. Fotoação: Leo Scant, 2021

Na semana de cada performance, houve um preparo corporal energético para o deparar-se performaticamente com as antes-árvores: prática de meditação, yoga e outros procedimentos somáticos¹¹ que me proporcionaram concentração e energia para performar para e com as antes-árvores e os espaços onde as mesmas estavam - o conceito de espaço para Santos (2008), é o conjunto de formas mais a vida que as anima.

O deparar-se performaticamente com essa antes-árvore na Rua Luiz Antony, assim como nos demais casos, foi um processo de escutar o que as antes-árvores e o espaço solicitavam do meu corpo *performer*: cores, sensações, escritas-grafite e outros elementos que reverberassem no aqui e agora da performance e de maneira performativa ir conversando

¹¹ Os primeiros pesquisadores dos Somáticos, como F.M. Alexander (1869-1955, Austrália) e Mabel Todd (1880-1956, EUA), com suas práticas e investigações, perceberam que o ser humano, ao adentrar num processo de escuta do próprio corpo, tem a capacidade de lidar de maneira menos estressante com dificuldades psicofísicas, de se movimentar com mais potência, fluidez e expressividade, acessando, assim, processos de autoconhecimento (EDDY, 2018).

e acordando com essas visualidades já existentes no lugar ou criadas por mim no instante da performance, como, por exemplo, grafitar no muro certas palavras que servissem de clamor para visibilizar o que estar invisível: ABANDONADA; COISA; ABANDONO, como uma escrita-dança, que dialogava com as grafitagens já existente no muro, assim, criando-se uma amalgamação, um encontro das grafias.

Nesse espaço da Luiz Antony, por ser árido e muito cercado de lixos jogados pelos transeuntes e moradores do entorno, pensei em criar contrastes em relação ao descaso, tendo o corpo como suporte para uma vestimenta colorida e vibrante, feita com tecidos e retalhos reciclados para, com isso, remeter à algo mais solar e vibrante. A proposta foi causar uma ruptura com esse espaço malsão e, assim, ressignificar a presença orgânica de uma antes-árvore.

Quanto à performance e sua partitura¹², neste espaço, começava com uma varredura ao redor da antes-árvore; esfregar com escova a antes-árvore; benzimento da antes-árvore com ervas amazônicas; e fechar o ciclo ritualístico “enfeitando” a antes-árvore com tiras de tecidos e retalhos coloridos. Portanto, o que era uma antes-árvore-coisa-abandonada, tornou-se extraordinariamente uma presença imagetivamente visibilizada: as cores que vestem o corpo *performer*, vestem a árvore ressignificada; e o lugar torna-se um ato performativo denúncia para quem transita - táticas que modificam o próprio espaço, assim, rearranjando-o (BASTOS, 2017).

Rua da Instalação
Performance: 30 de maio de 2021
Performer: Dimas Mendonça
Hora: 15h

Esta rua é predominantemente comercial e localizada no centro de Manaus, mas também é constituída de casas; sobrados dos século XIX e início do século XX; edifícios e também é uma área onde transitam muitos corpos negados e profissionais do sexo.

¹² O vocábulo tem origem italiana (“partiture”), alusão ao ordenamento das partes vocais e/ou instrumentais e dos pentagramas. No Ocidente, na música e na dança, foi desenvolvida uma sistematização mais detalhada, enquanto que no teatro há pouca (MARIANO, 2013).

A antes-árvore (Figura 7) ali localizada, dilacerada, fica em frente à sede do Instituto Nacional de Serviço Social do Amazonas (INSS-AM). O rito performativo de encontro com a mesma teve como partitura focar na sensorialidade, em que envolvia: cheirar, tocar, escutar, como também performar escritas-grafites no espaço dela. Quanto à visualidade do corpo *performer*, utilizei os mesmos elementos da performance anterior, pois, naquele espaço também havia uma energia árida e de “quase-vida”. É importante mencionar que a cidade de Manaus, rodeada pela maior floresta tropical do mundo, a Floresta Amazônica, quase não há árvores plantadas, um aspecto muito peculiar e observado pelos que visitam a cidade, assim como pelos próprios manauaras.

Figura 7: Corpos-Troncos-Etc Jaz, de Francisco Rider. Rua da Instalação, centro de Manaus, maio de 2021



Fonte: acervo do autor. Fotoação: Leo Scant, 2021

Desse modo, pensar a cidade é incluir na sua estrutura e planejamento um projeto que vise o bem-estar da população, como, por exemplo, arborizar a cidade, e não somente na construção de edificações, asfalto nas ruas e concreto no chão, mas interconectar homem/natureza e corpo/cidade para que, assim, alimente-se afeto pelo espaço vivido

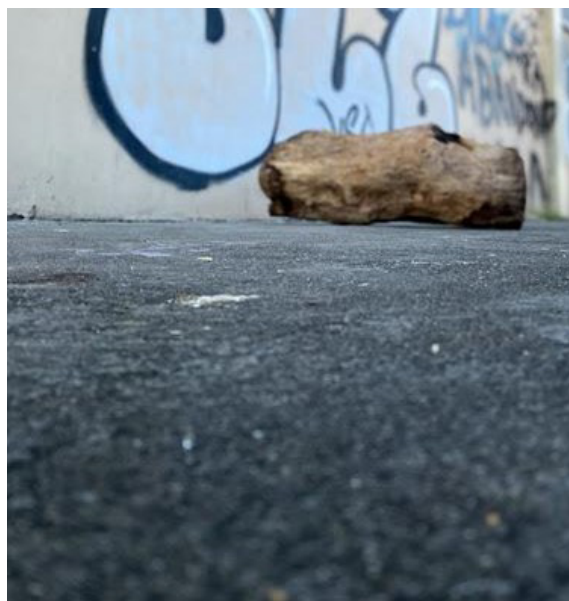
e compartilhado - “Desse modo, existe sempre uma “coimplicação” entre corpo e cidade” (BASTOS, 2017, p. 96).

Rua: Japurá
Dia: 17 de julho de 2021
Performer: Francisco Rider
Hora: 17h

Rua Japurá - tupi-guarani que significa “a fruta do japu¹³”, fica no centro de Manaus e é mais rodeada de casas residenciais, com pouca arborização no seu entorno.

Há muito tempo que essa antes-árvore (Figura 8) se presentifica nesta rua. Nas minhas caminhadas, era uma entidade presente, mesmo sendo somente um fragmento do que foi possivelmente uma árvore frondosa.

Figura 8: Antes-árvore na Rua Japurá.



Fonte: acervo do autor. Fotoação: Ana Camargo, 2021

¹³ Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/japur%C3%A1-pr/3424/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

Ao corpo *performer* (Figura 9) foi solicitado que vivenciasse uma relação corporal em que ocorresse um processo de amalgamação entre corpo performer/antes-árvore. Sentir temperatura, textura e arquitetura, como também se utilizar corporalmente de uma energia corporal de quietude - como se mover em nível celular? Como acessar um movimento e uma paisagem corporal contemplativa e meditativa utilizando a estrutura interna dos ossos e o órgão pele? O órgão pele “(...) is the outermost expression. Of our body form. (...) beneath the skin, at the densest supporting structure of that form, the skeleton¹⁴” (HARTLEY, 1995, p. 136).

Figura 9: Corpos-Troncos-Etc Jaz, de Francisco Rider. Rua Japurá, centro de Manaus, julho de 2021



Fonte: acervo do autor. Fotoação: Larissa Martins, 2021

Assim, com essas questões nutridas por esse estado corporal de quietude, podemos dizer que este foi um ato performativo político, pois o corpo *performer* se utiliza de táticas contra a lógica de produção/tempo do capitalismo e do neoliberalismo. A quietude não é uma estratégia estética de mimetismo escultórico do *performer*; isto é, o corpo *performer* não imita a forma da antes-árvore, mas cria uma amalgamação-paisagem contida, quieta,

¹⁴ A pele é a expressão mais extensa da nossa forma corporal. (...) abaixo da pele, na estrutura de suporte mais densa dessa forma, o esqueleto (tradução nossa).

enquanto pulsante e viva. O primeiro a iniciar esse tipo de ato-protesto foi o coreógrafo turco Erdem Gunduz, que permaneceu “quieto”, em pé, por várias horas na Praça Taksim, em Istambul, desafiando o governo autoritário de Erdogan (HACHAM, 2013).

Portanto, o corpo *performer* se enlaça em conversas com a antes-árvore e com o espaço, assim, intervindo e, naquele momento performativo, fazendo com que aquele lugar fosse ressignificado.

Rua Epaminondas
Performance: dia 24 de julho de 2021
Performer: Francisco Rider
Hora: 16h30min

Como foi dito no início desse texto, *corpos-troncos-etc* é uma metáfora para fazer menção a corpos excluídos e abandonados, sejam humanos ou da flora e da fauna que atravessam as paisagens do espaço urbano e são tratados como coisas.

Assim, a performance *Corpos-Troncos-Etc Jaz* não é somente um clamor contra o esvaziamento das árvores de Manaus, mas uma proposta reflexiva para que esses outros corpos-troncos (sujeitos em situação de rua, animais domésticos violentados pela ação humana e abandonados nas ruas das cidades e sujeitos mortos de COVID-19) sejam visibilizados, lembrados e que não se tornem somente números e massas mortas, pois viver numa cidade urbana não quer dizer que os moradores vivam alienados perante o espaço onde se vive e respira, mas que os mesmos se apoderem dele com proposições. Aliás, o artista, com sua arte propositiva, pode promover percepções espaço-temporais articulando outras negociações ao se apropriar da cidade (BASTOS, 2017).

Assim, ao fazer essas articulações entre esses corpos, nas caminhadas pelas ruas manauaras me deparei com um muro (Figura 10) grafitado e com lambe-lambe denunciando o governo federal, estadual e municipal pelas mais de 500 mil pessoas que jazeram vítimas de Covid-19 no Brasil: MEIO MILHÃO DE MORTES NA CONTA DELES: Bolsonaro, Paulo Guedes, Wilson Lima, David Almeida. #BolsonaroLadrão. Frente Fora Bolsonaro. Isto é, a cidade e seus muros sendo usados como tatuagens-denúncias contra uma política do Estado Brasileiro com viés fascista e

autoritário, que contribuiu enormemente para a dissiminação do coronavírus. Dessa forma, a própria cidade, como um organismo vivo, solicitava que o corpo *performer* conversasse com a mesma. Assim, a ideia é que o corpo-tronco fosse carregado por esse entorno, assim como os corpos que jazeram de Covid-19 foram transportados para os cemitérios sem os devidos ritos funerários, devido aos protocolos de saúde, que proibiam que amigos e familiares dos falecidos entrassem nos cemitérios para o ritual de sepultamento dos seus entes queridos.

Figura 10: Corpos-Troncos-Etc Jaz, de Francisco Rider. Rua Epaminodas, centro de Manaus, julho de 2021



Fonte: acervo do autor. Fotoação: Cybele Bentes, 2021

A performance, no entorno desse espaço/muro, foi realizada somente com ações do cotidiano como andar, carregar, empurrar e transportar, em silêncio, o corpo-tronco, da direita para a esquerda, em relação ao lambe-lambe, cerca de 60 minutos, enquanto os transeuntes e veículos passavam pelo acontecimento. Um rito performativo de caminhada, como uma maneira do corpo *performer* se “aproveitar” da denúncia lambe-lambe e, a partir dessa articulação, provocar aos moradores e passantes do entorno, reflexões acerca de algo que o caos das cidades não “permite” que seja visto.

A natureza processual da *Corpos-Troncos-Etc Jaz*, afetada pela experiência de ser a rua e a cidade o “ateliê” de criação, como foi possível ver nesta seção, solicitava que a cada performance o meu corpo *performer* propusesse, em cada espaço de realização, diferentes táticas performativas, com isso, colocando a performance e o corpo *performer* num terreno movediço e flexível. Em cada rua, a performance foi nutrida pelo que o espaço me oferecia e o que meu corpo *performer* poderia intervir e interagir: “experiências que, em si mesmas, se constituem enquanto poéticos *moveres* da/na cidade” (BASTOS, 2017, p. 97). Ou seja, uma performance com “ENERGIA PROTEU¹⁵” - susceptível de mudanças, de forma ou de estrutura.

Assim, ao ser a rua e a cidade de Manaus o laboratório de experimentação, percebi quão alienados estamos todos nós perante esses corpos-troncos-etc abandonados e em situações precárias; passamos e repassamos por eles sem notá-los, pois, pela força do capitalismo financeiro - e da dinâmica veloz do cotidiano -, que transforma tudo em lucro, esses corpos não têm valor e não trazem o proveito imediato e, acima de tudo, esse processo de alienação perante a existência desses corpos-troncos-etc, deixados nas calçadas da cidade, ocorre devido os transeuntes serem submetidos à muitos apelos visuais, sonoros e interativos, pela ubiquidade da imagem e, sobretudo, devido às novas maneiras de imposições advindas da tela da televisão e do computador, que tendem a deletar a vivência do corpo, assim, apagando o ardor do desejo e as interações com a vida e o espaço real (BROIDE, 2006).

Portanto, essa pesquisa, em processo de maturação, e muito impactada pela pandemia do coronavírus, trás para o processo de criação elementos das vivências experienciadas por mim nesse período pandêmico, onde a cidade não é abordada como um “cenário artificial” - engenho do ser humano (SANTOS, 2000), mas também é um espaço social de conflitos, onde o corpo *performer* transita com sua performatividade. Assim, o artista pesquisador andarilho, com sua sensibilidade, percepção e intuição, caminha no chão dela, não só com a visão, mas com a cosmovisão, isto é, a que envolve todos os sentidos: ver a cidade, cheirar a cidade,

15 Proteu na mitologia era um dos deuses menores do mar. Era encarregado de conduzir o rebanho de focas de Poseidon. Possuía o poder de tomar a aparência que desejasse, fosse de um animal ou elemento da natureza. Disponível em: <https://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Proteu>. Acesso em: 02 ago. 2021.

tocar a cidade, escutar a cidade e degustar da cidade suas diversidades, seus embates, suas disparidades, sua multitude de cores, sensações e peculiaridades.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Helena. *Corpo sem Vontade*. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.
- FRANGELLA, Simone Miziara. *Corpos Urbanos Errantes: uma etnologia da corporalidade de moradores de rua de São Paulo*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2009.
- HARTLEY, Linda. *Wisdom of Body Moving: an introduction to Body-Mind-Centering*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.
- LIGIÉRE, Zeca. *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- PAVIS. Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Milton. *O Espaço da Cidade*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SELZ, Peter; STILES, Kristine. *Theories and the Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. California: University of California Press, 1996).

DISSERTAÇÕES E TESES

- BROIDE, Jorge. *A Psicanálise nas Situações Sociais Críticas: uma abordagem grupal à violência que abate a juventude das periferias*. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social Núcleo de Psicanálise e Sociedade, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/17160/1/Tese%20Jorge%20Broide.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MARIANO, Sara Marai Brito. *A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14282>. Acesso em: 02 ago. 2021.

FONTES ELETRÔNICAS

ANDA. Disponível em: <https://anda.jusbrasil.com.br/noticias/175254544/abandonados-mais-de-300-mil-animais-estao-nas-ruas-de-manaus-am>. Acesso em: 30 jul. 2021.

BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57173639>. Acesso em: 30 jul. 2021.

DISCIONÁRIO informal. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/japur%C3%A1-pr/3424/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

DISCIONÁRIOS de símbolos. Disponível em: <https://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Proteu>. Acesso em: 02 ago. 2021.

GLOBO amazonas. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/17/apos-video-de-corpos-ao-lado-de-internados-hospital-de-manaus-recebe-camara-frigorifica-para-vitimas-de-covid-19.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

GLOBO notícia. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/01/mortos-em-casa-e-cadaveres-nas-ruas-o-colapso-funerario-causado-pelo-coronavirus-no-equador.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LISTA de prefeitos de Manaus. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Manaus. Acesso em: 01 ago. 2021.

PATRIMÔNIO. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/manaus-centro-historico/#!/map=38329&loc=-3.135250000000174,-60.028281,17>. Acesso em: 01 ago. 2021.

REY, Sandra. Da prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>. Acesso em: 31 de jul. 2021.

REVISTAS

EDDY, Martha. *Uma Breve História das Práticas Somáticas e da Dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. Repertório, Salvador. Ano 21, n. 35, p. 25-61, 2018.*

ATELIER DE ESCRITURA DRAMÁTICA INFANTIL

*Gislaine Regina Pozzetti
César Augusto Cougo Camargo
Cristiane de Freitas*

Gislaine Regina Pozzetti

Doutora em Tecnologias da Inteligência e do Design Digital – PUC/SP, mestre em Letras e Artes – UEA/Manaus, especialista em Arte Multimídia – Ufam/Manaus e Gestão da Educação – Ufam/Manaus, professora adjunta do curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas UEA, pesquisadora do Grupo Tabihuni – CNPq.

César Augusto Cougo Camargo

Historiador (Unisinos/RS), fundador da Associação e Ponto de Cultura Varanda Cultural, bonequeiro, extensionista do Ateliê de Escrita Dramática Infantil UEA/Manaus, extensionista do curso Teatro Lambe Lambe: estudo e prática- UEA/Manaus.

Cristiane de Freitas

Licenciada em Pedagogia (Unisinos/RS), graduanda em Teatro (UFRGS/RS), atriz, bonequeira, fundadora da Associação e Ponto de Cultura Varanda Cultural, extensionista do Ateliê de Escrita Dramática Infantil (UEA/Manaus), extensionista do curso Teatro Lambe Lambe: estudo e prática (UEA/Manaus), integrante do Grupo de Pesquisa Insubordinada (UFRGS/RS).

A HISTÓRIA

A história do teatro infantil no Brasil surge no século XX, e quase toda a produção para esse público foi construída na década de 1970, quando passamos a nos preocupar com a criança enquanto espectador. Essa década,

[...] assistiu à ampla difusão dessa modalidade de produção cultural, presenciou também o surgimento de toda uma nova vertente de espetáculos que colocava em questão a concepção de dramaturgia infantil subjacente àquele fenômeno de afluência de público. É justamente o surgimento dessa nova vertente que faz dos anos setenta uma década historicamente marcante para o teatro tido como infantil (PUPPO, 1991, p. 23-24).

Contudo, algumas questões continuam latentes até a atualidade, são elas: a dramaturgia enquanto função pedagógica – que vem desde os Jesuítas; a ideia de que deve conter uma moral – o tom professoral; a presença do adulto – que escreve e encena para a criança; o entendimento como atividade menor, por isso designado *TEATRINHO*; a abrangência unicamente pedagógica e patriótica; a preocupação em encantar os adultos – os que levam as crianças ao teatro.

O texto *O casaco encantado* (1948), de Lúcia Benedetti é considerado o primeiro texto que foge das latentes questões elencadas no parágrafo anterior, pois foi elaborado (escrita e encenação) na perspectiva de um teatro profissional de caráter empresarial: “nem escolar, nem amadorístico, mas o teatro como espetáculo de arte” (NAZARETH, 2012, p. 37). A partir de então, surgiram companhias, como o Teatro do Tablado, e autores que se dedicam ao teatro infantil, tais como: Tatiana Belinky, Ricardo Gouveia, Gabriela Rabelo, Vladimir Capella, Cláudia Dalla Verde, Zeca Capellini, Ronaldo Ciambri, Oscar Von Pfuhl, Silvia Ortoff, Ilo Krugli, Waldir Ayala, Olga Reverbel, Maria Clara Machado. Esses autores entenderam que,

A dramaturgia destinada à criança precisa articular os princípios do texto dramaturgico, para fazer valer a presença do gênero em questão na obra construída, mas também garantir a presença de elementos que dizem respeito à infância, quando a obra se destina aos pequenos leitores, seja na representação ou na leitura do texto impresso (GRAZIOLI, 2019, p. 2).

Nessa esteira, dentro de nossas reflexões, nos interessa entender o cenário da produção dramática textual para a infância do século XXI e os processos de criação que podemos estabelecer para dialogarmos com elas, pois coadunamos com Pupo (1991, p. 20), quando afirma que: “a história do teatro voltado para as jovens gerações no Brasil ainda está por ser reconstruída”. Discutir essa reconstrução é o objetivo das reuniões do nosso projeto de extensão e, conseqüentemente, preocupação dos participantes. Assim, nossos processos atuam em duas vertentes: o ESTUDO e a PRÁTICA da escrita dramática infantil.

Antes de falarmos sobre nossos processos desenvolvidos no Ateliê de Escrita Dramática Infantil, julgamos pertinente fazer um recorte do *locus* de dois autores desse estudo: o Rio Grande do Sul. Observamos no estado que o teatro direcionado para a infância tem uma força significativa na luta e na conquista por mais espaço de enunciação, seja na condição de montagens cênicas, na produção de textos ou no desenvolvimento do hábito de leitura das crianças. Nas publicações de livros infantis predominam as narrativas, sendo baixa a presença de dramaturgia impressa, diagramada e ilustrada com o objetivo de despertar o interesse infantil nesse segmento editorial.

É fato que o mercado editorial infantil cresce no Brasil, conforme demonstra Lidiane Campos Britto, no artigo “Mercado Editorial Infantil em São Paulo – O Mercado em Perspectiva”:

Das oito editoras, apenas uma afirma trabalhar exclusivamente com livros para crianças e duas possuem selo infantil, isto significa dizer que, neste caso, 25% do universo pesquisado fazem parte de uma empresa que publica não apenas para crianças, mas reconhece a importância desse segmento e tem fôlego para lançar um selo exclusivo para esse público-alvo no mercado. Finalmente, cinco editoras não têm selo, mas possuem catálogo infantil. É interessante notar que apenas 50% das editoras estão no mercado de São Paulo há mais de quinze anos [...] (BRITTO, 2005, p. 3).

Entretanto, como a própria autora afirma, as Editoras ainda não entenderam totalmente a oportunidade mercadológica do setor infantil, ou seja, “o mercado, apesar de enxergar a boa fase que atravessa, não inova, aproveitando apenas as tendências conjunturais ao invés de criá-las” (BRITTO, 2005, p. 10).

Outra questão que se levanta tange à formação de escritores de dramaturgias infantis, pois são raros os cursos de teatro no Brasil que inserem componentes curriculares na matriz incentivando a prática da escrita para crianças, o mesmo ocorre com cursos técnicos e livres. Além disso, esse conhecimento demonstra ser quase inexistente em disciplinas dedicadas exclusivamente ao assunto nos cursos de graduação ou aparece integrado dentro de outras disciplinas do componente curricular. Os cursos de pedagogia, letras e teatro com todos os arcabouços de conhecimento, estudo e pesquisa, tanto de interpretação quanto de criação, paradoxalmente possuem dificuldades em entender que o teatro atinge o público infantil em dois aspectos importantes: formação e fruição. Tal realidade deixa a criança à deriva de CAÇA NÍQUEIS e curiosos que pouco contribuem para a formação de indivíduos críticos, sensíveis e criativos. Fanny Abramovich, no seu livro *O estranho mundo que se mostra às crianças* (1983), reflete acerca dos trabalhos apresentados no Concurso Nacional de Teatro Infantil de 1976:

Que os novos [?!] autores não tenham a menor ideia do que seja um texto teatral [...], que confundam teatro escolar com teatro infantil, que confundam aula com espetáculo, ainda seria esperado... Até mesmo que, no afã de se mostrarem inteirados da linguagem teatral, dêem rubricas de TV para o palco... Que não tenham ideia do que seja uma produção teatral... Que um não domínio da língua portuguesa se apresentasse, também seria cogitável: mas o analfabetismo mais crasso já superava o nível das expectativas... Que o moralismo estivesse presente, vá lá... Mas que a tônica fossem mentiras, chantagens, rejeições, furtos, seduções, traições, castigos, enfim, um festival de condutas 'edificantes', foi além do imaginado [...]. O que dizer dos preconceitos de toda e qualquer espécie, da rigidez e do convencionalismo no comportamento dos personagens, da grossura como elemento constante de 'humor', da filosofia de baixa qualidade, do palavreado adulto, do excesso de verborragia, das situações inverossímeis aventadas, da pouca ação existente (justo em teatro?)... e da vivência estupefaciente destes personagens destas histórias infantis??? (ABRAMOVICH, 1983, p. 81-82).

Tais reflexões ainda são presentes em vários dos espetáculos infantis da atualidade, em que grupos esperam suprir a inabilidade com a escrita dramática pelo deslumbre da cenografia e dos figurinos, além do que “muitas montagens teatrais de contos de fadas simplesmente reproduzem os filmes da Disney, muitas vezes com os mesmos diálogos, os mesmos figurinos, as mesmas canções” (CARNEIRO NETO, 2003, p. 14). Nazareth (2012, p. 56) pede pelo fim do teatro infantil de recreação e por escritas dramáticas que desconstruam o referencial de criança europeia e de lares burgueses:

Não há mais como contemporizar a questão. A literatura infantil já deu o seu grito de independência há muitos anos, e aí está pungente, claro, embora com muitas literaturas menores ainda existentes e que sempre existirão; mas o teatro infantil necessita de renovação imediata.

A produção profissional e responsável de dramaturgias textuais infantis torna-se a cada dia mais urgente, para que possamos romper com o estigma de TEATRINHO, pois, como afirma Constantin Stanislavski (*apud* POZZETTI, 2021): “o Teatro para a criança deve ser igual ao do adulto, só que melhor”. Nesse viés, faz-se necessário reforçar a importância de conhecer as estruturas, as constituintes e as estéticas da escrita dramática, como também, conhecer o universo infantil, sem se colocar na condição de educador, pensando numa criança com capacidade de fruição, interpretação e inteligência emocional. Nesse sentido, entende-se que a divisão entre teatro adulto e teatro infantil não se dá em termos de qualidade, mas da potencialidade de comunicação e de fruição que os textos dramáticos podem oferecer à infância.

Assim, entende-se que aprofundar o estudo da dramaturgia infantil pode fortalecer e contribuir com novos significados para a produção dramatúrgica, inclusive preparando esse público para o teatro adulto do futuro, gerando memórias coletivas diversas, fortalecidas, vivas, dinâmicas e que dialogue, inclusive, com as tecnologias digitais. No que tange ao ambiente virtual, percebe-se uma disputa pela imaginação que precisa dar voz para os mais diversos gêneros e suportes que, em muitos casos, carecem de um entendimento sobre a infância brasileira e a sua diversidade tanto cultural quanto de inclusão/exclusão social.

O ATELIÊ

O Ateliê de escritura dramática para a infância¹ veio suprir uma lacuna nesse setor, cuja carência de profissionais e estudos tem revestido, ao longo dos anos, o teatro infantil de invisibilidade intelectual e respeito, apresentado como mero produto de consumo. A contribuição do Ateliê tem como foco a ampliação dos espaços de discussão e produção da dramaturgia textual infantil. Ocupa, assim, um lugar de rica troca com artistas nacionais, cujo trabalho com o teatro de formas animadas, especialmente bonecos, reforça a importância da criação de textos que evoquem o imaginário da criança, e também dos adultos, além de ser um espaço de acolhimento importante em meio à pandemia e uma referência na condução de novos saberes sobre o teatro e a infância. O Ateliê é, então, um espaço compartilhado, no *Whatsapp* e no *Google Meet*, de experimentação artística com diversos integrantes do Brasil (Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, São Paulo, Amazonas e Pará), que tem estimulado a transformação de alguns membros em autores e coautores de dramaturgias infantis.

Temos como diretrizes para o trabalho um recorte da metodologia desenvolvida pela Professora Doutora Gislaíne Regina Pozzetti², intitulada Dramaturgia em Coautoria Compartilhada. Esta metodologia está sistematizada em três atos de trabalho: o Ato de Proposição, em que é lançada a proposta disparadora para o desenvolvimento da escrita; O Ato Criativo Compartilhado, em que são trabalhadas, de forma compartilhada, as situações dramáticas a serem exploradas no processo criativo do texto e o Ato Totalizador da Escrita, em que acontece a lapidação para a materialização do texto dramático.

Para o desenvolvimento dos três atos ocorre também três ordens de participação: o autor-modelador, aquele que dá as diretrizes para a lapidação do texto e propõe o

1 Projeto de Extensão Ateliê de Escritura Dramática Infantil da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), campus Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), SISPROJ: nº 30178.

2 Professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), campus Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT). É doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

encerramento do processo criativo; os coautores, que desenvolvem propostas de discursos, microcosmos de ações, personagens etc. e o interagente, que fornece a matéria-prima através de fragmentos, relatos, imagens que possam ser tratados como teatralidade. No caso do nosso ateliê, a figura do *interagente* é suprimida e as ações assumidas pelos coautores.

Cabe ressaltar que essa metodologia é baseada nos chamados Ateliês de Escrita Teatral, desenvolvidos pelos franceses Michel Vinaver, Jean-Pierre Sarrazac, Daniel Lemahieu, Eric Durnez e Joseph Danan e que são presenciais. Nossa proposta foi, então, reconfigurada de maneira a atender as especificidades dos processos criativos de escrita dramática em ambientes digitais, estabelecendo o compartilhamento dos processos com várias pessoas *on-line* e *off-line*.

Tal como nos processos de Sarrazac, Vinaver e Durnez, minhas experimentações se utilizam de disparadores para o desenvolvimento das propostas balizadas pela conectividade e engajamento do público nas redes digitais. Tais disparadores são específicos de cada processo, sendo discutidos com todos os participantes não importando a ordem de participação, acontece, também, algumas vezes como uma proposição do autor-modelador (POZZETTI, 2021, p. 9).

O PRIMEIRO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O primeiro processo de criação do Ateliê de Escrita Dramática Infantil iniciou no terceiro encontro virtual do grupo, após a contextualização histórica e a apresentação da estrutura anatômica de uma dramaturgia textual. O tema foi proposto pela nossa autora/modeladora, a Prof^a Dra. Gislaine Pozzetti, a partir de um pequeno relato que recebeu de uma mãe de aluno: “[...] quando fui buscar o Arthur [na escola], perguntei se ele tinha brincado com os novos amigos, ele me respondeu que não, porque as crianças eram muito pequeninas. Coisas de filho único que só convive com adultos [...]”

O estudo de mesa do relato apontou possibilidades de teatralidade, então, nos debruçamos em construir um roteiro (*canovaccio*) para que experimentássemos a escrita dramática. As discussões de mesa levantaram vários questionamentos, tais como: “quem é a

criança que está indo pela primeira vez à escola?”, “onde vive/mora?”, “qual a relação entre mãe e filho que se estabelece no discurso que prepara a criança para a primeira aula?”, “que escola é essa?” etc. Cada participante tentou responder os questionamentos a partir das suas vivências e do local em que mora, por exemplo, uma participante relatou que a escola da sua cidade tem uniformes de cores diferentes e que a criança poderia usar em qualquer dia da semana. E assim, os questionamentos foram evoluindo para chegarmos ao nosso *canovaccio*:

Canovaccio: Primeiro dia de aula

- Mãe deixa Arthur na porta da escola e recomenda que ele brinque com os amiguinhos.
- Mãe fica do lado de fora da escola, olha no relógio várias vezes.
- Toca o sinal de término da aula.
- Mãe espera Arthur ansiosa.
- Arthur corre e abraça a mãe.
- Mãe, agachada para ficar na altura do Arthur, pergunta se Arthur brincou com os amiguinhos.
- Arthur responde que não.
- Mãe, preocupada, pergunta por que Arthur não quis brincar com os amiguinhos.
- Arthur, indignado, responde: porque todos eram crianças muito pequenas.

Após fecharmos as ações no *canovaccio*, iniciamos a criação do texto dramático. Começamos experimentando a construção coletiva, em que todos opinaram na elaboração dos discursos. Contudo, como o grupo é grande, chegar a um consenso na ordem de conteúdo, na gramática e no estilo de escrita para cada fala dos personagens tornou-se inviável. Assim, optamos pela participação na ordem de coautores, com cada um escrevendo as cenas separadamente para, então, cada um defender o seu texto e depois costurarmos os discursos:

Primeiro Movimento – Cena I

(Cíntia arruma Arthur no quarto para seu primeiro dia de escola)

CINTHIA

- Arthur, hoje é seu primeiro dia de aula. Você vai conhecer sua professora e tem que obedecê-la. Vai brincar com amiguinhos e não pode brigar. Não pode tirar a máscara.

(Enquanto Cinthia fala, veste o uniforme no Arthur).

Segundo Movimento – Cena I

CINTHIA

- Arthur, hoje é seu primeiro dia de aula. Você vai conhecer sua professora e tem que obedecê-la. Vai brincar com amiguinhos e não pode brigar. Não pode tirar a máscara.

(Enquanto Cinthia fala, veste o uniforme no Arthur).

CINTHIA

- Você está com fome? Eu já fiz um pãozinho e esquentei um leite pra você, vem.

(A luz revela uma mesinha de canto com um único prato, um único copo meio vazio e um único pão. Segundos de silêncio.)

CINTHIA

-(Aparte) Ele sempre demora mesmo pra comer. (Confidencia) Acho que puxou isso do pai. (Para Arthur) Bom! Vamos que já deu a hora, senão a gente se atrasa.

(Ela pega Arthur pelo braço com leveza e o puxa para levantar-se enquanto vira em direção a porta, Arthur se joga no chão).

O interessante nesses processos do Ateliê é que os coautores não estão engessados. Na produção do *canovaccio* foram incentivados à expansão ou retração do roteiro, pois entende-se que a obra oferece elasticidade no desenvolvimento das trocas criativas. No caso dos dois coautores que participam deste artigo, o caminho da escrita se desenvolveu na perspectiva de um autor/leitor coadunando com Lígia Militz da Costa (2006, p. 63), para quem:

[...] a produção poética é, portanto, tão autoral quanto o receptor, daí a necessidade de uma resistência interna mínima, em termos de organização do texto, para que possa ocorrer alguma experiência de socialização com o leitor, e a arbitrariedade não assuma o comando absoluto da leitura. O receptor precisa de algumas coordenadas culturais de orientação para que possa penetrar no poema, numa experiência estética.

Nos nossos processos, a criação individual é respeitada, assim como a compartilhada é incentivada. Por isso, compreendemos o trabalho do Atelier como um processo de criação de textos dramáticos colaborativos e compartilhados. De acordo com a afirmação de Costa

(2006), os limites de espaço entre criador e receptor se estreitam de tal forma que as coordenadas culturais se tornam coletivas e diversificadas, o que para a autora se tornou uma “vertigem na criação poética.” Assim, após a leitura de parte do texto de um criador, os demais integrantes – que são os “receptores”, conforme Costa (2006) e “coautores”, conforme Pozzetti (2021) – atuam coparticipando da narrativa de forma a contribuir com ideias para os personagens. Assim, o chamado CAMINHO NATURAL do personagem atinge uma COORDENADA CULTURAL de diferentes vivências. O texto se transforma de uma criação individual para uma coordenada cultural coletiva, criando outros caminhos dramáticos.

RELATO: A VERTIGEM NA CRIAÇÃO POÉTICA

Moramos em Porto Alegre, somos professores, atores e atrizes de teatro das formas animadas. Ao nos juntarmos ao projeto Ateliê de Escrita Dramática Infantil, buscamos qualificação para as nossas práticas. Assim, os aprendizados, até aqui, colaboram na diversificação de nossas criações dramáticas que utilizamos com os bonecos e o Teatro Lambe Lambe, além de fortalecerem os conceitos sobre a infância, para quem também escrevemos. É uma oportunidade de traduzir, em vivências culturais e sociais distintas, nossas relações cotidianas com o público infantil, criando condições necessárias de aprendizagem para o trabalho com as atividades lúdicas.

As trocas, as discussões, os questionamentos e as reflexões se fazem presentes nas conversas entre os colegas, em que relatos se transmitem em teatralidades. Para o primeiro processo, ou seja, o primeiro dia de aula, apresentamos ao grupo alguns questionamentos que afetam diretamente o nosso processo de escrita dramática: “há diferença na compreensão dos conceitos e das vivências dramáticas entre uma criança da periferia e uma criança do centro?”, “uma criança mais letrada tecnologicamente reage da mesma forma aos estímulos lúdicos do teatro que uma outra criança que não tem acesso aos equipamentos digitais?”, “quais temas interessam às crianças do século XXI?”. Nazareth (2012, p. 86) propõe que,

[...] como ponto de partida não podemos tentar entender o que é a criança ou quem é essa criança sem levarmos em conta seu contexto social e cultural, sua época, sua origem geográfica, familiar – elementos construtores deste conjunto de referências que forma cada criança. Apenas uma observação direta sobre a criança, sobre a infância, poderá nos aproximar, de alguma forma, destas definições fundamentais e primeiras que precisamos observar, experienciar e entender para podermos prosseguir na busca do que seja a infância e a criança de hoje.

Nessa perspectiva, o Ateliê promove debates com psicólogos e pedagogos que se debruçam em estudos sobre a infância e a criança, para que possamos nos referenciar e compreender os caminhos que devemos trilhar na elaboração de nossas escrituras dramáticas. Pois, é importante compreender como se comportam as crianças, e como são entendidas em determinados grupos sociais e faixas etárias distintas, já que entender esses comportamentos reflete diretamente em nossos processos de criação dramaturgica.

Uma outra questão que surgiu no decorrer do nosso primeiro exercício (primeiro dia de aula), diz respeito aos adultos: “são os adultos que convivem com as crianças?”. Nessa direção, fomos levados por nossa orientadora a experimentar as vozes que podem mostrar uma dramaturgia, neste caso: mãe e filho, por isso, a escrita foi experimentada tendo a mãe e o filho como protagonistas.

Por esse viés, tivemos a experiência de um dos participantes que apresentou uma escrita rica de interpretações, cuja cena a mãe pedia ao filho para decorar o trajeto até a escola, pois esta seria a única vez que ela o conduziria. Nas primeiras discussões, essa mãe foi entendida como uma pessoa dura, talvez uma trabalhadora que não poderia estar com o filho, insensível até. Mas ao aprofundarmos a discussão, entendemos que ao dizer ser somente naquele dia que o acompanharia, revelava uma forma de expressividade e afetividade diferente da que vivenciamos em nossas vidas. Em outras palavras, seria o mesmo que dizer: “decore o caminho para a escola, porque a vida é assim”, funcionando como um forma de antecipar, de sobreviver, de criar uma armadura suficientemente forte contra as adversidades e preconceitos que tangenciariam a sua classe e origem social. O que nos levou a refletir sobre as várias vozes que podem surgir de um processo de criação compartilhado.

Este processo de escuta e reflexão, acerca das várias vozes existentes na dramaturgia em coautoria compartilhada, ofereceu como resultado uma guinada na construção do texto:

*Terceiro movimento – Cena I
(Cinthia arruma Arthur no quarto para seu primeiro dia de escola).*

CINTHIA
- Arthur, hoje é seu primeiro dia de aula. Você vai conhecer sua professora e tem que obedecê-la. Vai brincar com amiguinhos e não pode brigar. Não pode tirar a máscara.

(Enquanto Cinthia fala, veste o uniforme no Arthur).

ARTHUR
(Enquanto ajuda Cinthia no uniforme).
- Mais uma chefe pra obedecer? Eu já obedço você, o papai, o vovô, o dono da fruteira que me diz pra cuidar do troco, a dona... *(interrompido).*

CINTHIA
(Se abaixa e beija Arthur, ele fica tentando se afastar dos beijos que nem gato).
- Eu sei meu pitoco cheiroso, mas são pessoas que te amam, é pra te cuidar.

ARTHUR
- Eu nem conheço a professora pra obedecer! Então tá errado!
(Sai dos braços dela e vai conferir a lancheira sobre a mesa).
- O que tem aqui?

CINTHIA
- Você só pode comer o que tá aí dentro, entendeu?

ARTHUR
(Pega a maçã e mostra para Cinthia).
- Fruta de novo mãe? *(faz birra).* Eu gosto é do que você faz: bolo, pão doce, e não só o que Deus faz. Ele sempre cria fruta, fruta, fruta, fruta... ele não se enjoa?

CINTHIA
- Por isso que Deus é forte, *(pega Arthur para fazer cócegas)* porque só come fruta, fruta, fruta, e você tem que ficar forte!

ARTHUR
(Rindo das cócegas).
- Mas eu já tô forte!

CINTHIA
(Terminando de arrumar Arthur).
- Sim, mas antes você tava fraco. Pega a lancheira e vamos nessa.
(Puxa Arthur em direção à porta de saída).

Nessa primeira cena, estávamos imaginando o Arthur como uma criança de saúde frágil e iríamos explorar essa vertente, mas uma reviravolta importante para o processo criativo

ocorreu quando os coautores do Atelier apreciaram muito mais a inserção de brinquedos, que acompanham cada criança na escola (astronauta, dinossauro, fusca quebrado), tornados inanimados na frente dos adultos e animados entre as crianças, ou seja, criando outro universo além do cotidiano e ordinário da hora do recreio. Abaixo está a parte do texto:

Cena 2

(No pátio da escola, barulho de crianças, toca a sirene).

(Entra Arthur olhando para os lados um pouco assustado com o seu amigo astronauta, agora não mais um boneco, e sim um personagem animado. Caminham lentamente pé ante pé).

ARTHUR

- *Esse lugar é esquisito, temos que explorar!*

ASTRONAUTA

- *Isso, vamos voar e ver se tem algum monstro.*

Nossa narrativa já estava impregnada pela criação do universo imaginativo do Arthur quando escrevemos uma cena em que o astronauta o conduz para uma nova aventura. Mas ainda não tínhamos consciência de que não precisávamos tratar a *saúde frágil* dele como *força motriz* da dramaturgia.

Assim, entendemos que a complexa teia de referências conceituais, que problematizam procedimentos criativos individuais, ao serem compartilhadas são reescritas e reimaginadas. Pois, esses “procedimentos estão em permanente atualização com a capacidade cognitiva do tecido social de onde essas mesmas produções se originam e onde, conseqüentemente, serão recepcionadas” (DRAMATURGIA, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na exposição do desenvolvimento da primeira experiência, podemos afirmar que o Atelier proporcionou, e está proporcionando, um acontecimento único para nós, professores e artistas, que estamos cotidianamente inseridos no ambiente infantil. O projeto se encontra ainda no estágio em que cada coautor emite opiniões, elenca o seu

entendimento e os seus apontamentos do que pode ou não funcionar no texto de cada outro autor. Além disso, nesse processo, também estamos discutindo o poder de ação que cada palavra pode oferecer no discurso dos personagens, ponderando a capacidade das frases em organizar imagens que podem incentivar a imaginação infantil. Enfim, estamos buscando acolhimento mútuo por meio da escritura dramática em coautoria compartilhada, como forma de construirmos outros caminhos para a dramaturgia textual infantil.

Procuramos um novo lugar para a dramaturgia infantil, assim, entendemos que a formação de profissionais, o investimento para publicações editoriais desse segmento, a ampliação de lugares de discussão e o enraizamento da leitura dramática nas escolas são alguns dos caminhos possíveis para a enunciação, a fruição, a produção e a distribuição desse que, secularmente, fica de registro no teatro: o texto dramático. Nos inspiramos, também, nas palavras de Maria Helena Hühner, em *Teatro para crianças e jovens (de todas as idades)*, (2011, p. 06): “busca que é, portanto, de todos os que sonham com um mundo em que a imaginação consiga romper os muros da lógica pobre dos chamados ‘adultos’”. Entendemos, portanto, que pela linguagem teatral, da escrita do texto à encenação, podemos adubar o solo fértil da infância, o que nos faz acreditar que o adulto do futuro pode estar sempre acompanhado pela sua criança interna.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983.

BRITTO, Lidiane Campos. Mercado Editorial Infantil em São Paulo – O Mercado em Perspectiva. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, INTERCOM - SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. *Resumos*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vovozinha!* São Paulo: Editora DBA, 2003.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: Mímese e Verossimilhança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

DRAMATURGIA - História. In: *Portal São Francisco*. São Paulo, 07 jan. 2016. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/arte/dramaturgia>. Acesso em: 08 dez. 2021.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Dramaturgia e infância: a influência da poesia folclórica na composição de *Canto de Cravo e Rosa*, de Viviane Jughero. *Revista Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 2-20, 2019.

HÜHNER, Maria Helena. *Teatro para crianças e jovens (de todas as idades)*. Rio de Janeiro: Vertente Cultural, 2011.

NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

POZZETTI, Gislaine Regina. Investigações acerca da Dramaturgia em Coautoria Compartilhada. In: BASÍLIO, SANTOS et al. (org.). *Revista Humanidades Digitais* (livro eletrônico). Jaguarão: EDICOM, 2021. Disponível em: <https://humanidadesdigitais.institutoconex.org/index.php/atual>. Acesso em: 14 jul. 2021.

PUPO, Maria Lúcia de Souza b. *No reino da desigualdade*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA
PERFUME DA MEMÓRIA**

Simone Claudia Picanço Batista

Simone Claudia Picanço Batista

Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pelo Centro Universitário do Norte e bacharelado em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas. Tem especialização em Arte Educação pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci e em Estudos Clássicos pela Universidade do Estado do Amazonas. Atualmente desenvolve pesquisas na área do estudo do diálogo entre dança e literatura.

E-mail: simone.bailarina78@gmail.com

O PERCURSO CRIATIVO

Segundo Salles (2013), alguns artistas ainda descrevem o percurso do processo criativo como o caos, que seria o acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo experimentados de várias formas, para encontrarem a melhor combinação de organização para construção do objeto artístico. É uma mente em ação que mostra reflexões e questionamentos de toda espécie. É uma conversa íntima do artista com ele mesmo, ou seja, são diálogos internos, devaneios prontos para serem usados, ideias sendo criadas e armazenadas, obras em desenvolvimento e desejos dialogando entre si. “Trata-se de uma trajetória que parte de um estado de insatisfação, diz Vargas Llosa (1985), pois ninguém que está reconciliado com a realidade cometeria a ambiciosa loucura de inventar realidades verbais” (SALLES, 2013, p. 41).

É justamente nesses aspectos individuais de cada pessoa que há potencialidade criativa, pois a partir da interligação dos fatores externos com os internos, existe a potencialidade do fazer artístico. O que ele faça corresponderá a um modo particular de criar e existir que não existia nem criava antes e nem existirá outro idêntico depois.

O potencial criador elabora-se aos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configuram a realidade da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se faz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, libertando-se, se amplia (OSTROWER, 2008, p. 27).

O processo de criação também tem por essência a necessidade de compartilhar seu produto. O artista entra na complexidade da comunicação por meio da sua obra. Assim como são construídos os diálogos íntimos com ele mesmo, há um diálogo entre a obra e o receptor,

em que a partir do momento que o público entra em contato com o processo – em alguns casos – o artista passa a não cumprir o ato criativo sozinho, pois as percepções do público afetam alguns criadores e suas obras, e deixam indícios de adaptação a partir dos critérios externos. “É importante ressaltar que o próprio processo, por vezes, carrega marcas da futura presença do receptor, como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (a alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução” (SALLES, 2013, p. 54).

Ainda para Salles (2013) o processo de criar é contínuo e se regenera por si mesmo, onde o ampliar e o delimitar representam aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Das definições que ocorrem, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão tomada neste processo representa um ponto de partida na transformação que está recriando o impulso que o criou. Essa é uma visão que permite entender o criar incorporando o que Salles chama de princípio dialético.

Os processos criativos envolvem a personalidade, o modo da pessoa diferenciar-se das outras, de ordenar e relacionar-se em si e com os outros. Portanto, criar é tanto estruturar quanto comunicar-se, é integrar significados e transmiti-los. Ao criar, o homem atinge uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas que o rodeiam e através disso ganha-se concomitantemente um sentimento de estruturação interior maior e desenvolve um conhecimento essencial do próprio ser. “Daí se torna tão importante, para o artista ou para qualquer pessoa sensível, saber do trabalho de outros, ter contato com seres criativos, não no sentido de rivalidade, mas no sentido de um crescimento interior que também em nós se realiza” (OSTROWER, 2008, p. 143).

Para concretizar sua comunicação, cada artista recorre à matéria para dar luz à sua obra, o escolhido por ele, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Este termo é usado por Salles para designar tudo aquilo do que a obra é feita, o que auxilia o artista a dar corpo à sua obra de arte. No caso do artista da dança, o corpo é explorado, sendo moldado, dando origem a determinados movimentos, gestos e olhares que compõem a dança. Segundo Godoy (1995, p. 45), “Na dança, o instrumento de criação é o corpo, cinético, cinestésico que pelo movimento, desencadeia ações no espaço cênico, sendo o foco e o fio que conduzirá o olhar do espectador”.

No processo de criação em dança, coreógrafos, diretores artísticos, criadores/intérpretes, intérpretes/criadores e todos aqueles que auxiliam na composição de uma obra, não partem de palavras ou de pensamentos com imagens concluídas em quadros ou cenas prontas, muito pelo contrário, o criador em dança percebe as ideias que surgem, pensamentos abstratos que aos poucos vão tomando forma durante o processo criação. É válido ressaltar, que é uma construção gradativa, que vai tomando forma e se apresentando ao próprio criador durante todo seu percurso criativo até a sua finalização.

E durante este percurso, alguns artistas de dança utilizam, registros, anotações em diários, filmes, sonhos, lembranças de espetáculos de dança, de peças teatrais, de poesias, de gesto ou ação desenvolvida no cotidiano, movimentos realizados durante as aulas de preparação corporal, ou de estudo de técnicas de dança, tudo que possa se tornar sugestões e estímulos mentais e os impulsiona a agir e criar as suas imagens e, conseqüentemente, estas colaboram como material para a criação artística de uma obra.

O criador, a partir das imagens que o cercam constantemente, busca traduzi-las em movimentos, em espaços determinados (imaginários), em ritmos diferentes, ações que levam o corpo a se deslocar no espaço. O pensamento coreográfico se traduz nestas ações que buscam interpretar imagens criadas a partir de inquietações provocadas no e pelo criador, construções corporais interatuantes com o tempo, espaço e ritmo. Neste processo, aos poucos se constrói uma nova realidade, a qual depende de vários elementos, aspectos e procedimentos. À primeira vista, não há conexão aparente entre estes elementos, no entanto, durante o percurso, é possível perceber a maneira como eles dialogam entre si.

É importante destacar: neste processo tudo acontece, primeiramente, na imaginação do artista que busca ordenar – em sua mente – as possibilidades visuais de suas ideias coreográficas, gestos, movimentos, células coreográficas, formas, volumes, espaços, ritmos e proporções variadas: são construções de formas mentais que se materializam para propor a composição nas diferentes linguagens em dança. Ostrower (2008) afirma que “O imaginar – esse experimentar imaginativamente com formas e meios – corresponde a um traduzir na mente, certas disposições que estabeleçam uma ordem maior, da matéria e ordem interior nossas” (OSTROWER, 2008, p. 34).

Ostrower (2008), ainda ressalta que a tradução das formas mentais não significa necessariamente pensar com as palavras, a não ser que a materialidade em questão compreenda áreas verbais, literatura, poesia, filosofia, logo, pode-se dizer que no caso da dança, são as ações corporais que se tornam a materialidade das formas mentais construídas pelos artistas da dança.

A escolha em descrever as etapas do processo criativo de *Perfume da Memória* é justamente com o intuito de deixar claras as etapas e abordagens utilizadas durante o processo de adaptação dos textos poéticos da obra *Corpo*, de 1984, de Carlos Drummond de Andrade, à performance na Dança, mostrando de que forma transformei palavras em movimento.

A priori o objetivo desta pesquisa era criar um espetáculo inspirado nas interpretações da obra *Corpo* (1984), contudo, diante do cenário pandêmico causado pelo surgimento do vírus Sars-CoV-2, em dezembro de 2019, que coincidiu com o início do processo de criação do espetáculo, a continuação presencial dos experimentos coreográficos e uma futura apresentação do evento, o qual pretendia reunir uma plateia sem colocar a saúde dos bailarinos envolvidos e do público em risco, foi afetada. Foi preciso levar em consideração todas as recomendações do Ministério da Saúde, com a finalidade de evitar a proliferação do vírus. Uma destas muitas medidas – o distanciamento social –, visto que é determinante manter a segurança dos profissionais envolvidos.

Nessa situação, foi preciso repensar uma maneira mais adequada para construção e apresentação da obra. Pensando sempre na segurança de um possível público e dos intérpretes/criadores. Neste caso, a melhor solução encontrada foi apresentar *Perfume da memória* por meio virtual, através de vídeo-registro, o que, por conseguinte, também se tornou uma maneira de registrar a obra para futuras pesquisas.

O processo de criação de *Perfume da memória* foi mais desafiador do que o esperado, pois devido ao aumento dos casos de pessoas infectadas pelo vírus Covid-19, na cidade de Manaus, ficamos impossibilitados de reunir pessoalmente o grupo de bailarinos, mesmo que esporadicamente. Logo, tivemos que repensar a obra por meio de ferramentas tecnológicas, readaptando os encontros por intermédio do uso de aplicativos próprios à promoção de

videoconferências. Assim conseguimos realizar os estudos teóricos e práticos como: leituras de textos, laboratórios de experimentos coreográficos, estudos teatrais, composições de figurinos e outros elementos referentes à construção da obra.

Durante esse período de criação, muitas dificuldades surgiram ao decorrer dos encontros para mim e para os bailarinos, pois, mesmo adaptando o processo ao ambiente virtual, alguns deles não puderam estar presentes, por motivos relacionados à pandemia, em certas videoconferências agendadas, visto que aconteceram perdas de familiares e amigos de integrantes do elenco, o que ocasionou o prolongamento do tempo de organização, para que os afetados se recuperassem emocionalmente. Outros profissionais foram contaminados pelo coronavírus e precisaram se tratar devidamente, resguardando-se e obedecendo aos protocolos de saúde estabelecidos pelo governo local, ou cuidando de familiares, o que, conseqüentemente, levou um certo tempo e paralisou o processo de criação com a equipe. Mesmo em face de todas essas adversidades, continuei desenvolvendo as estruturas das cenas e montagem coreográfica, bem como a pesquisa musical, até que todos estivessem recuperados e saudáveis fisicamente e psicologicamente para continuarmos com os estudos.

Ao retomar os estudos de composição, o elenco precisou, ainda, ser sensível com o sofrimento e com o tempo de recuperação de alguns colegas que, mesmo diagnosticados e recuperados, ainda manifestavam seus lutos pelas perdas sofridas. O próprio isolamento social desenvolveu em alguns dos participantes sintomas de transtorno de ansiedade. Diante disso, muitos ensaios e laboratórios precisaram ser cancelados às pressas, pois percebemos que nem todos ainda estavam bem psicologicamente para participar da pesquisa. Houve, ademais, diante do agravamento da pandemia, a recusa por parte de um integrante na participação da construção, pois, segundo o bailarino, não havia vontade ou ânimo para continuar os estudos, afirmando não estar bem emocionalmente para tanto. Isto, por sua vez, foi considerado uma decisão compreensível em face do contexto delicado e apavorante daquele momento. Todavia, estas situações foram superadas e em um momento oportuno, quando os índices de contaminação reduziram drasticamente e o governo afrouxou as medidas de isolamento, o grupo manifestou-se a favor de encontros presenciais, com as precauções necessárias, como

o uso de álcool em gel e máscaras, a constante lavagem das mãos e o distanciamento. Como resultado, o grupo deu prosseguimento aos trabalhos de elaboração e, no dia 19/03/2021, foi realizada a gravação do vídeo-registro *Perfume da memória*.

Vale ressaltar que criar já é um ato difícil por si só, mas criar em meio a um caos de instabilidade e insegurança se tornou algo extremamente desafiador. Ainda assim, de alguma forma, o grupo encontrou no estudo deste trabalho uma espécie de refúgio. Isto tornou-se evidente ao longo dos encontros, quando, mesmo aflitos com perdas, ou com sintomas de ansiedade, os intérpretes compartilhavam suas dores, saudades, sofrimentos, angústias e todos os produtos negativos advindos do período conturbado que atravessamos. Ao fazê-los, aliviavam suas inquietações. Portanto, é válido salientar que a arte, durante a pandemia, foi, não só para mim, mas para alguns bailarinos, grupos e companhias de dança da cidade de Manaus, uma válvula de escape que viabilizou a expressão de um turbilhão de sentimentos.

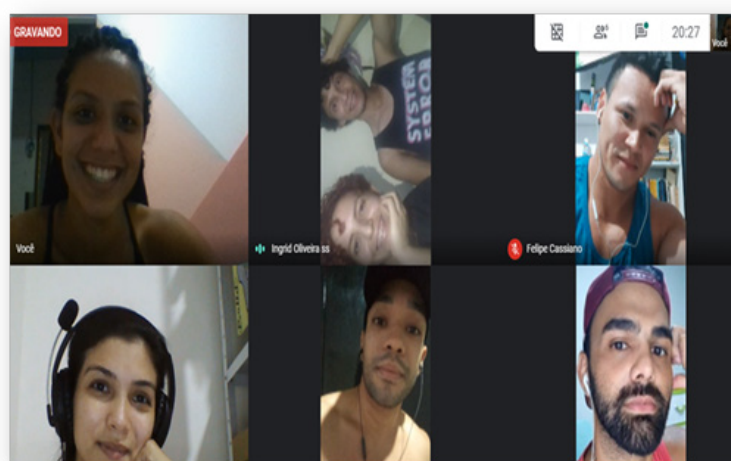
Todos os 4 bailarinos e as 2 bailarinas envolvidas nesta pesquisa fazem parte da *Cia de Dança Dabukuri*, uma companhia que surgiu em 2013 com acadêmicos do curso de dança na Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Atualmente todos são profissionais que integram o Corpo Artístico da Secretaria de Cultura do Amazonas.

A criação de *Perfume da Memória* foi dividida em etapas, entre as quais a primeira consistiu nos diálogos como os intérpretes/bailarinos acerca das análises dos textos da obra *Corpo* (1984), de Drummond. Para apresentá-los a interpretação dos textos poéticos que proponho, precisamos revisitar alguns aspectos importantes sobre a poesia drummondiana, como a vida e obra do referido poeta, para que, então, os bailarinos compreendessem de que forma cheguei a cada interpretação. Como a obra *Corpo* reflete sobre vários aspectos do corpo, foi mais prudente escolhermos três perspectivas, quais sejam: o corpo e a memória, corpo erotizado e corpo e o movimento. Nesta fase fizemos inúmeras leituras dos mesmos poemas dando a cada participante a oportunidade de fazer seus apontamentos e impressões acerca dos textos poéticos, mas buscando refletir sobre as propostas interpretativas referente aos aspectos corpo e memória, corpo erotizado e corpo e movimento.

Para uma melhor compreensão sobre cada aspecto, fizemos os estudos de maneira separada, para que, assim, pudéssemos compreender e refletir mais profundamente sobre

cada um deles. Os dois primeiros encontros para este estudo aconteceram presencialmente na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, já os seguintes precisaram acontecer por meio de videoconferência e foram registrados através de fotos e gravação de vídeos, para que – em caso de necessidade – pudéssemos revisitar nossos diálogos e também torná-los um registro de estudos para futuras pesquisas.

Figura 1: Processo de Criação



Estudos dos textos. Fonte: acervo pessoal de Simone Batista. 2020.

Ainda durante esta fase, foram definidas as linguagens e técnicas corporais que possivelmente seriam utilizadas na construção da obra. Vale ressaltar que essas escolhas preliminares aconteceram a partir de um conhecimento que tenho sobre as possibilidades e técnicas corporais de cada participante, pois caso não tivesse domínio sobre essas informações, seria necessário um estudo específico para desenvolver as habilidades corporais de cada participante.

Decidimos que a linguagem de dança mais apropriada para o estudo coreográfico seria a linguagem da dança contemporânea, por ter como proposição nenhuma técnica de dança específica e a liberdade de poder partir de técnicas sistematizadas como: contato-

improvisação e técnicas de dança-teatro de Pina Bausch, para a concepção da obra. No entanto, o resultado da dança não foi necessariamente fiel às técnicas utilizadas.

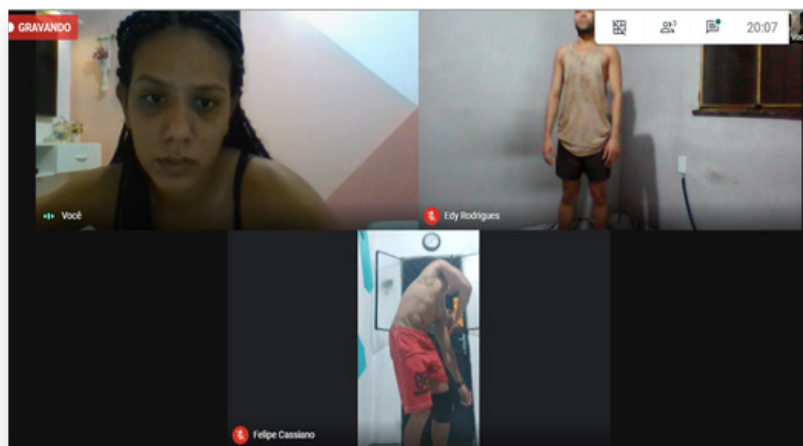
A escolha por essa linguagem está muito relacionada com a premissa da busca pelos movimentos individualizados, em que não descartamos as experiências de cada bailarino/intérprete envolvido, buscamos desenvolver uma movimentação que seja específica de seus corpos e que acontecesse da maneira mais orgânica possível. Quando era necessário compartilhar esses movimentos com os demais intérpretes, tínhamos o cuidado de transformar o movimento em sua própria dança, de forma que cada um se apropriasse do movimento, utilizando apenas a mesma intenção, respeitando seus corpos e suas limitações. Procuramos estabelecer apenas critérios de execução que pudessem tornar o trabalho, mesmo que individualizado, o mais técnico dentro do possível.

O sujeito da dança contemporânea se entende como o autor de rearranjos do que é seu e também de outros tantos sujeitos. É um sujeito constituído por muitos outros, aqueles provenientes de encontros, colaborações, cooperações. Os modos de promover os rearranjos daquilo que compartilha com os outros é que são só seus (SETENTA, 2008, p. 89).

A etapa seguinte do processo de criação foi direcionada à construção coreográfica. Na qual, em nossos encontros, fazíamos primeiramente uma preparação corporal com algumas aulas que ministrei. Tais aulas tinham direcionamento à escuta do corpo, aquecimento das articulações, à respiração e à conexão com as energias dos participantes. Nestas aulas também utilizei alguns estímulos cinestésicos, como a audição e a visão, além de impulsioná-los na criação de imagens, referentes aos poemas analisados.

As aulas duravam em torno de 40min e os ensaios em torno de 2h. Tínhamos encontros semanais, nas terças, quintas e sextas-feiras. Contudo, nem sempre todos podiam comparecer às reuniões. Então, para melhor desenvolvimento da pesquisa, os bailarinos foram divididos em duplas e trios para os experimentos. Essa escolha se deu conforme a divisão das cenas referentes à participação de cada artista. Nesta etapa da pesquisa já tínhamos definido as estruturas de desenvolvimento de cada cena.

Figura 2: Processo de Criação



Laboratórios coreográficos Fonte: acervo pessoal de Simone Batista. 2020.

Para o estudo coreográfico foram realizados, a princípio, experimentos coreográficos a partir da improvisação, deixando cada intérprete/bailarino à vontade com seus corpos, gestos e movimentos para a construção de suas impressões dos textos poéticos por meio das suas partituras corporais.

Na pesquisa coreográfica, a experimentação pode ser estudada com diferentes fatores de movimento, o que há algum tempo já ocupa novo *status* nas técnicas de composição. Falar de composição coreográfica na dança contemporânea, dentre outras coisas, é falar de tempo, espaço, peso e fluxo. Sendo estes aspectos que podem vir a ser alterados às suas constâncias das características desses fatores como rápido e lento, ou os níveis dos planos: alto, médio e baixo, são procedimentos padrão para qualquer laboratório de criação.

Mas para estudarmos estes fatores, partimos, em alguns de nossos experimentos, de estímulos sensoriais, ocorridos, mais especificamente, a partir do sentido auditivo. Nesse experimento, cada intérprete deveria trazer uma música ou som que lhe trouxesse memórias de quando crianças ou lugares que fizeram parte desse período. Notou-se que cada um

respondia de maneira diferente ao ouvir a música do colega pela primeira vez sem haver contextualização e depois ao ouvi-la sabendo da história dela na vida do participante, foram contaminados pelas emoções dos participantes. Salienta-se que ao longo do desenvolvimento do laboratório eles estavam vendados, para não haver interferência ou influência visual nas suas improvisações.

Durante os primeiros estudos coreográficos que ocorreram através de videoconferência, cada intérprete precisou, ainda, adequar ou limitar seus movimentos ao espaço físico que tinham disponível em suas casas. Estes, aliás, eram mínimos em alguns casos. Até para pensar e elaborar os experimentos, precisava haver muita sensibilidade com as condições de cada participante, fossem elas estruturais ou emocionais. Outro ponto que também gerava certo desconforto nos participantes, foram as interferências externas durante os estudos, como: barulhos - que consequentemente os desconcentrava - ou até mesmo serem interrompidos durante as improvisações seja por alguém ou pela internet que inúmeras vezes não funcionou, fazendo com que tivéssemos que refazer o estudo em outro encontro ou tentar voltar ao ponto que paramos.

Um aspecto muito importante percebido durante este estudo se deu na relação dos intérpretes em sentir o corpo do outro através de plataformas virtuais. Geralmente, em um processo de criação em dança, perceber e sentir o outro são aspectos muito importantes, mesmo que este processo aconteça a partir da improvisação individual. Entretanto, neste estudo foi necessário repensar o modo de sentir o outro, ou seja, adaptar esta ação para o contexto virtual que norteou essa etapa do processo. Nesse sentido, observar, dialogar e ouvir o outro se tornou a maneira mais eficaz de ressentir imagneticamente o próximo. Contudo, o estudo virtualmente não foi suficiente, dado que alguns intérpretes manifestaram sentir a necessidade de encontros presenciais para compreenderem algumas propostas coreográficas e perceber o corpo do outro em criação, pois, para alguns, estes estudos não funcionaram da mesma forma que para outros.

Antes de darmos início aos estudos coreográficos presenciais, fizemos alguns laboratórios, no intuito de descobrir outras formas de desenvolver as células coreográficas,

buscando adequar ao ambiente virtual. Um desses estudos foi o movimento ditado, que correspondia em ditar os nomes dos movimentos, e simultaneamente cada participante executava conforme suas impressões e as possibilidades corporais e espaciais. Isso funcionou porque, na dança, cada modalidade e estilo tem suas nomenclaturas específicas. Nestes experimentos foram usados os movimentos: *cloches*, deslocamentos, espiral, torções, rolamentos, contrações, desencaixes, quedas, repousos, suspensões e saltos. É importante frisar que procurei não limitar o ditado – nomenclaturas – a uma modalidade de dança específica.

Antes de iniciar os laboratórios, foi preparada uma lista de movimentos relacionados com verbos presentes nos poemas analisados em *Corpo*, pensando sempre no fluxo e ligação de um movimento para outro, evitando ditar apenas movimentos soltos. Nesse caso, cada intérprete criava sua dança a partir dos meus direcionamentos e não havia execução certa ou errada, apenas diferente. Um exemplo prático disso é quando eu dizia: “*rolamento*” e cada um dos intérpretes executava este movimento pensando na ligação do movimento anterior. Essas execuções eram repetidas várias vezes para que cada intérprete se apropriasse do movimento e compreendesse os caminhos para sua realização.

Algumas células coreográficas criadas durante esses estudos foram modificadas quando voltamos aos estudos presenciais, já outras foram excluídas, e assim fomos dando forma à obra *Perfume da memória*. Neste percurso, utilizamos alguns métodos de criação de dança-teatro de Pina Bausch, como a repetição proposital de alguns movimentos e gestos e o diálogo entre corpo e palavra.

Em *Perfume da memória* busquei justamente esse entrelace entre o corpo e a palavra, em que as palavras são repetidas até que se dissolvessem os seus significados literais. E conseqüentemente o corpo, as sensações e sentimentos de cada intérprete possam ser evocados naquelas palavras. Por meio da repetição, o meio teatral se torna então um referente à dança apresentada.

O método de Pina Bausch fragmenta e repete elementos de diferentes formas de artes, seja eles da vida diária ou do palco. Nesse contexto, os elementos distorcem uns aos outros, ao invés de promoverem uma aparente e imaginária completude.

Nas distorcidas estruturas de espelhos das peças a repetição de movimentos ou palavras constantemente os modifica, multiplicando seus significados (FERNANDES, 2007, p. 41).

A repetição na composição da obra *Perfume da memória* se apresenta como parte estrutural, na qual mostra a reconstrução estética das impressões dos textos poéticos e das experiências de cada intérprete. Esse processo se baseou não só em sentimentos reais, mas também nos sentimentos e sensações passadas, estimuladas a partir das interpretações dos poemas da obra *Corpo* de Drummond. Tentamos evitar o uso da repetição apenas como uma maneira de ensinar as sequências uns aos outros e para memorização.

Ao invés disso, buscamos usá-la para desarranjar as construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. Tentando tornar essa ferramenta um instrumento criativo para contribuir na reconstrução e transformação dos sentimentos e emoções dos bailarinos enquanto corpos estéticos. Fernandes (2007) afirma que a repetição dentro do processo de criação de Pina se torna um instrumento criativo através do qual o bailarino constrói, desestabiliza e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais.

A partir do estudo deste método, construí alguns experimentos, relacionados às perguntas e respostas. Após as aulas de preparação corporal, fazíamos um círculo e eu realizava algumas perguntas a respeito das lembranças da infância dos bailarinos, afinal, este tema se mostrou ser um aspecto bem presente na obra *Corpo*. Assim como Pina, dei a liberdade a cada intérprete de responder de acordo com suas necessidades e disponibilidades. Conforme respondiam as perguntas criávamos as sequências coreográficas, as quais eram repetidas em todos os encontros, para que pudessemos gerar novas possibilidade interpretativas dessas respostas.

Ela (Pina) faz outras perguntas que implicam recordações. Há muitas perguntas sobre como era o seu país, perguntas especificamente culturais, como era sua infância... pessoas importantes na sua vida, importantes na sua infância (...) como é muito pessoal, tem um monte da história de cada um em cada improvisação (FERNANDES, 2007, p. 169).

Ainda no desenvolvimento desse método, notei que apenas alguns dos participantes respondiam com as palavras, e quando faziam tinham dificuldade em repeti-las. A palavra oralizada se tornou um grande obstáculo no desenvolvimento da construção da obra, pois os bailarinos afirmaram não sentir a devida segurança em falar durante a execução coreográfica. Todavia, aos poucos os intérpretes foram ganhando mais confiança no ato da fala e, gradativamente, passaram a inseri-las. A partir disso, sugeri que após a leitura do poema *A chave*, cada um escolhesse um verso que carregasse simbolicamente o mesmo sentido das palavras que foram ditas durante os laboratórios de improvisação.

Colocar no corpo, nos movimentos, nos gestos, nas palavras e na cena esses traços do passado, é remexer numa parte da história de cada bailarino, por vezes encoberta e esquecida, no entanto, não ausente. Este trabalho não consiste apenas em dançar o passado no presente, pois tudo à nossa volta interfere diretamente na criação e como estamos vivendo um momento angustiante que afeta o mundo todo, enquanto criadores, nos vemos mais sensibilizados e emotivos. Compartilhando emoções mais intensas. Usar essas marcas de ontem e de hoje funciona também como uma forma de se dar conta do que pode não ser esquecido, do que foi camuflado pela dor, para evitar o difícil contato com essa experiência.

Toda essa construção simbólica da obra não envolve apenas a composição dos gestos e movimentos, mas também abrange os elementos cênicos que a compõem. Os elementos cênicos compõem grande parte da criação dos espetáculos de dança e se constituem em propostas de cenário, iluminação, figurino e sonoplastia. Cada um deles contribui para construir a atmosfera que pretendíamos. Esses elementos não são vistos como independentes, mas como parte integrante, cujas relações entre si geram sensações, inquietações e interpretações simbólicas para quem assiste à obra.

Os elementos cênicos são facilitadores do ato interpretativo de uma cena, eles constituem um sistema de signos que sugere uma infinidade de propósitos comunicativos entre vários contextos, derivado de um mundo observado. Estes elementos cênicos são responsáveis em definir personagens, locais, tempo histórico e a atmosfera que o criador pretende alcançar. Para Bonfitto (2011, p. 58) “cada elemento possui seu próprio modo de

funcionamento, e ao mesmo tempo, quando em contato, eles se transformam mutuamente”.

Linke (2006) acredita que os diferentes materiais cênicos podem convergir para produzir um sentido único, mas também produzem um sentido antes de articularem-se em cena, em que eles entram em relação. Os elementos cênicos de forma geral são de natureza estrutural onde constituem uma das bases sobre a qual se constrói a produção do criador, pois uma obra se estabelece a partir de vários elementos.

Com isso a relação dos elementos pode dimensionar, por exemplo, a intensidade e o modo como eles serão utilizados. Dando significações que transcendem o valor estético. É a ação do artista na seleção dos elementos cênicos que também pode personalizar o ato criativo que conseqüentemente cria a identidade artística do criador. As características de uso dos elementos são particulares de cada criador. Essas escolhas são movidas pelas sensações e as subjetividades que envolvem toda sua criação. A percepção e a criação de imagens vivenciadas por ele permitem a criação de obras futuras ou a transformação de obras que ainda estão em andamento.

Em *Perfume da Memória* os elementos cênicos foram escolhidos com o intuito de criar um mundo particular do eu lírico dos poemas analisados, partindo do pressuposto de que apenas um eu lírico se apresenta em todos os poemas. As escolhas de cada elemento aconteceram durante o processo de criação, exceto a sonoplastia que acompanha a obra. Ela foi pesquisada antes mesmo de começarem os estudos coreográficos. A trilha sonora foi construída para ajudar na composição da atmosfera cênica, além disso, ela precisava estar presente em alguns laboratórios coreográficos para que, desde as composições coreográficas, os intérpretes conseguissem imergir no imaginário proposto por mim. As músicas que compõem a obra são dos cantores e compositores brasileiros Oswaldo Montenegro e Tiago Iorc.

Efeitos sonoros e trilhas sonoras constituíram a sonoplastia: trabalho de composição com os recursos da sonoridade para dar referência ou criar um ambiente sonoro para a locução do texto verbal oral. A sonoplastia cria, no elenco dos profissionais de rádio, a função de produção, configura os recursos e os sinais da linguagem radiofônica e estabelece a radiofonia como linguagem, dotando-a de sintaxe própria para compor o campo semântico da comunicação midiática em áudio (SODRÉ, 1996, p. 33).

A partir dessa sonoplastia, busquei criar um ambiente propício para que pudéssemos envolver o público no universo de desespero, conflito, inquietação e angústia das personagens. Essa mesma sonoplastia tenta, ainda, formar um relevo na paisagem em que os demais elementos se apoiam, promovendo, assim, um estado subliminar de consciência nos espectadores. A relação desse elemento com os outros tenta criar uma atmosfera impregnada de símbolos/signos que, conseqüentemente, contribuiu para a construção da ambientação e a interação com a ação corporal dos intérpretes.

Outro elemento que também ajudou na criação dessa atmosfera, é a iluminação cênica, utilizada logo nas primeiras cenas para delimitar os espaços físicos. Nesse caso, esse recurso representa a mente e os corpos presos naquele pequeno local, este, por sua vez, é delimitado – inicialmente – pela iluminação de dois projetores que vão ampliando o foco gradativamente à medida em que as cenas ocorrem, com isto, buscamos criar uma atmosfera de revelação, em que aos poucos as inquietações e sentimentos dos personagens surgiam.

A proposta de iluminação foi desenvolver um mapa com pouca luz para que esta evidenciasse a silhueta dos bailarinos, sem mostrar claramente seus rostos e, de forma gradativa, aumentasse sua intensidade, junto com a movimentação corporal dos intérpretes. Ainda usamos o contraste para compor a cena, entretanto, sem o uso de filtros, preferimos não utilizar cores. Apenas jogar com a imagem dos corpos mais ou menos visíveis que de forma progressiva fossem aparecendo por completo.

Em outras cenas usamos uma iluminação um pouco mais intensa na qual possibilitava ver com clareza os corpos e movimentos dos bailarinos e o espaço cênico. Essa iluminação foi usada da terceira cena em diante, em que a revelação das imagens é total, e deste ponto, até o fim do espetáculo, esse elemento cênico vai perdendo intensidade e escurecendo lentamente, até finalizar a cena no escuro total.

A cenografia combinada com os demais elementos foi construída a partir da criação da imagem de materiais cênicos dispostos nas cenas, tais objetos buscaram retratar a imagem de um ambiente doméstico, como a sala de estar de uma casa, de um lugar aconchegante, o lar. E por mais simples que pareça, são objetos que possibilitam ao criador uma diversidade de possibilidades funcionais, que ao mesmo tempo carregam uma grande força simbólica para sua criação.

Figura 3: Perfume da Memória



Registro da gravação da obra Perfume da Memória. Fonte: Acervo Pessoal de Simone Batista.

Entretanto, em *Perfume da Memória* preferimos mantê-los apenas como uma imagem de fundo que trouxesse à mente do público essa familiaridade. A cadeira que apareceu nas primeiras cenas, representa a mente do eu lírico – ambiente em que tudo acontece – e os corpos dos bailarinos são seus sentidos. A partir deles, seu corpo revive as memórias de seu antigo “eu”.

O figurino também foi um elemento cênico que contribuiu fortemente na criação da concepção estética do espetáculo, pois, mais que somente uma roupa, ele possui funções específicas dentro do contexto da obra. Os figurinos foram estudados pensando no conforto dos intérpretes e liberdade de realização dos movimentos. Além disso, são, propositalmente, simples e despojados, a fim de compor a cena da ambientação sugerida na obra.

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público (LEITE; GUERRA, 2002, p. 79).

Os figurinos femininos foram escolhidos para ressaltar a feminilidade e delicadeza feminina, visto que são aspectos relacionados à escolha do objeto de desejo do eu lírico nos poemas. Neste caso, escolhemos vestidos, já que são associados a essas características, vale ressaltar que o vermelho dos vestidos foi pensado segundo a representação simbólica do erotismo empregado nos poemas. O vermelho na cena simboliza a excitação sexual, a carne, o pecado e a tentação, a paixão carnal e o desejo.

A partir da combinação dos elementos cênicos para composição da obra *Perfume da Memória*, ela adquire uma forma. Isto é a harmonização da sintaxe de todas as partes que estão contidas no espetáculo. Esta combinação de elementos confere a construção do discurso que são articuladas como signos de potencialidade de significação na obra.

Após toda a construção da obra *Perfume da Memória*, fizemos um registro por meio da mediação tecnológica, uma gravação em vídeo publicada em plataformas de

compartilhamento de produções audiovisuais para o registro documental da pesquisa, chamado de vídeo-registro. Esta escolha se deu a partir do contexto pandêmico em que ainda nos encontramos, o qual, infelizmente, ainda nos impede de reunir, presencialmente, um público para apreciação da obra.

O vídeo-registro tem como tema central o objeto que está sendo filmado, neste caso, a proposta dramaturgica da dança. A dança aqui é criada e pensada em função da cena. Maíra Spanghero (2003) afirma que no vídeo-registro a câmera guia o olhar do espectador para ver melhor a coreografia com detalhes. Uma visão a qual não teríamos na plateia do teatro – em alguns casos – devido à distância. Além disso, o registro não promove um outro pensamento além do registrado. A intenção do vídeo-registro é captar a imagem de um espetáculo de dança, deixando que o pensamento do objeto filmado fale por si, evitando interferências na composição da obra.

A partir do vídeo-registro, se almeja ter acesso às coreografias para estudá-las, tanto como pesquisador teórico quanto como bailarino, ou coreógrafo. Esse tipo de gravação geralmente é feito com duas (2) ou três (3) câmeras paradas que captam ângulos diferentes da coreografia no espaço. Suas edições são realizadas de acordo com o objetivo do registro.

Contudo, na gravação de *Perfume da memória*, utilizamos apenas uma câmera. Como gostaríamos de filmar ângulos diferentes das cenas para a edição, repetimos de duas (2) a três (3) vezes cada cena. Levamos por volta de nove (9) horas para a gravação da obra, inserido, nesse tempo, a preparação corporal dos bailarinos, marcação de espaço cênico, intervalos para descanso, tempo alimentação dos bailarinos e equipe técnica e preparação de maquiagem e figurino.

A gravação aconteceu no espaço *Casarão de idéias*, uma associação cultural sem fins lucrativos cuja finalidade é promover a cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico. É um espaço amplamente utilizado para ações transitórias. Como ensaios de outros grupos artísticos, exposições de fotografia, concertos, debates, reuniões, oficinas e apresentações de espetáculos de teatro e dança. O espaço é dirigido pelo professor da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, João Fernandes. O diretor do local ainda nos disponibilizou – para produção do vídeo – mesa de iluminação cênica e mesa de som.

Esse tipo de registro realizado em *Perfume da Memória*, conforme Bezerra (2011) se instalou no século XX. E por intermédio das lentes e filmes fotográficos ou fitas magnéticas detalhes que antes se perdiam nos registros feitos apenas com papel e lápis pelos coreógrafos, puderam passar a existir na forma de imagem eletrônica audiovisual. Logo, essa ferramenta fez com que os registros de dança tivessem uma similaridade com o objeto que lhe deu origem.

Todos os elementos cênicos – iluminação, figurino, cenário, som, maquiagem – que orquestraram as obras, conseguiram se aproximar bem mais da forma que havia sido apresentada no palco. “O uso intensivo dessa ferramenta para capturar movimentos coreográfico impactou a própria forma de produzir e pensar a dança” (BEZERRA, 2011, p. 11).

Bezerra (2011) ainda explica que o vídeo de dança representa uma outra forma de midiaticizar a dança, na qual tornou as apresentações de dança audiovisuais um importante instrumento de comunicação, tanto para a conquista de novos públicos quanto na formação de coreógrafos e bailarinos.

Foi a partir dos anos 50 que se ampliou o consumo de registro de balés ou obras modernas e contemporâneas pelas ferramentas de compartilhamento de vídeos, pela televisão e celulares. Atualmente, a experiência com esse tipo de registro ocorreu nos cinemas com exhibições de espetáculos como o balé de repertório *Giselle*, que foi exibido nas salas de cinema em 2014, com exibição digital em alta resolução.

Contudo, segundo Bezerra (2011) a entrada desse elemento reconfigura as mediações que vivemos para acessar as informações, pois as experiências de assistir a um espetáculo na plateia de um teatro são bem diferentes da experiência vivida ao assistir um espetáculo registrado por vídeo. São outros os modos de configurar a informação, elas se rearranjam conforme seus espaços de apresentação.

Por conta disso, precisamos atentar às especificidades dos códigos perceptivos que configuram essas formas de exposição de uma obra. Nesse sentido, não podemos nos esquivar de buscar compreender esses outros impactos que são provocados pelo ingresso de um meio tecnológico na apresentação da obra e nesta nova relação que se constrói.

Figura 4: Perfume da Memória



Registro da gravação da obra Perfume da Memória. Fonte: Acervo pessoal de Simone Batista

Mas mesmo que esta relação não seja a mesma, é importante esse tipo de comunicação, pois é mais acessível para todo tipo de público, os de perto ou os do outro lado do mundo, afinal, é inevitável que a partir do momento em que esse tipo de registro seja compartilhado em ambientes virtuais, o vídeo não circule em vários países e em seus eixos de estudos. É uma relação com perdas e ganhos a qual requer atenção, pois também são mediações comunicativas que se processam no âmbito de intensas transformações desde as técnicas até as construções identitárias.

Aqui encerro um estudo que se tornou um desafio, não somente pelo fato de desenvolver o processo da criação de uma obra artística, mas de criar em um contexto pandêmico que desestabilizou o mundo, rompendo planos e protocolos e acentuando o grau de dificuldade no processo da construção da obra.

Por um momento, em meio ao cenário assolado por doenças e incertezas, o bloqueio criativo surgiu atravancando o andamento tanto da produção escrita quanto da criação da obra artística. As perdas de familiares e amigos, o distanciamento social e a crise política que se estabeleceu ao longo deste período caótico, geraram um sofrimento penoso, uma angústia a qual nos fez sentir perdidos na escuridão. Contudo, mesmo em face desses desafios e obstáculos, as pesquisas, leituras e diálogos me ajudaram a combater esse bloqueio criativo, de modo a ir um pouco além e se tornar um escape para descarregar todos esses sentimentos.

Esta pesquisa culminou num sentimento de satisfação, com o pensamento de superação. Percebi que mesmo diante de tamanha insegurança e instabilidade, é possível ter a capacidade de trazer renovação ao processo de criação de uma obra. Agora, tudo que antes era de fundamental importância na criação em dança, foi reestudado e redirecionado. Foi preciso repensar as ferramentas para criação em dança, a fim de sentir e perceber não só o outro, mas também a nós mesmos de diferentes maneiras para, assim, buscar outras formas de se fazer dança.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Amanda Queirós Gondim. *Do vídeo à dança: inquietações políticas sobre traduções em registros audiovisuais*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e

Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC. São Paulo. 2011.

BONFITTO, Matteo. *Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura*. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>. Acesso em: 28 jan. 2021.

FERNANDES, Ciane. *Pina bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume. 2007.

GODOY, K. M. A. de. *Dança no 3.o grau: o desenvolvimento da auto - expressão criativa*. São Paulo: PUC, 1995. Dissertação (Mestrado em Educação: Psicologia da Educação), PUC, 1995.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. *Figurinos: Uma experiencia na televisão*. São Paulo: Paz e Terra. 2002.

LINKE, Inês. O espaço performático. In: *Publicado: artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p. 134-138, jul. 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SETENTA, J. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, Salvador: EDUFBA, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: A comunicação e seus Produtos*. Petrópolis: Vozes. 1996.

SPANGHERO, Maira, *A dança dos encéfalos acesos*, Itaú Cultural, São Paulo, 2003.

**NAHARIN'S VIRUS:
CAMADAS INTERPRETATIVAS**

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa

Doutoranda em Teatro no PPGT (Udesc) com ênfase em teatro, sociedade e criação cênica. Mestre em Letras e Artes pelo PPGLA (UEA), com licenciatura plena em Dança (UEA), pesquisadora de dança-teatro, da linguagem de movimento gaga, professora de artes e artista independente.

A obra coreográfica *Naharin's Virus* carrega consigo uma ferocidade humana, uma dança criada pelo coreógrafo Ohad Naharin para a companhia de dança israelense *Batsheva* em 2001. Naharin é um artista de intervenções, choques e acontecimentos que explora na estrutura de suas montagens a existência de outros mundos, onde as regras são diferentes. Traz para a superfície de suas coreografias o conflito social, político, religioso e corporal.

O espetáculo em questão é inspirado na peça teatral *Insulto ao Público*, publicada em 1966, do austríaco Peter Handke. Durante sua estreia, a montagem não obteve boa receptividade, pois a finalidade da peça era insultar diretamente o seu espectador como uma forma de experimentação. Handke propõe quatro oradores de sexo não informado, a mesma proposição ocorre em *Naharin's Virus*, os bailarinos se camuflam em cena, pois possuem a mesma qualidade de movimento e figurino.

As duas peças não possuem uma narrativa e nada que possamos nos agarrar. Pelo contrário, elas possuem um potencial subversivo em relação ao cotidiano e nos convidam a refletir sobre a realidade desnudada. Pois, é gerido um *vácuo* na relação entre PÚBLICO-PALCO, PÚBLICO-INTÉRPRETE e PÚBLICO-OBRA, onde muitas coisas podem acontecer.

A partir disso, podemos nos questionar COMO UMA OBRA COREOGRÁFICA INFLUENCIA NA RELAÇÃO ESTÉTICA COM O PÚBLICO? Em ambas as peças o público é convidado a refletir sobre a sua experiência em estar no teatro, mesmo que nada esteja acontecendo no palco. A proposta criativa sem narrativa e insulto direcionado ao espectador abre espaço para uma nova forma interpretativa.

Com essas provocações ao espectador, emergem novas imagens no campo interpretativo, sendo possível acessar zonas restritas. Vale ressaltar que a interpretação dessas imagens acontece no campo da percepção, é através dela que podemos conhecer, reconhecer e reagir de acordo com nossa imaginação, crenças e desejos.

A vida em si acontece a partir do olhar de um espectador. Hannah Arendt, no seu livro *A vida do espírito* (2009, p. 17), aponta que nada ou ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Tudo o que aparece no campo material não existe no singular, pois as coisas aparecem para serem facilmente percebidas por alguém, neste caso, pode-se utilizar o termo interpretação. Sendo assim, uma construção interpretativa da obra acontece no entrecruzamento com as experiências do espectador.

Algumas experiências ficam enraizadas na memória, através do contato com novas proposições exteriores que ocasionam CHOQUES, os quais permitem ATUALIZAR/INTERPRETAR determinada coisa. Através de David Lapoujade, no livro *William James, a construção da Experiência* (2007, p. 40), esses CHOQUES são os que permeiam os acontecimentos da experiência, os quais nos obrigam a perceber o mundo exterior. Em outras palavras, o choque é, ao mesmo tempo, para nós, um SIGNO, um signo de exterioridade. Portanto, os acontecimentos se tornam reais por interferência imediata.

No contexto da recepção da obra, conforme esses CHOQUES se multiplicam, os signos se desenvolvem e formam uma contextualização. Neste caso, cria-se uma possível interpretação a partir da experiência. De certa forma, a ausência de narrativa na obra de Naharin e Handke traz perturbações interpretativas, pois retira o seu espectador da zona de conforto e o convida a repensar sobre a experiência estética entre o contexto arte e vida.

A partir do autor Flávio Desgranges, em *A inversão da Olhadela: Alterações no ato do espectador teatral* (2017, p. 28), quando elementos da realidade são retirados e incorporados à cena, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. Essa transformação de referência é o próprio acontecimento que constitui em si o sentido de mundo. O modo como o artista se relaciona com a obra é uma projeção do acontecimento social.

O processo de experiência com a obra de arte e sua diversidade projeta a ampliação na sensibilidade, em que eventualmente só se vê repetição torna-se substituído pela aparição surpreendente de significados. Toda obra gera um simbolismo que permite revisitar condutas cotidianas e experiências. A performance se dá a partir da leitura do espectador, a ideia de expansão do campo da percepção, trata-se da ampliação de possibilidades criativas que implicam na interpretação de símbolos que ocorrem durante o seu desdobramento.

De acordo com Desgranges (2017, p. 21), não existe enunciação individual que não ecoe e dialogue com as vozes do coro social. A experiência com a obra se realiza no próprio campo social, tudo está germinando ali, ou seja, a relação entre Público-Obra é submetida a condições históricas do seu tempo e que se faz presente no momento interpretativo.

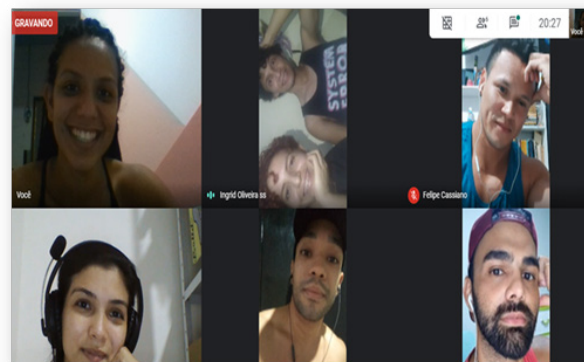
O público pode ser visto como uma unidade social, pois, mesmo no formato de plateia, existe a formação de um pequeno grupo social, são indivíduos que se reuniram com a mesma finalidade, neste caso, assistir a uma peça. Em *Naharin's Virus*, o coreógrafo traz para superfície reflexões do indivíduo no seu contexto habitual, tal indireta influencia diretamente na relação entre o PÚBLICO-OBRA. No trecho da peça de Handke, sobre o espectador como unidade social, comenta:

Vocês são uma sociedade que representa uma ordem. Vocês são uma sociedade teatral de vários tipos. Vocês são uma ordem devido o tipo de roupa, a posição de seus corpos, a direção de seus olhares. A cor de suas roupas não combina com a cor das suas poltronas. Vocês também formam uma ordem com as suas poltronas. Vocês estão a rigor. Com suas roupas vocês obedecem a uma ordem. Vocês estão formais. Vestindo-se a rigor vocês demonstram que vocês estão fazendo algo que vocês não fazem todos os dias. Vocês estão usando uma máscara a fim de participarem de uma mascarada. Vocês participam. Vocês assistem (HANDKE, 2015, p. 103 -104).

Naturalmente o homem constrói convenções e faz acordos para viver em sociedade. O nosso comportamento assenta numa somatória de gestos e ações, repetições e, evidentemente, um reflexo que garante a continuidade da vida. Nesse sentido, o espectador, ao se conectar com a obra, realiza um constante movimento, que se faz por ensaios, por tentativas, a todo momento revistas, de estabelecer sentidos possíveis para a proposta do autor (DESGRANGES, 2017, p. 29). É um processo contínuo de possibilidades a serem combinadas a partir da sua experiência e compreensão com a proposta do autor.

Em *Naharin's Virus*, o espetáculo é marcado com a presença permanente de todo o elenco em cena; durante 75 minutos cria-se um clima emocional e denso, sendo comparado como se todos estivessem dentro de uma panela de pressão (NAHARIN, 2001). Pois, durante o espetáculo, eles batem com os punhos fechados na parede e no invisível, dançam como animais, encaram o público, existe uma unidade sendo revelada.

Figura 1: Rascunho de imagens e palavras no espetáculo Naharin's Virus.



Arquivo pessoal, 2021.

No fragmento da peça disponível no YouTube¹, o vídeo inicia com a frase: “Você começa a se agitar. Você se pergunta o que você vai fazer? Você se pergunta se vai aplaudir?” A palavra entra em paralelo com a forma e o texto, nos fazendo sentir um desconforto. Porém, é evidente que o tempo todo a linguagem verbal é sobrecarregada, seja pelos movimentos não convencionais ou pelo exagero de palavras transcritas num quadro negro.

As palavras criam uma desconfiança entre a PERFORMANCE-PÚBLICO, pois cenicamente o espetáculo é composto por um grande quadro negro. No decorrer da performance, o quadro vai sendo preenchido com palavras, *Ous*, *Vous*, *Atem*², PLASTELINA; desenhos de jacaré, cogumelo, coração, estrelas, asteriscos em vermelho-sangue; e silhueta dos intérpretes (Figura 1). Todo o elenco se mantém conectado, como se fizessem parte do mesmo sistema.

¹ Disponível em <https://youtu.be/LYR2wPrF8Ss> publicado em 04 de fevereiro de 2015.

² *Atem* plural em hebraico da palavra *você*.

De acordo com Carla Escoda³ (2018), todos os dançarinos eventualmente se revezam desenhando e rabiscando na parede em um frenesi. Conta um fundo de rabiscos, eles escreveram a palavra PLASTELINA em letras gigantes – talvez uma mutilação deliberada da palavra Palestina.

A partir disso, podemos levantar a hipótese de que as criações de Naharin são afetadas por questões políticas que envolvem Israel. Como o próprio artista aponta, essas experiências são filtradas pela sua experiência pessoal e acabam se manifestando de alguma forma. No momento em que essas questões são levantadas no processo de composição o que menos importa é o conteúdo ou narrativa que ela deve apresentar, mas o modo pelo qual a obra se configura no palco com todas as suas variantes.

A respeito disso, Naharin explica no documentário britânico *Move: O mundo da dança* (2020), dirigido por Thierry Demaizière e Alban Teurlai, “Quanto à influência disso em meu trabalho, não se trata de expressar minha opinião política. Trata-se da pesquisa da composição. É a pesquisa para encontrar a tensão correta entre todos os elementos, textura, dinâmica, volume e delicadeza”. Mesmo que o coreógrafo não tenha deixado explícito sobre a influência, há de se pensar que durante o processo criativo ideias políticas podem surgir ainda que não exista uma intenção.

Essa potência criativa interpreto como um ato político. O artista abala a percepção da dança por meio da linguagem corporal que entra em oposição com outras camadas, como: música, coreografia, fala, corpo e espectador. Num contexto geral, as peças de Naharin desencadeiam *choques* na percepção linguística. Utilizando o termo apresentado por Hans-Thies Lehmann (2017, p. 248), no livro *Teatro pós-dramático*, esse *choque* desencadeia uma perturbação linguística, a qual denomina de *poética teatral da perturbação*, pois a própria linguagem entra em conflito. No contexto coreográfico essa perturbação está presente na relação entre o texto e o corpo.

Nesse sentido, o ser e o significado entram em conflito, ou seja, não conseguem estabelecer um significado imediato. Pois, algo é sugerido e exposto, porém coexiste

³ Disponível em: <https://danceinternational.org/batsheva-young-ensemble-ohad-naharin-naharins-virus/>.

na própria configuração estética um obstáculo na sua leitura. Isso afeta diretamente a compreensão da obra, ao ponto de nos levar a descoberta de sentidos contraditórios, essa tecitura possui fios soltos onde já estão amarrados ao longo do processo. A potência disso é estabelecida na dinâmica do uso da linguagem.

Naharin costura tensões já concebidas durante o processo criativo que são reveladas através de camadas já estruturadas. Seu entendimento atravessa a composição da fala e do corpo gerando uma ruptura, contudo, é evidente que existe uma estrutura que expressa e comunica algo. Essa quebra no significado nos impacta, pois ela nos confronta a refletir sobre o cotidiano e nos aproxima da visão do acontecimento.

Nessa perspectiva, sua realização enquanto desconstrução da linguagem transforma e multiplica o sentido, ela não faz a “desagregação do sentido não é por sua vez destruída de sentido. Ela parodia⁴”. Contudo, não é um ato arbitrário, é tecnicamente necessária, por exemplo, caso você perceba que pode utilizar uma palavra de outra maneira, é necessário percebê-la primeiro, desse modo é viável criar variantes e proporcionar uma experiência similar no público.

Sendo assim, a proposta coreográfica do artista é de provocar no seu espectador experiências desconhecidas e a exploração de camadas adormecidas, além de trazer uma reflexão. Ele rompe com a normalidade da experiência coletiva durante o processo interpretativo de sua obra, sendo uma forma de rompimento do cotidiano. Como aponta Giuliana Simões (2017, p. 199), o processo de organização dessa leitura representava desde já um exercício de extremo valor, apontando para a renovação do mundo de análise e de compreensão do mundo pelo espectador.

É evidente que Naharin cria uma dramaticidade e tensão no ponto de encontro entre PALAVRA-CORPO e PÚBLICO-OBRA, envolvendo o seu espectador, de tal forma que a estética da obra também se torna um debate político. O indivíduo socialmente é entorpecido por sobreposição de hábitos, o que Naharin nos oferece é um espelho de suas vaidades. Ele interrompe o padrão narrativo, desmantela as ilusões mundanas e revela o oculto.

⁴ Disponível em: <https://danceinternational.org/batsheva-young-ensemble-ohad-naharin-naharins-virus/>.

O espectador é intimado a conceber percursos próprios em sua relação com a proposta artística e na relação desta com a vida social. Pois é devolvido um inquieto suspiro para as surpresas que surgem no decorrer do espetáculo.

Diante de alguns rascunhos impressos no quadro, o que chama atenção é a pergunta e resposta: “*How can it be you watching me? Dance all crazy!*” Em paralelo movimentos abstratos são projetados no palco. A forma corporal e o texto se interconectam em cena, nos fazendo sentir desconforto. Ali o corpo é distorcido pela tensão estabelecida entre *corpo-palavra*. *Seria essa a fonte do vírus de Ohad Naharin?*

Em entrevista feita em 09 de maio de 2001, para o jornal *Folha de São Paulo*, Naharin é questionado por Ana Ponzio sobre a origem do título *Naharin's Virus*:

Em Naharin's Virus eu procuro criar um vácuo, em que muita coisa pode acontecer. Visualmente, o ambiente é minimalista, o palco nu é banhado por luz forte e brilhante. Os bailarinos também aparecem quase nus, mesmo quando seus corpos estão recobertos por roupas, que funcionam como uma espécie de segunda pele (...) (NAHARIN, 2001).

Esse vácuo criado por Naharin pode ser encarado como a forma pela qual o coreógrafo transmite o movimento para o elenco, intensificando sua origem no centro do núcleo corporal. Na linguagem de treinamento desenvolvida pelo artista, a *gaga*, utiliza-se da mesma intenção, provoca no seu praticante a reflexão e exploração de camadas sensíveis e, ainda, na atualização da conduta habitual com a finalidade de potencializar o desenvolvimento criativo do seu praticante. Acredito que essa proposta de treinamento também seja utilizada na criação de células coreográficas.

Em julho de 2020, tive a oportunidade de participar do *workshop on-line*, intitulado *Gaga Home Lab*. As aulas tiveram duração de três dias, sendo ministradas por Ohad Naharin e integrantes da *Batsheva*, além disso, nos foi ensinado um trecho do repertório do espetáculo *Naharin's Virus*.

A célula coreográfica foi ensinada pela bailarina Adi Zlatin, que ingressou em 2001 na *Batsheva Ensemble* e, em 2004, entrou no elenco fixo da *Batsheva*. Além de bailarina da companhia, Zlatin é professora certificada da *gaga*. O trecho coreográfico que nos foi

ensinado, possui movimentos de contração, o qual se inicia no quadril com algumas pausas e uma expansão rápida chamada de COLAPSO. Pude notar que é necessário manter a respiração ativa, pois exige um estado de atenção a cada mudança de movimento.

Durante os três dias de workshop e experienciando esta coreografia, trouxe a sensação de que o movimento parte do centro do núcleo, ou seja, se é solicitado mover o braço você precisa ativar a consciência no local em que parte esse movimento, nesse sentido, seria o percurso participativo de cada componente como músculos, ossos, carne etc.

Essa intenção potencializa e intensifica a pesquisa física. Baseia-se nas habilidades de seus praticantes enquanto a imaginação é acendida, você se conecta a sua forma mais clara sendo desafiado a manter resistência durante a criação do movimento e mergulhar fundo na sua pesquisa. A riqueza do repertório de *Naharin*, adaptado para o formato on-line, serve como conexão, exploração e expansão da sua linguagem para o mundo. Experienciar as aulas, as instruções, a demanda de professores e o resultado das novas associações possibilitou o desbloqueio das minhas potencialidades criativas e gerou uma atualização no ato reflexivo do movimento.

O próprio corpo de quem dança é moldado por esses códigos gestuais. Para Louppe (2012, p. 37), este discurso sobre a dança é um “constante intercâmbio cognitivo e sensível entre duas ou mais experiências de corpo”. Podemos dividir em três pontos: 1) Está na relação com o coreógrafo, onde identifica informações, estados do corpo e formas de organização das ideias; 2) No receptor, que seria a forma como o bailarino responderá aos estímulos sensoriais e organizará os códigos; e 3) Leitura do público, como forma de captar a essência do trabalho.

No entanto, a função do espectador é aceitar e analisar os caminhos propostos pela obra e adentrar nela através da percepção produzida no momento da sua ação. Ele pode reencontrar, no trabalho, camadas que constituíram sua criação. Além disso, o coreógrafo também pode ser considerado um espectador da obra, pois, durante o processo de montagem, ele faz questionamentos e gerencia a ordem de apresentação.

O que *Naharin* faz é estimular a autonomia interpretativa dos participantes. Ele amplia o campo de relação e rebate um modo de compreender o efeito estético da obra. Quando

o seu público adquire uma nova percepção a leitura é modificada. Não se trata apenas de afirmar o seu efeito ou atingir uma mensagem, mas de ampliar o seu entendimento. Ele cria um amontoado de tensão trazendo à tona o acúmulo virtuoso de paradoxos, além de contradições existentes na revelação das novas dimensões.

Na obra em questão, as imagens que são reveladas geram tensão e confusão no processo interpretativo. O estado de repulsa do público pode ser compreendido como uma negação, o qual é reflexo de suas próprias condutas, em outras palavras é uma tentativa de negar algo. Durante o estado de associação, o espectador faz uma busca narcisista de si na obra. Esse desconforto está rompido em relação à cena, a ruptura provoca uma ludicidade. Promove o efeito de presença, porque ele passa a perceber o momento presente e se reconhecer na obra. Podemos relacionar com a palavra *unidade* mencionada por Handke (2015, p. 92-93):

Seus pensamentos são livres. Vocês podem, ainda, tomar uma decisão. Vocês nos veem falando e nos ouvem falando. Vocês estão começando a respirar num mesmo ritmo. Vocês estão começando a respirar num mesmo ritmo no qual nós estamos falando. Vocês estão respirando da mesma maneira que nós estamos falando. Nós e vocês, pouco a pouco, formamos uma unidade (HANDKE, 2015, p. 92-93).

No texto de Handke, ele fornece a ironia necessária para colocar em perspectiva as relações rebeldes de seu tempo, assim como Naharin utiliza em sua obra. Como aponta Wendy Perron, no seu livro *Through the Eyes of a Dancer* (2013, p. 209), tais insultos lançados pelo coreógrafo ao público são, “(...) contradictory and merely clever.”⁵ que acentua na interrupção de um tempo ou algo linear a ser contado, e nos leva a outras temporalidades.

Na introdução do livro *Peças Faladas* (2015, p. 85), Samir Signeu aponta que a obra de Handke questiona a regra clássica das três unidades de Aristóteles: ESPAÇO, AÇÃO E TEMPO. Essa similaridade também está presente na estrutura reflexiva da obra de Naharin, o ESPAÇO é tido como um único ESPAÇO, onde se encontram os que falam e os que ouvem; já a AÇÃO é a PALAVRA-CORPO; e o TEMPO, é o mesmo compartilhado pelo espectador.

5 “Contraditório e meramente inteligente” (Trad. da autora).

Em relação ao compartilhamento do tempo, Hans-Thies Lehmann (2002, p. 252-253 *apud* SIGNEU, 2015, p. 86) comenta:

*O novo conceito do tempo compartilhado, considera então o tempo estruturado esteticamente e o tempo do real vivido como um único bolo repartido entre atores e espectadores. A ideia do tempo como experiência comumente compartilhada por todos constitui o centro das novas dramaturgias do tempo. [...] A estética pós-dramática do tempo real não procura mais a ilusão, mas isto quer dizer agora que o processo cênico não pode ser separado do tempo vivido pelo público (LEHMANN, 2002, p. 252-253 *apud* SIGNEU, 2015, p. 86).*

Vale apontar que tudo está em relação PÚBLICO-OBRA-TEMPO. As duas obras conseguem estimular a observação e questiona a presença de estar no teatro, coloca o espectador dentro da peça, sem que isso signifique a sua participação física. Como aponta Desgranges (2017, p. 175), “a articulação narrativa da imagem-movimento é a de compor a ação sequência, fazendo avançar a história; cada intervalo gerado entre a imagem-movimento e a outra é preenchido imaginativamente pelo espectador, sem perder a continuidade lógica da ação”.

Pois essa relação entre *imagem-movimento-ação* permite que o espectador estabeleça uma conexão com as imagens do tempo e na associação com lembranças. No caso das proposições corporais em *Naharin's Virus*, o corpo é distorcido pela própria tensão. O coreógrafo evidencia e explora diferentes habilidades físicas dos bailarinos, se aproximando de uma qualidade animal.

Essa proposta de Naharin também reverbera nas aulas da *gaga*. Tem como intenção estabelecer um diálogo entre a fala e movimento, viabilizando o contato com diferentes camadas. Agindo de forma direta e ativa na percepção dos hábitos e, além disso, partindo ao encontro da autonomia na criação de imagens formadas através do movimento. Como Naharin (2020) explica:

Ouvir o meu corpo é algo que me fascina. A dança me conecta ao campo de sensações. De uma só vez, posso me conectar a minha forma pura, meu animal interior, minha paixão, no sentido da existência. Dançar não significa se apresentar. Na realidade, é um ato íntimo que se pode fazer sozinho, significa permitir que o caos encontre sua zona de conforto. Dançar é como estar no olho no furacão que é um lugar muito tranquilo. Quando danço, estou nas nuvens (NAHARIN, Move: O mundo da dança, 2020).

O seu vocabulário permite intensificar o motor, engloba a capacidade de articular e escutar o seu corpo antes de dizer o que tem de fazer, escutar o balanço, antes de precisar da música, para isso, é necessário se conectar com o instinto animal explorando todas as camadas numa investigação profunda. Neste caso, podemos associar aos “intervalos gerados entre uma imagem-ação” (DESGRANGES, 2017, p. 175), que permite que o indivíduo recorra às suas lembranças e mantendo uma lógica nesse processo de associações e interpretações durante o acontecimento.

Na construção das camadas em *Naharin's Virus*, algo é sugerido, algo é exposto. Existe certo bloqueio interpretativo, nesse sentido, a própria configuração estética do coreógrafo impossibilita uma leitura clara. Quando Naharin propõe um quadro negro que é preenchido no decorrer da peça, movimentos abstratos e a inserção da fala, cria-se barreiras no processo de compreensão. Como Lehmann (2017, p. 255) argumentou, que “o espaço da imaginação, que toma o lugar do espaço da imagem, deve suprimir a contraposição de plateia e cena em favor de um espaço de associações que geram ambas a partir da dramaturgia visual e da paisagem sonora”.

Mesmo que as imagens se relacionem de forma conflitante na realidade corporal, elas se mantêm ali, com o sentido comprometido. Pois, há um deslocamento no sentido exposto, permitindo que seja percebido não apenas a existência de uma célula coreográfica, mas como um acontecimento que gera novas interpretações e associações com o mundo de forma desafiadora.

A ausência de narrativa na obra altera a sequência lógica, causa uma ruptura e faz surgir na sua ação o inesperado diante das imagens. Essa ruptura proposital estabelecida pelo artista cria uma relação com o *espectador-mundo*, não se cria uma percepção do mundo, mas uma nova relação com ele. Ampliando, assim, a potência interpretativa do estar em aparência no mundo. Em outras palavras, seria “ver nessa unidade as divisões possíveis que podemos fazer” (LAPOUJADE, 2010, p. 43). É nesse espaço gerado na obra que Naharin chama de *vácuo*, sendo responsável por viabilizar novas leituras.

Na inserção desse vácuo contém o número de potência, no sentido que estamos experienciando uma multiplicidade de imagens não definidas no palco. Essa potência trata-

se da forma como consigo perceber o mundo. Como menciona Flávio Desgranges, no livro *Pedagogias do Desterro: Práticas de Pesquisa em Artes Cênicas* (2020) – o ato de ser espectador é se deleitar a possibilidades de epifanias dentro de si. Cada interpretação difere de seu tempo e espaço, surgem como *insight* que sussurra e desencadeia nossas crenças.

No entanto, as condutas impostas por nossas crenças interferem na recepção da obra artística. Quando artistas intervêm no fluxo de normalidade dos padrões de arte, tornam-se refém de duras críticas. Traz de volta para o receptor um inquietante suspiro para as surpresas que vão surgir. Reverbera no público uma onda de *choques* a partir da aparência da realidade.

A obra *Naharin's Virus* questiona o sentido interpretativo do movimento, do texto e da palavra; expande a própria possibilidade do fazer artístico. É um código aberto sempre em estado de devir, sujeito a redefinições constantes; não sendo construída como na tradição da dança, em um vocabulário determinado. Mas pode ser vista como um dicionário, cuja escrita nunca aspira terminar diante das novas interpretações a que o público é sujeito. É um convite para uma leitura subjetiva e expansão perceptiva, o qual contém intenções estéticas que influenciam o modo de relação com a obra. A obra, portanto, permite dialogar diretamente com formas interconectadas do tempo, da performance, da recepção e interpretação coexistente nas camadas criativas.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah 1906. *A vida do Espírito*. 10. ed. São Paulo: Civilização brasileira, 2009.

BATSHEVA DANCE COMPANY. *Naharin's Virus*. Disponível em: <https://youtu.be/LYR2wPrF8Ss>. 2:39 minutos. Acesso em: 04 fev. 2015.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da Olhadela: Alteração no ato do espectador teatral*. 2ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2017.

_____. *A pedagogia do desterro: práticas de pesquisa em artes cênicas*. Organização Marcia Pompeo Nogueira. 1. ed. – São Paulo: Hucitec, 2020.

DEMAIZIÉRE, Thierry; TEURLAI, Alban. *MOVE: O mundo da dança*. Colorido, NTSC, legendado, episódio 2, 47 minutos. França: Netflix, 2020.

ESCODA, Carla. *Batsheva – The Young Ensemble: Ohad Naharin / Naharin's Virus*. Disponível em: <https://danceinternational.org/batsheva-young-ensemble-ohad-naharin-naharins-virus/>. Acesso em: 16 nov. 2018.

HANDKE, Peter. *Peças faladas*. Organização e tradução Samir Signeu. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. *Potência do Tempo*. Tradução Hotencia Santos Lencastre. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Orfeu Negro. 2017.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PERRON, Wendy. *Through the Eyes of a Dancer*. Wesleyan University Press. USA: 2013.

PONZIO, Ana Francisca. “Deca Dance” traz bailado da Batsheva Dance Company. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0905200119.htm>. Acesso em: 9 maio 2001.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. 2. ed. – São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2017.

**A LEITURA LITERÁRIA E A
FORMAÇÃO DE LEITORES NO
LICEU DO SUMBE**

*Claudio Manuel Joaquim
Renata Beatriz Brandespin Rolon*

Claudio Manuel Joaquim

Nasceu em Amboim, província do Cuanza-Sul, Angola. É mestre em Ciências da Educação, pelo Instituto Superior de Ciências da Educação do Sumbe (ISCED). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Católica de Brasília. É professor de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Secundário, no município do Sumbe.

Renata Beatriz Brandespin Rolon

Professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa -, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA), nas Linhas de pesquisa Teoria, crítica e processo de criação; Arquivo, Memória e Interpretação. É professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação do ISCED/UKB, província do Cuanza-Sul, Angola. É líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (Gepecca/CNPq).

POIS O OBJETO LITERÁRIO É UM ESTRANHO PIÃO, QUE SÓ EXISTE EM MOVIMENTO. PARA FAZÊ-LO SURGIR É NECESSÁRIO UM ATO CONCRETO QUE SE CHAMA LEITURA, E ELE SÓ DURA ENQUANTO ESSA LEITURA DURAR.

JEAN-PAUL SARTRE

INTRODUÇÃO

A leitura traz consequências sociais, culturais, políticas, econômicas, cognitivas e linguísticas para o grupo e para o indivíduo. A sociedade exige pessoas capazes de gerir as informações, selecioná-las, organizá-las, interpretá-las e utilizá-las para solucionar problemas. A formação de leitores competentes é um processo constante, que começa em casa, se aperfeiçoa na escola e continua por toda a vida, sendo necessário o contato, desde a mais tenra idade, com os mais diversos gêneros discursivos. Nesse sentido, proporcionar a aquisição da leitura é apostar no sonho viável de construção de uma sociedade leitora.

Nosso capítulo tem como tema a leitura literária e a formação de leitores no Liceu do Sumbe. Cientes da relevância do texto literário, e do objeto livro para a formação de leitores competentes, é que empreendemos a pesquisa com o objetivo de mapear o trabalho com a leitura da literatura no Liceu e averiguar se existem ações que impulsionam o trabalho dos professores de língua portuguesa e literatura para a formação de leitores.

A leitura literária contribui para o desenvolvimento da habilidade leitora, não só dos livros de literatura como também dos livros didáticos, dos jornais, das revistas e de outras formas de linguagem. A riqueza da cultura oral, das tradições, assim como da cultura denominada erudita, são extratos culturais que, ao serem revelados por intermédio da palavra escrita, ou seja, registrada em livros, formam e/ou ampliam o campo literário local. Para que isso aconteça, é necessário formar indivíduos que criem o gosto pela leitura literária. Da

mesma forma, também é necessário que o professor promova metodologias que possibilitem a compreensão dessa forma de linguagem, linguagem essa que apresenta características como variabilidade, complexidade, conotação, multissignificação e liberdade na sua criação.

Segundo o Instituto Nacional de Investigação para o Desenvolvimento da Educação da República de Angola¹ (INIDE), em documento publicado no ano de 2014, no sistema educativo em Angola a literatura, como disciplina autônoma para 11^a classe e 12^a classe do ensino secundário, justifica-se porque serve de princípio para o incentivo à leitura. O aluno pode observar a riqueza e as potencialidades que a escrita literária oferece ao leitor. Segundo o referido documento oficial, a constante leitura da literatura capacita o aluno a escrever textos não só literários, mas de gêneros discursivos diversos, posto que estes são produtos de necessidades socioculturais historicamente definidas. Para promover o hábito da leitura, em especial da leitura literária, é necessário que a escola tenha um acervo de textos diversificados e coloque-os à disposição do aluno. Cabe a essa instituição de ensino tomar a si o papel de espaço privilegiado para a formação de leitores, e a literatura é o meio para que tal formação se concretize.

Antonio Candido (1995), importante crítico literário brasileiro, compreende que a literatura é um direito de todo ser humano. Para ele, os direitos humanos referem-se às coisas que são tão indispensáveis para nós quanto para o próximo. Considera ainda que a literatura é fator indispensável de humanização, por isso acrescenta:

Entendo aqui por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós uma quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995, p. 249).

Compreendemos que leitura não é algo restrito à linguagem escrita; ela abrange a linguagem falada e a imagética. Lê-se um anúncio publicitário, uma pintura ou uma charge,

¹ Órgão vinculado ao Ministério da Educação, República de Angola.

por exemplo, muito embora eles sejam compostos por imagens ou por combinação de imagens e palavras, na maioria das vezes. No contexto escolar, apontado como o principal “promotor de leitura”, o livro didático é o suporte mais utilizado. Entretanto, na maioria dos casos, os procedimentos de ensino-aprendizagem aplicados em sala de aula mais inibem o gosto pela leitura do que realmente o despertam e/ou o influenciam. São apresentados aos alunos trechos ou obras completas dos quais deve-se extrair um conjunto de informações que torna a leitura alienada e não permite ao leitor atravessar a linha, não tão tênue, entre ler e decifrar sinais mecanicamente, pois é importante ressaltar que “reagimos assim ao que não nos interessa no momento” (MARTINS, 1994, p. 128). Os livros devem surpreender pela novidade das histórias e pela relação que estabelecem com a realidade. Aquilo que falta na realidade, no mundo real, entre famílias, pode ser encontrado no universo das personagens que os livros apresentam como portas que se abrem à reflexão, ao diálogo e ao senso crítico. Como defende Scholes (1989, p. 90): “Lemos do mesmo modo que falamos, escrevemos e pensamos, associando sinais e combinando textos, utilizando figuras por semelhança, contiguidade e causalidade para efetuar tal tarefa...” O referido crítico comenta ainda sobre o poder da leitura na construção da cidadania, evidenciando o valor dos textos como poderosos recursos culturais, decisivos na formação da pessoa humana.

Ao promover o contato com as obras e com os autores nacionais e estrangeiros, independentemente da língua, a escola irá mediar e estabelecer os diálogos entre essas literaturas e outras culturas, promovendo a quebra de preconceitos e paradigmas (ROLON, 2015). Como um instrumento de conhecimento e de autoconhecimento, a ficção “liberta o leitor do seu contexto estreito desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é um motor de transformação histórica”, conclui Perrone-Moisés (2006, p. 28).

LEITURA LITERÁRIA NO LICEU DO SUMBE: CRONOLOGIA E VERIFICAÇÃO

O Liceu do Sumbe, anteriormente chamado PUNIV (*Centro pré-universitário*), foi fundado em 1983 e funcionou até 2004 com enfoque no ensino pré-universitário. Entre os anos de 2005 a 2018, é designado a funcionar como escola de ensino secundário (Segundo

Ciclo do Ensino Secundário Geral) e, atendendo à Reforma Educativa, torna-se Liceu. No ano letivo de 2020, período de realização desta pesquisa, abrigava um total de 1.956 alunos. Da constatação feita no cotidiano dos alunos do Liceu do Sumbe, correspondente à frequência na biblioteca, verificamos que, de setembro de 2019 a março de 2020, dos 1.956 alunos apenas 177 frequentaram a biblioteca. Destes, 3 solicitaram obras literárias, constituindo uma percentagem de 1,69%², e os outros realizaram empréstimos de obras acadêmicas, o que denota a preferência em consultar livros não literários. Os dados encontrados podem revelar a existência de um fraco incentivo à leitura de literatura por parte do próprio sistema educativo do país, associado à fraca preparação dos professores de Língua Portuguesa e de Literatura.

Diante de tal quadro, é importante mencionar que, durante muito tempo, nem a província nem tampouco o município ofereceram formação em Letras. Na escassez de licenciados na área citada, os professores formados em outras áreas do conhecimento pelo Instituto Superior de Ciências de Educação (ISCED) assumiram as disciplinas de Língua Portuguesa e de Literatura, compondo o quadro para atuar nas escolas. Somente em 2020 o Instituto começa a ofertar a formação na área, no âmbito de graduação (licenciatura) e pós-graduação *stricto sensu*³ (mestrado).

De posse de tais informações, é pertinente comentarmos que a organização de fóruns de debates, onde os docentes possam discutir e trocar experiências; a construção de escolas; a implantação e a expansão de bibliotecas escolares nos bairros e nas comunidades rurais, entre outras, são ações que podem desenvolver o programa escolar, auxiliando a melhoria da formação intelectual da comunidade escolar e, conseqüentemente, a formação de leitores. Nesse contexto, inscreve-se, naturalmente, não só a valorização do professor como profissional, mas também a melhoria das condições em que ele desenvolve o seu trabalho. A atividade docente, ainda que restrita à sala de aula e à escola, representa uma força a

2 Dados obtidos através de fontes internas da instituição.

3 Importante citar que o Programa de Mestrado conta com nomes de professores de instituições de ensino superior do Brasil, os quais ministram disciplinas e orientam os alunos, compondo o quadro com os docentes angolanos. A parceria ocorre graças à cooperação internacional entre a Universidade Katyavala Bwila, instituição de ensino superior angolana à qual o ISCED é vinculado, e instituições brasileiras como UEA, USP e UFTM.

ser considerada⁴, e, para que mudanças ocorram, é necessário que o professor adote uma concepção escolar aberta à realidade cultural de nosso tempo. Esse trabalho, de certa forma, aproxima os jovens da leitura – e, mais especificamente, da leitura literária –, na medida em que a literatura produzida no país ou vinda de outros é fortalecida por uma política de utilização de movimentos culturais para a deflagração ou para a sustentação de lutas que interessam ao país. Segundo Chaves, pesquisadora com profícua produção em literaturas africanas de língua portuguesa:

Num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade. Como um processo de auto-indagação, o seu exercício será um caminho para a construção da identidade de uma nação que mal começava a ser imaginada (CHAVES, 1999, p. 20).

A nação nasce juntamente com a literatura, permitindo assim uma maneira singular de se olhar para os escritores e, portanto, para os livros. O homem político e o literário, o intelectual e o guerrilheiro caminham juntos, e a literatura alcança, ou deveria alcançar, um *status* específico. Nesse contexto, é importante observar que existe um número substancial de qualificados autores, editoras e um aparato institucional necessário para a confecção do livro. No entanto, nosso olhar está na posição do leitor, sobretudo no leitor que está na escola. Por isso nossa pesquisa se propôs a analisar os meandros que interligam leitor, escola e literatura, pois, embora a produção do país seja profícua, os seus textos não encontram destino certo entre os jovens estudantes angolanos. Sabendo que a importância da leitura se impõe e está além das questões econômicas e sociais de acesso ao livro, e que existem diversas outras mediações entre o leitor e a sua formação leitora dentro da escola, nos propusemos a compreender esse cenário.

A experiência tem mostrado que não basta colocarmos os livros à disposição de crianças e jovens para que eles compreendam a importância desse capital cultural e sejam

⁴ Os investimentos, tanto na estrutura quanto no pessoal, reafirmam o compromisso do Estado angolano que, após a conquista da independência em 1975, garantiu a educação como instrumento para a consolidação do seu projeto político.

seduzidos pela leitura. Essas iniciativas, que sustentam muitos projetos, não têm obtido os efeitos desejados, pois se preocupam prioritariamente com a ampliação do acesso e ignoram um outro aspecto também importante quando se deseja formar leitores: a qualidade das interações que se estabelecem entre a língua e a linguagem. Para gostar de ler, é preciso realizar um exercício contínuo de leitura, e, para se ler bem, é necessário ter diante de si um conjunto de literaturas diversas na forma e na temática, em situações que favoreçam um trabalho ativo de construção do sentido do texto. Isso exige dispor de bons e variados livros, sejam eles em suporte físico ou virtual, selecionados por educadores que planejam atividades que possibilitem ao discente, entre outras coisas, poder compreender o que está escrito e também o que não está, identificando elementos explícitos e implícitos; estabelecer relações entre a obra lida e outras já conhecidas; descobrir os inúmeros sentidos que a ela possam ser atribuídos e, além disso, justificar e validar a sua leitura com base em elementos encontrados no próprio texto e em seu contexto.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DA PESQUISA

Para a construção da pesquisa, na busca de compreender os contextos educacionais da leitura literária e da formação de leitores no Liceu do Sumbe, apresentamos o desenho da investigação, expondo os procedimentos selecionados, assim como as técnicas e ferramentas de apoio para determinar o estado atual do processo de ensino-aprendizagem da formação de leitores de literatura no Liceu. Optamos por descrever e analisar as características observáveis e gerais dos fenômenos existentes no preciso momento em que se realizava o estudo. Os procedimentos utilizados consistem na aplicação de questionário, na observação e na avaliação das informações coletadas, tendo em conta o problema definido.

A pesquisa foi aplicada a três grupos distintos, cujos componentes tinham relações institucionais com o Liceu: membros do corpo diretivo, professores e alunos. O primeiro grupo é composto por dois diretores do Liceu, sendo um Diretor Geral, com 19 anos de serviço, e um Subdiretor Administrativo, com 31 anos de serviço na educação, ambos

licenciados em Ciências de Educação pela Universidade Agostinho Neto⁵. O segundo grupo é constituído de quatro docentes com longa experiência profissional, aproximadamente 30 anos. Esses participantes são licenciados em Ciências da Educação, com especialidade em Psicologia e adaptação para o ensino de Língua Portuguesa e de Literatura. O terceiro grupo é formado por 18 alunos, seleccionados de um total de 306, com idade entre 18 e 25 anos. À época da seleção, eles estavam matriculados na 12^a classe e cursavam Ciências Económico-Jurídicas no Liceu do Sumbe.

QUESTIONÁRIO APLICADO AOS DIRETORES DO LICEU DO SUMBE

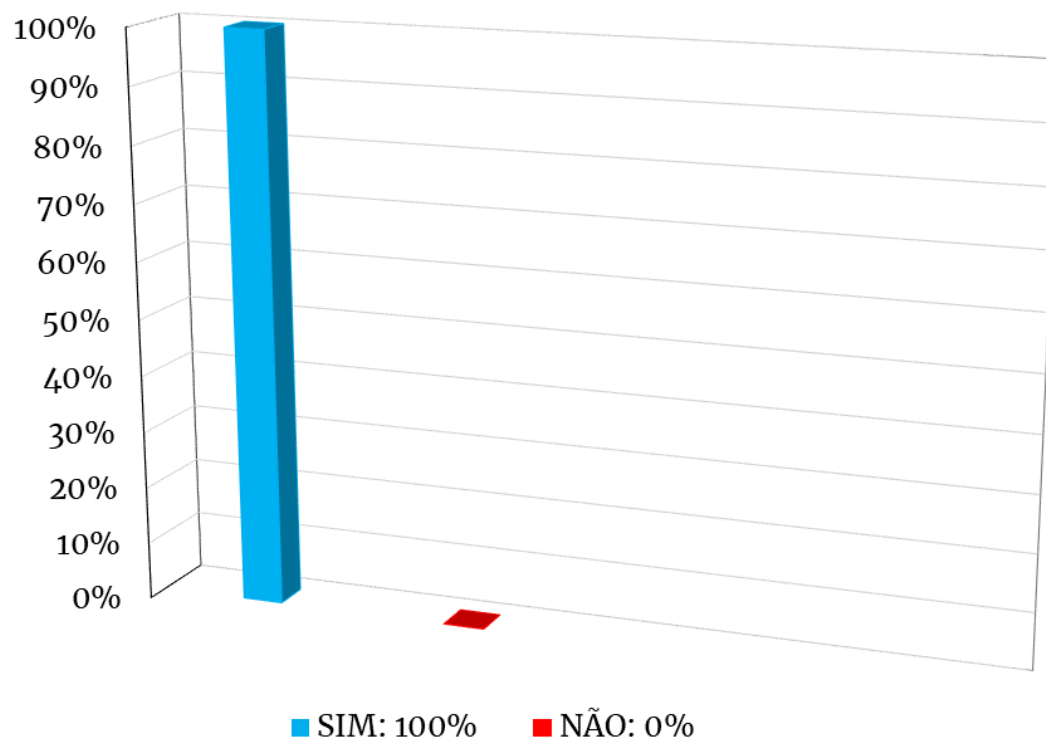
Neste subitem, apresentamos, em forma de quadros, os resultados advindos da aplicação do questionário aos diretores. O Quadro 1 contém os resultados das respostas à Questão n° 1.

Quadro 1 – Respostas dos diretores à Questão n° 1

Questão n° 1	Respostas	
Considera que a escola reúne condições para a promoção da leitura literária?	Sim	Não:
	2	0
	100%	%

⁵ Fundada em 1976, é a maior universidade de Angola, sendo referência no ensino público superior.

Gráfico 1: Percentual das respostas dos diretores à Questão nº 1

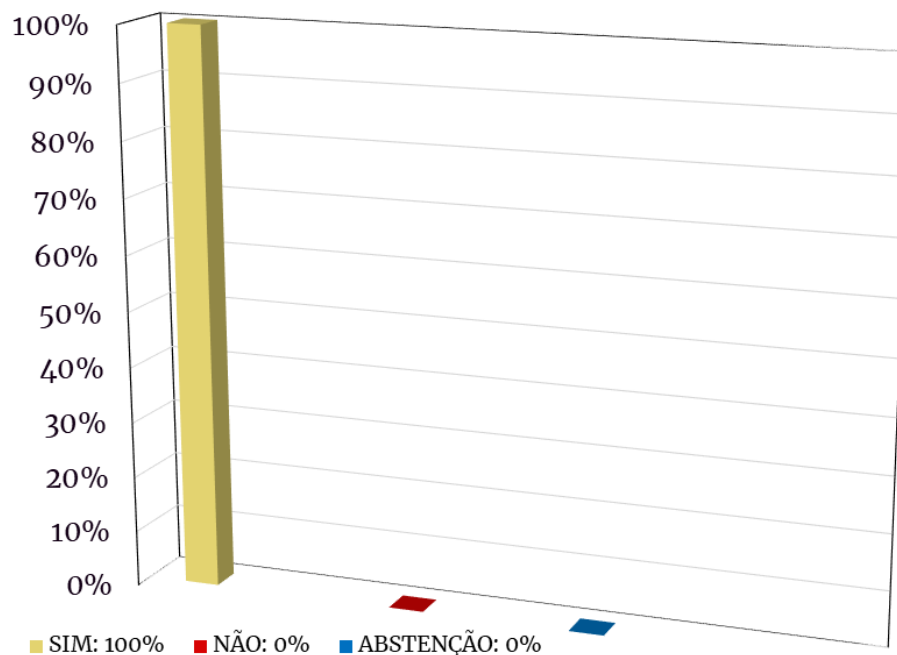


No Gráfico 1, a cor azul representa a resposta a cem por cento (100%). De acordo com os dados recolhidos, reserva-nos atenção nas respostas do “sim” com total absoluto, o que representa um conhecimento equitativo. É plausível, portanto, afirmarmos que os entrevistados têm conhecimento de que a escola em estudo dispõe de requisitos como uma biblioteca com um acervo razoável, professores leitores e programas de ensino que valorizam a leitura literária e uma interação entre professores e alunos.

Quadro 2: Respostas dos diretores à Questão nº 2

Questão nº 2	Respostas		
Acha que na biblioteca da escola existem livros que podem promover a leitura literária?	Sim:	Não:	Abtenção:
	2	0	0
	100%	0%	0%

Gráfico 2: Percentual das respostas dos diretores à Questão nº 2

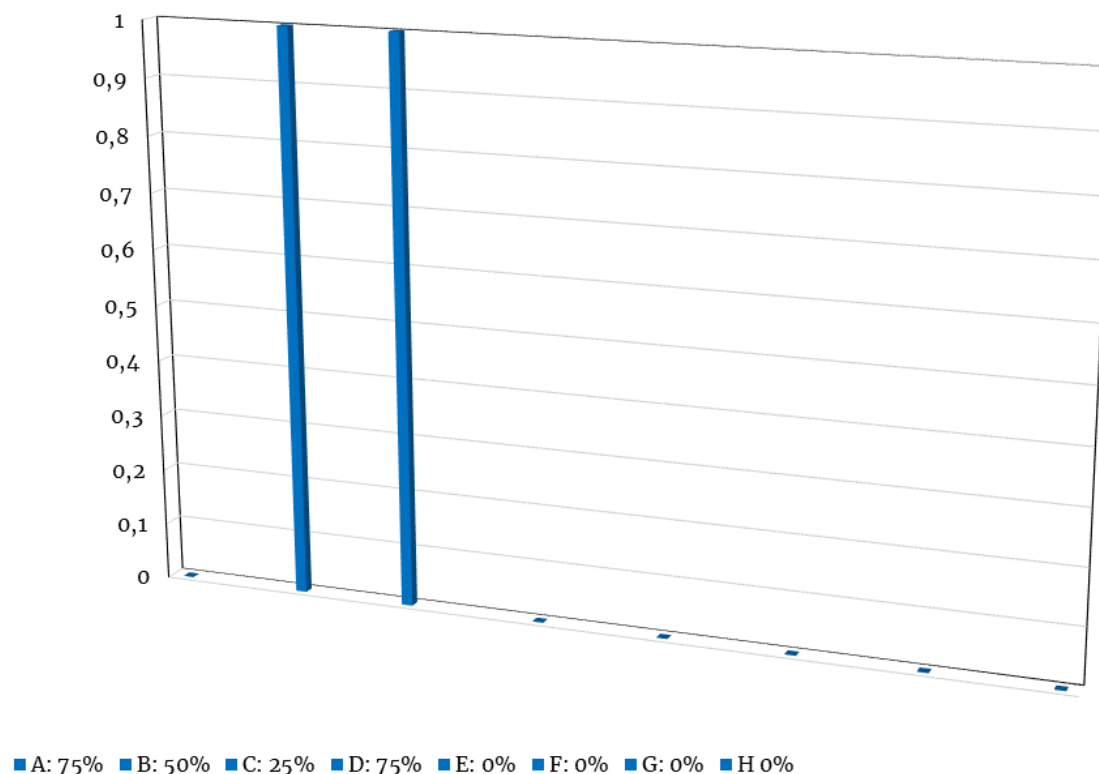


No Gráfico 2, a imagem em amarelo representa as respostas 100% positivas. A imagem em vermelho representa as negativas, e a imagem em azul, a abstenção. De acordo com os dados do quadro e do gráfico, a biblioteca possui condições para a promoção da leitura literária, pois existem livros dessa índole, de acordo com os questionados.

Quadro 3: Respostas dos diretores à Questão nº 3

Questão nº3	Atividades	Opções	Porcentagem
Quais atividades abaixo são realizadas pela escola no âmbito da promoção da leitura literária (atividades):	a) Concurso literário	0	0%
	b) Feiras de livros literários	2	100%
	c) Produção literária	2	100%
	d) Criação de bibliotecas literárias	0	0%
	e) Associação de clubes de literatura	0	0%
	f) Abstenção	0	0%
	g) Respostas Nulas	0	0%
	h) Outras	0	0%

Gráfico 3: Percentual das respostas dos diretores à Questão nº 3

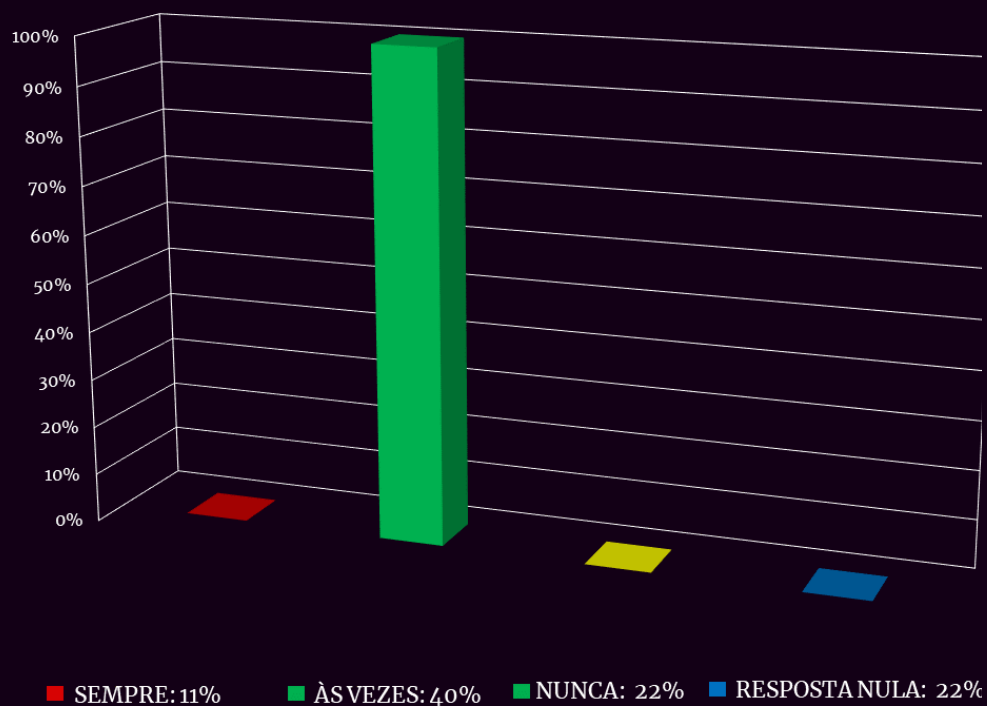


Relativamente ao que foi exposto no Quadro 3 e no Gráfico 3, constata-se que os dois entrevistados apontam para a feira de livros literários, que tem sido realizada nas atividades das jornadas científicas. A outra atividade considerada é a produção literária (escrita de poemas e contos) a ser inscrita no concurso da Comunidade de Desenvolvimento da África Austral (SADC), realizado anualmente em níveis provincial e nacional. Essas atividades, no entanto, não se consideram suficientes tendo em conta os objetivos preconizados para o ensino da leitura literária, os quais se baseiam na promoção da independência cognoscitiva dos alunos, das habilidades de leitura, bem como do espírito crítico no desenvolvimento de leitura literária. De acordo com Sim-Sim (2006), a leitura não se resume a permanecer num conforto exterior ao texto, onde o poder deste não possa atingir-nos; há de penetrar nele e atravessar o espelho para que possamos ver do outro lado.

Quadro 4: Respostas dos diretores à Questão nº 4

Questão nº4	Respostas			
	Sempre	Às vezes	Nunca	Resposta Nula
Considera que durante as aulas de Língua Portuguesa e de Literatura os professores realizam ações que promovem a leitura literária?	0	2	0	0
	0%	100%	0%	0%

Gráfico 4: Percentual das respostas dos diretores à Questão nº 4



No Gráfico 4, a cor azul representa a não realização de ações que promovam a leitura literária com frequência. A cor verde representa o percentual de 100% dos participantes da pesquisa que consideram a baixa frequência (às vezes) em que são realizadas ações com o objetivo de promover a leitura e a discussão sobre literatura. As cores amarela e vermelha representam outras opções com zero por cento, demonstrando a inexistência de uma frequência.

O indicador de que apenas às vezes há um trabalho com um direcionamento para a leitura literária é preocupante. Esse dado leva-nos a inferir que o contato dos alunos do Liceu (11ª e 12ª classes do ensino secundário) é raro e está distante de um trabalho ideal para a formação do leitor de literatura. Certamente não ocorre um trabalho que busque a realização de pesquisa, seminários, debates, entre outras atividades, que permitiria aos alunos perceberem e, posteriormente, refletirem sobre o mundo de linguagem, carregado de significados materializados em palavras.

A leitura do texto literário exige a adoção de práticas que desestabilizam culturas dominantes e, simultaneamente, corrijam lacunas do cânone escolar (algumas ainda fruto do próprio colonialismo), diversificando-o e enriquecendo-o com a representação das inúmeras culturas representativas da magnitude do país, do continente africano e do mundo.

QUESTIONÁRIO APLICADO AOS PROFESSORES DO LICEU DO SUMBE

Neste subitem, apresentamos, em forma de quadros, os resultados advindos da aplicação do questionário aos professores.

No Gráfico 5, a cor vermelha representa a resposta unânime “sim”, com 100%. A cor azul representa “não”, com 0%. De acordo com os dados recolhidos reserva-nos maior atenção nas respostas do sim, atendendo que a escola em estudo dispõe de requisitos como uma biblioteca razoavelmente equipada com livros.

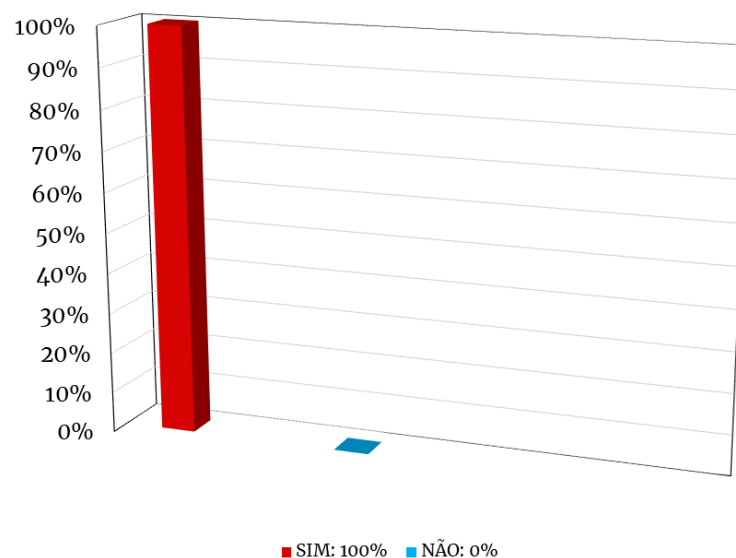
Em relação às respostas, é possível compreender que os docentes entrevistados têm consciência de que o Liceu dispõe de uma biblioteca e que esta possui um acervo colocado à sua disposição. Entretanto, o fato de o estabelecimento de ensino possuir condições para

promover a leitura de textos literários não é garantia de haver programas de ensino que valorizam essa atividade, tampouco que ocorra uma interação entre professores e alunos para reforçar o ensino/aprendizagem da leitura.

Quadro 5: Respostas dos professores à Questão nº 1

Questão nº 1	Respostas	
Considera que a escola reúne condições para a promoção da leitura literária?	Sim	Não
	4	0
	100%	0%

Gráfico 5: Percentual das respostas dos professores à Questão nº 1

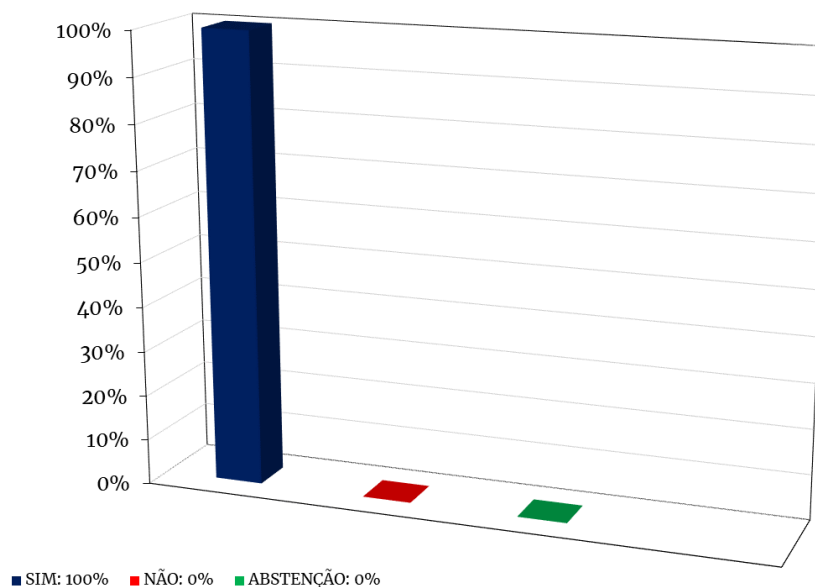


No Gráfico 6, a cor azul representa a totalidade de respostas positivas. A cor vermelha representa as negativas, e a verde, a abstenção. Confrontando esses resultados, podemos inferir que a resposta 100% positiva reafirma a consciência dos professores a respeito do acervo constante na biblioteca, mas também ratifica a posição de que a escola não está cumprindo o seu papel para a formação de leitores.

Quadro 6: Respostas dos professores à Questão nº 2

Questão nº 2	Respostas		
	Sim	Não	Abstenção
Considera que a escola reúne condições para a promoção da leitura literária?	4	0	0
	100%	0%	0%

Gráfico 6: Percentual das respostas dos professores à Questão nº 2



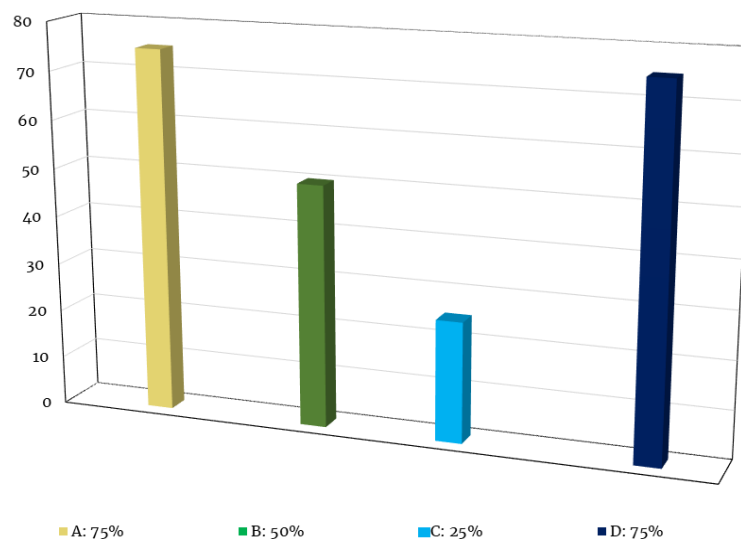
Os dados da pesquisa revelam que a busca por livros de literatura, por parte do aluno, é insignificante. A falta de um referencial não permite que ele busque caminhar sozinho rumo ao mundo da ficção. Confirmamos a relevância do papel do professor como orientador de leitura e formador de leitores e do gosto literário. Enfim, a sua postura deve estar alinhada a uma prática pedagógica que desenvolva as habilidades de leitura dos educandos.

Como se pode observar no Quadro 7 e no Gráfico 7, a leitura literária tem, para os professores inquiridos, importantes funções: promover a independência cognoscitiva, o espírito crítico e o sentimento patriótico, além de desenvolver as capacidades morais e éticas aos indivíduos. Chama a nossa atenção, contudo, o fato de que apenas 25% dos entrevistados tenham percebido a função humanizadora da prática da leitura literária. A perspectiva da educação leitora para o desenvolvimento da sensibilidade estética e humana não é, para os questionados, o ponto mais importante no processo.

Quadro 7: Respostas dos professores à Questão nº 3

Questão nº 3	Atividades	Porcentagem	
Que função tem a leitura literária para você, enquanto professor?	a) Independência cognoscitiva	3	75%
	b) Espírito crítico	2	50%
	c) Função humanizadora	1	25%
	d) Capacidades cívicas, morais e éticas	3	75%

Gráfico 7: Percentual das respostas dos professores à Questão nº 3



As duas colunas representando as porcentagens mais altas, 75%, revelam que, para os docentes, a dominante utilitária é a principal e, nesse contexto, a literatura seria utilizada como meio para veiculação de valores. Essas percepções, por parte dos docentes, são algo preocupante em nosso ponto de vista. Parecem revelar que o trabalho com a literatura e, conseqüentemente, com a formação de leitores está pautado na busca por textos em que se materializa a transmissão de algum tipo de ensinamento, ou seja, uma concepção culturalista e transmissiva.

Convém enfatizarmos a ideia de que o docente deve compreender a literatura, e conseqüentemente a sua leitura, como uma necessidade universal. A literatura, segundo Candido (1995), é um instrumento consciente de desmascaramento, apontando e denunciando onde há restrições e negações de direitos. A literatura denuncia a miséria, a servidão e a mutilação espiritual. Ela não pode ser monopólio de classes dominantes e também não pode ser distribuída de forma estratificante e alienante. Por tudo isso, é fator indispensável de humanização e confirma o ser humano na sua humanidade, por atuar tanto no consciente quanto no inconsciente.

QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS DO LICEU DO SUMBE

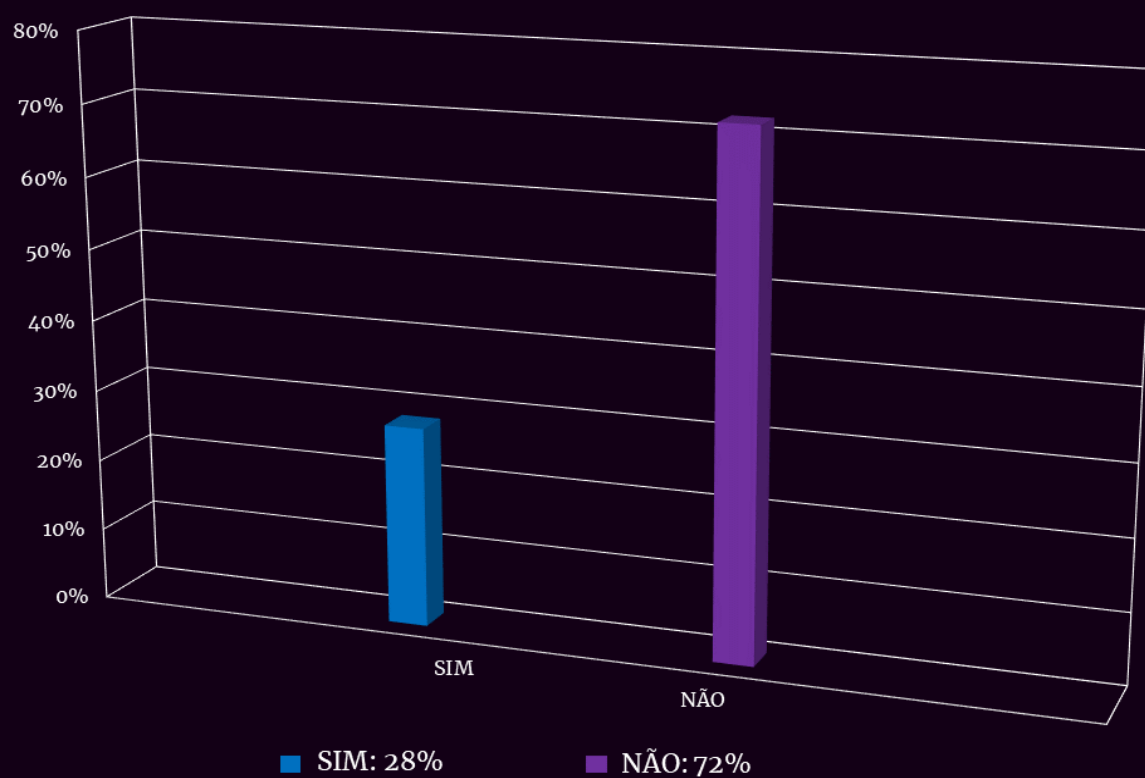
Neste subitem, apresentamos, em forma de quadros, os resultados advindos da aplicação do questionário aos alunos. No Quadro 8, estão as respostas dos participantes à questão relativa ao fato de gostarem de praticar a leitura literária.

No Gráfico 8, a cor roxa representa a resposta majoritária “não”, com 72%. A cor azul representa “sim”, com 28%. De acordo com os questionados, cinco disseram que gostam de praticar a leitura literária em suas casas, mas 13 deles disseram não realizar essa prática em ambiente doméstico. Tudo isso reforça a percepção de que a tarefa de promover a leitura literária deve ocorrer não só na escola; ela deve ser estendida aos pais e encarregados de educação. Tal como defendem Colomer (1999), Giasson (1993) e Sholles (1989), a leitura é uma prática comunitária, que aproxima os leitores da realidade e dos problemas do mundo, ao contrário daquilo que se pensou durante séculos, que a leitura seria uma prática solitária, que isolava os leitores.

Quadro 8: Respostas dos alunos à Questão nº 1

Questão nº 1	Respostas	
Gosta de praticar leitura literária?	Sim	Não
	5	13
	28%	72%

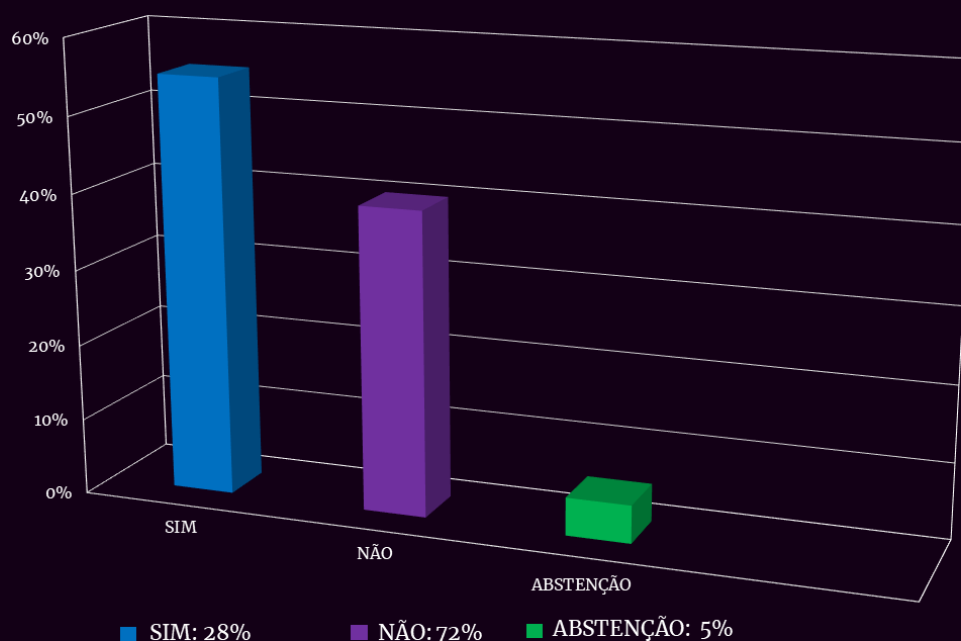
Gráfico 8: Percentual das respostas dos alunos à Questão nº 1



Quadro 9: Respostas dos alunos à Questão nº 2

Questão nº 2	Respostas		Observação
	Sim	Não	
Acha que na biblioteca da escola existem obras escritas que podem promover a leitura literária?	0	7	1
	55%	40%	5%

Gráfico 9: Percentual das respostas dos alunos à Questão nº 2



No Gráfico 9, a coluna azul representa as respostas maioritárias positivas. A coluna roxa representa as negativas, e a verde, a partícula menor, representa abstenção. As respostas confirmam a admissão, por parte dos alunos, que existe biblioteca na escola e, conseqüentemente, um acervo. Esse recurso educativo, também entendido como uma unidade orgânica da escola, desempenha um papel fulcral no processo de fomentar o prazer de ler. Desse modo, torna-se necessária a existência das seguintes condições: a contínua aquisição de livros, o livre acesso ao acervo, a presença do profissional responsável pelo espaço e a elaboração de projetos de atividades para o seu funcionamento e organização.

Relativamente ao Quadro 10 e ao Gráfico 10, a maior parte dos questionados, correspondente a 40% do total, consideram que, durante as aulas de Língua Portuguesa e de Literatura, os professores, às vezes, realizam ações para promover a leitura literária. Apenas dois deles, número correspondente a um percentual de 11%, afirmaram que a promoção da leitura literária ocorre sempre, e quatro disseram “nunca”, ou seja, 22% do total. Outros quatro indivíduos não responderam à pergunta, também correspondendo a 22%.

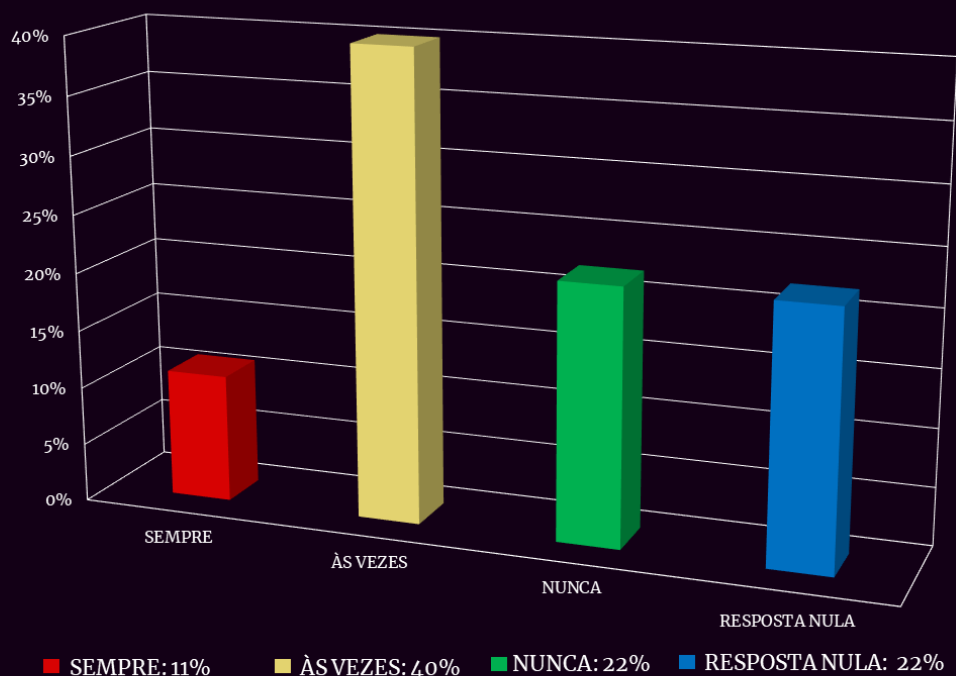
Convém destacar que a resposta “às vezes” de 40% dos entrevistados vai ao encontro da resposta da maioria dos docentes, quando estes afirmaram que somente “às vezes” promovem ações em sala de aula envolvendo a leitura literária. É preocupante, contudo, o fato de que 22% dos alunos responderam “nunca”. Esse dado revela que não há, em sua memória, registro de alguma atividade que tenha acionado as suas competências leitoras, tampouco algo desafiador, emocionante, sobretudo que os tenha retirado do seu lugar comum.

Nesse sentido, cruzando os dados obtidos com a nossa discussão inicial, no que tange à formação acadêmica dos professores, podemos considerar que a esporádica ação, ou mesmo a ausência dela, pode estar relacionada com a falta de qualificação profissional, mas certamente não será o único determinante.

Quadro 10: Respostas dos alunos à Questão nº 3

Questão nº 3	Respostas			
Considera que durante as aulas de Língua Portuguesa e de Literatura os professores têm realizado ações que promovem a leitura literária?	Sempre	Às vezes	Nunca	Resposta Nula
	2	8	4	4
	11%	40%	22%	22%

Gráfico 10: Percentual das respostas dos alunos à Questão nº 3



No Gráfico 11, a cor azul representa a resposta “não”, correspondente a 78%. A cor roxa, com menor representatividade, corresponde às respostas afirmativas, que perfazem um percentual de 22%. Esses dados fazem-nos perceber que ainda urge a necessidade de os professores recomendarem mais leituras de obras literárias nacionais, tendo em conta a sua importância para o processo de ensino e aprendizagem da leitura. Outrossim, o conhecimento da existência de autores nacionais contribui para a valorização da produção local e do diálogo que essas poéticas estabelecem com outros sistemas literários, entre os quais se encontram Moçambique, Brasil e outros países latino-americanos que sofreram processos de colonização. Por vezes, suas obras podem se encaixar na categoria de literatura engajada, mas não há traço ou discurso que lhes retire a qualidade estética. A leitura dessas obras contribui para elevar a capacidade crítica, linguística e artística dos alunos-leitores.

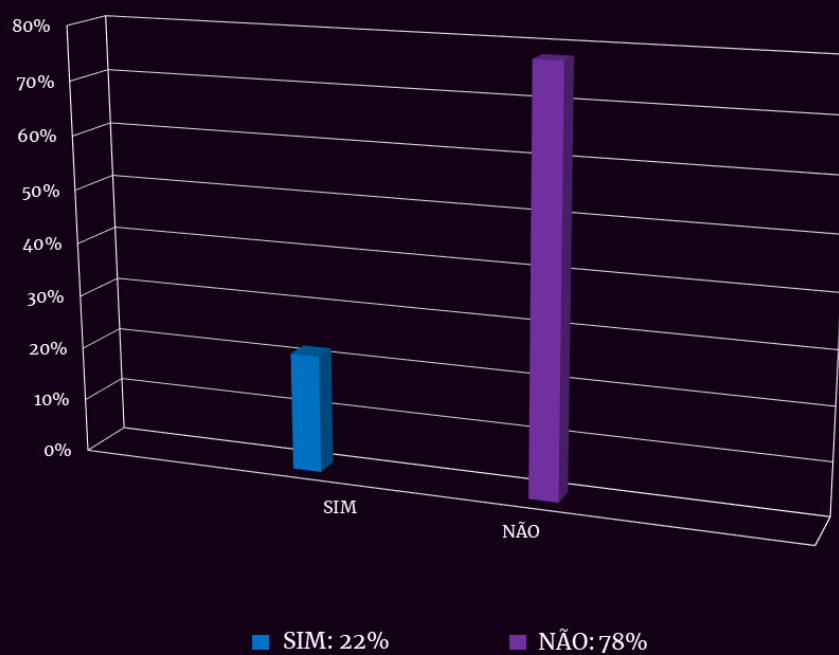
Convém registrarmos que o *Programa de língua portuguesa e de literatura para a 12ª classe*, elaborado pelo Ministério de Educação da República de Angola⁶, traz textos de leitura obrigatória de alguns autores nacionais, tais como: António de Assis Júnior – *Vida e obra*; Pepetella – *A corda, O primeiro oficial, O cão e os calus*; Uanhenga Xitu – *Vozes na sanzala (Kahitu)*; Manuel Rui Monteiro – *Quem me dera ser onda, O búzio, Cinco vezes onze: poemas em novembro, Crónicas de um mujimbo*; Luís Kandjimbo – *Apologia de kalitangi, A estrada da secura, Rio seco*; Jofre Rocha – *Assim se fez madrugada: canções do povo e da revolução*; Luandino Vieira – *Nós os do Makulusu*; Tomaz Vieira da Cruz – *Vida e obra*; Antero de Abreu – *Poemas*; Cristovão Luis Neto – *Sinos d'alma* e António Agostinho Neto – *Sagrada Esperança*.

Quadro 11: Respostas dos alunos à Questão nº 4

Questão nº 4	Resposta	
	Sim	Não
Considera que os professores têm recomendado obras literárias nacionais para a promoção da leitura?	4	14
	22%	78%

⁶ Programas de língua portuguesa e de literatura da 11ª e 12ª classes do 2º Ciclo do Ensino Secundário.

Gráfico 11: Percentual das respostas dos alunos à Questão nº 4



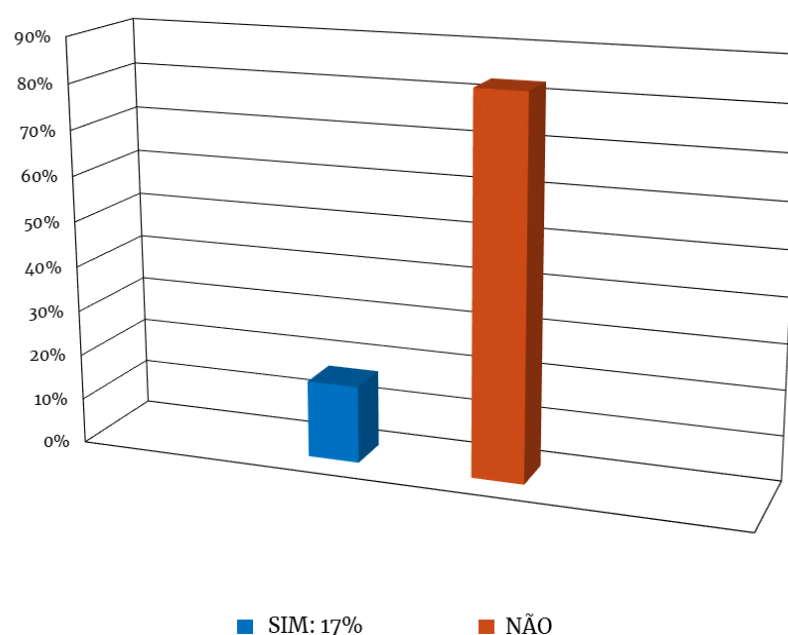
Perguntou-se a cada participante se em sua residência ele tinha acesso a alguma obra literária. Dos questionados, três responderam “sim”, correspondendo a um percentual 17%; porém 15 deles responderam “não”, correspondendo a 83%, conforme o quadro apresentado. Isso significa que a maior parte dos inquiridos não têm acesso a qualquer obra literária nas suas residências, fator que pode dificultar o gosto, ou o hábito, pela leitura literária. Faz-se necessário criar condições para que os educandos possam ter acesso ao livro também em suas residências, tendo em conta a importância que a existência dessa condição representa na promoção do ensino e aprendizagem da leitura literária.

Salientamos, todavia, que fatores econômicos impossibilitam que a moradia, o saneamento e outros bens que assegurem a sobrevivência física em níveis decentes recebam maiores incentivos financeiros, nacionais e/ou internacionais. Certamente, o acesso a esses bens, entre outros, causaria maior impacto na vida da população, aumentando o contato do alunado com o mundo dos livros dentro e fora do ambiente escolar.

Quadro 12: Respostas dos alunos à Questão nº 5

Questão nº 5	Resposta	
Em sua residência você tem acesso a uma obra literária?	Sim	Não
	3	15
	17%	83%

Gráfico 12: Percentual das respostas dos alunos à Questão nº 5



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há dúvida de que a escola é o lugar privilegiado de ensino e de fomento da leitura e a sala de aula, o espaço onde os alunos têm a oportunidade de crescer de forma assistida na compreensão e na capacidade crítica do que leem. Vivemos em uma sociedade competitiva e excludente e nesse contexto consideramos o acesso à leitura, sobretudo a literária, uma possibilidade de as camadas menos favorecidas ascenderem socialmente.

Como sugestões para o quadro encontrado no Liceu do Sumbe, consideramos a necessidade de uma força conjunta em todos os níveis. É necessário que os governos provinciais e da federação criem espaços fora da escola com acesso a livros, invistam na formação continuada dos docentes que atuam nas escolas, sobretudo aqueles que ministram aulas de língua portuguesa e de literatura. Entendemos, ainda, que é fundamental um aprofundamento crítico-teórico nas questões que envolvem as realidades cultural e

linguística da província, posto que não se pode perder o contato com as línguas nacionais, também presentes em textos literários.

Em consonância com essas ações, o corpo da escola deve buscar metodologias adequadas que incentivem os alunos a criarem o gosto pela leitura literária, começando por lerem textos de autores locais ou nacionais de simples compreensão e ligados ao contexto cultural dos alunos para depois se debruçarem aos textos literários mais complexos e também de outras nacionalidades. É importante pensar em projetos interdisciplinares para que a leitura literária esteja presente em outras disciplinas como história, geografia e artes.

Contudo, para que haja experiências exitosas em sala de aula, é imprescindível que ocorra a descolonização do pensamento docente e administrativo. O processo de familiaridade e de aproximação com a leitura de textos literários facilita a compreensão das lutas, das perdas e das vitórias sociais, históricas e políticas. Também se mostra relevante interagir com as novas tecnologias e as novas perspectivas do fazer pedagógico, que ativam cada vez mais as inter-relações, diluindo, assim, a ideia de uma escola monológica, reduzida àquilo que está dentro dos seus muros. O professor, munido de um repertório literário e de conhecimento histórico, social e político, pode oferecer aos seus alunos uma gama maior de textos e, por conseguinte, um domínio da construção de contextos.

Consideramos, por fim, que a família e as escolas desempenham um papel fundamental no processo de formação de leitores, mas não temos, com a nossa pesquisa, a pretensão de instituir o papel de um ou de outro. A ideia é justamente relacionar as consequências dessa integração para a formação de alunos leitores de literatura no Liceu do Sumbe, localizado em Cuanza-Sul, Angola, e almejar que surjam novas pesquisas na área, pois discutir essa temática é um permanente desafio.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLOMER, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

GIASSON, Jocelyne. *A compreensão na leitura*. Porto: Edições Asa, 1993.

INIDE (Instituto Nacional de Investigação para o Desenvolvimento da Educação). *República de Angola, Ministério da Educação, Programa de Literatura 11ª e 12ª classe 2º ciclo do ensino geral áreas de ciências humanas*. 2a. ed. Editora Moderna, S. A, 2012.

MARTINS, Maria Raquel Delgado. *Para a didáctica do português: seis estudos de lingüística*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura para todos. *Literatura e sociedade*, USP/FFLCH/DTLLC, n. 9, p. 16-29, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19709/21773>. Acesso em: 15 agosto de 2019.

ROLON, Renata Beatriz B. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no *currículum* escolar brasileiro: algumas considerações. In: SILVA, Agnaldo R. (org.). *Estudos literários em perspectiva: literatura, arte e educação*. Cáceres: Unemat Editora, 2013. p. 105-121.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SIM-SIM, Inês (coord). *Ler e ensinar a ler*. Porto: Edições Asa, 2006.

**O CONCEITO DE CENAS DE ALUSÕES
NUMA ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA DE
JORGE LUIS BORGES:
RUÍNAS DE UMA PESQUISA**

Daniel Nunes Santos

Daniel Nunes Santos

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA), com dissertação intitulada *Borges e a forma literária reflexiva*, e pesquisa financiada pela CAPES. É bacharel em Letras: Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professor de Língua Portuguesa e Literatura em regime de ensino a distância e revisor textual. Tem interesse em estudos referentes à ligação entre Literatura e Filosofia como campos de disciplinas complementares e esclarecedoras entre si.
E-mail: danielns1987@gmail.com

UM PONTO DE VIRADA OCASIONADO PELA PANDEMIA

Para meu caso e para o caso dos colegas do PPGLA-UEA que começaram o mestrado em princípios de 2019, o início da pandemia nos atingiu mais ou menos no meio do processo de desenvolvimento de nossas pesquisas. Além das evidentes consequências psicológicas e sociais sentidas por cada um singularmente, muito bem conhecidas, documentadas e divulgadas desde então, uma necessidade igualmente urgente nos foi posta: a necessidade de reformular aquilo que seria uma projeção do desenvolvimento natural da pesquisa; e em alguns casos, essa reformulação precisou ser radical. A pandemia impôs o consenso acerca da importância do isolamento social, e isso implicou uma série de condições e limitações sobre o que se poderia ou não fazer a partir de então. De meu ponto de vista pessoal, a pandemia dissolveu o convívio social presencial com os colegas e professores do mestrado, circunstância importante para a construção de diálogos e reflexões sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido. Além disso, a pandemia impossibilitou durante um tempo considerável a consulta a acervos bibliográficos que teriam uma importância específica para os próximos passos que eu pretendia dar na pesquisa. Parte do material de consulta eu já tinha comigo, e outra parte eu poderia procurar e consultar na internet. Para aquilo que eu pretendia que fossem os próximos passos da pesquisa, era essencial a consulta a materiais que constituíssem a fortuna crítica acerca da obra de Jorge Luis Borges, inclusive sua recepção ao longo das últimas décadas no Brasil. Por mais que essa limitação seja relativa, a pandemia colocou um problema: a visão que eu teria dessa fortuna crítica seria mais limitada do que poderia ser.

Com as perspectivas pouco promissoras que o início da pandemia nos reservava a nível nacional, e com o episódio da minha qualificação em abril de 2020, a necessidade de uma

certa reformulação se impôs ao meu trabalho. Sem dispensar o que eu já havia desenvolvido até aquele momento, ficou claro que eu deveria trilhar um caminho mais ensaístico na minha leitura de Borges, respeitando os limites formais e metodológicos de uma dissertação. Em certo sentido, isso oportunizou um maior aprofundamento dos núcleos interpretativos que eu havia aberto, e uma maior solidez para amarrar esses núcleos interpretativos numa leitura o mais cerrada possível da obra de Borges. O trabalho realizado até então revelou-se uma etapa necessária e preparatória para as etapas seguintes.

O presente artigo pretende oferecer uma imagem da minha pesquisa a partir do ponto em que ela se encontrava antes da reformulação realizada em meados de 2020. Segundo creio, a importância dessa imagem consiste em demonstrar a possibilidade de uma outra pesquisa que poderia vir a ser desenvolvida, a partir de uma série de alicerces que foram transformados, refeitos ou mesmo abandonados a partir da reformulação realizada, em parte por força das condições impostas pela pandemia. Sendo assim, o presente artigo se oferece, indiretamente, como uma reflexão sobre os possíveis caminhos e descaminhos de uma pesquisa de mestrado, tendo como cenário a pandemia e suas consequências para pesquisadores em circunstâncias semelhantes à minha naqueles meses.

REFLEXIVIDADE E CENAS DE ALUSÕES

Desde o início, o objetivo geral do trabalho de pesquisa era o de abrir caminhos para uma interpretação abrangente da obra ficcional de Jorge Luis Borges, focando sobretudo nos contos de caráter fantástico do escritor argentino, selecionados entre as coletâneas *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949). A tessitura interpretativa deveria poder emprestar um caráter exemplar para a análise a ser realizada, permitindo pensar aspectos e tendências gerais da obra de Borges, a ser considerada como um todo talvez coeso e sistemático. A chave interpretativa que permitia abrir os caminhos iniciais da pesquisa era a ideia de REFLEXIVIDADE, assumida então como um dos núcleos articuladores da obra borgeana. Deve-se considerar que eu pensava a reflexividade num sentido bastante amplo, segundo as mais variadas derivações do esquema metalinguístico: a literatura REFLETINDO a literatura, ou: a literatura REFLETINDO-SE. Nesse

sentido, a literatura borgeana era tomada como exemplar de um certo tipo de consciência da literatura sobre si mesma, consciência que se manifestava reflexivamente. Os graus manifestos dessa consciência não se remetiam apenas ao vasto conhecimento demonstrado por Borges enquanto artista escritor, mas também eram considerados sintomas do mergulho histórico da literatura para dentro da modernidade artística, perante a qual a obra de um autor abertamente moderno não poderia ser indiferente. Mas além de ser um elemento abstrato que permitia supor uma interpretação de conjunto da obra borgeana, eu tomava a REFLEXIVIDADE como um amplo espectro de manifestações de REFLEXÕES, algumas mais concretas e perfeitamente identificáveis como elementos e momentos essenciais de suas narrativas ficcionais. Sendo assim, uma estratégia fundamental de minha metodologia interpretativa dos contos selecionados de Borges era a de acompanhar seu desenvolvimento narrativo lançando luz sobre os momentos de reflexões e destacando-os segundo a importância que eles assumiam em cada narrativa. Sendo necessário correlacionar esses momentos entre os vários contos de Borges, e tendo em vista a unidade da interpretação que se tentava realizar, eu nomeava esses momentos segundo o conceito de *cenas de alusões*.

Nas CENAS DE ALUSÕES borgeanas, o narrador em cada caso coloca a própria narrativa em suspenso, considera-a um problema, e frequentemente um problema da impossibilidade de narrar o que se quer narrar. O narrador enuncia esse problema reflexivamente, abrindo um espaço dentro do discurso ficcional para realizar uma paródia de discurso teórico, englobado e integrado à própria ficção. Ou seja, nas manifestações borgeanas concretas de reflexividade, estabelece-se uma *cena*, um espaço imaginário autolimitado em que se distribuem os esteios da ilusão ficcional, espaço esse precário, vago, nebuloso, instável, e é a partir dessa CENA assim precariamente estabelecida que se realizam diversas *alusões* sobre o que haveria ou poderia haver para além do espaço imaginário montado pelo pacto ficcional.

Tome-se como exemplo o conto de Borges “A loteria na Babilônia”. O conto propõe a narrativa da história de como uma sociedade foi completamente transformada em suas instituições e costumes ao ser dominada absolutamente pelos princípios do jogo lotérico. No sentido em que todo e cada acontecimento dessa sociedade é regido pelo jogo, tudo

acontece em função de sorteios, em que se coloca em ação o acaso como elemento ordenador e desordenador de um determinado estado de coisas, que gradualmente ganha ares metafísicos e cosmológicos. Nessa sociedade, tudo é incerto, impreciso, ambíguo, sujeito a mudanças aleatórias. A Companhia, instituição que comanda a loteria, organiza toda a complexa trama do jogo em segredo e na obscuridade; aos poucos, essa própria instituição tem sua natureza questionada. O narrador que conta a história também participa da sociedade babilônica, também está sujeito à condição de espectador de um mundo em que reina a contingência absoluta. Logo, também a narrativa que se conta está contaminada pelo efeito da total incerteza referencial. O conto termina com a proposição de diferentes conjecturas acerca da natureza da Companhia:

Esse funcionamento silencioso, comparável ao de Deus, provoca toda sorte de conjecturas. Uma delas insinua, de forma abominável, que a Companhia já não existe há séculos e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando o último deus aniquilar o mundo. Outra, ainda, declara que a Companhia é onipotente, mas que só influi em coisas minúsculas: no grito de um pássaro, nos matizes da ferrugem e do pó, nos entressonhos do amanhecer. Outra mais, pela boca de heresiarcas mascarados, que ela nunca existiu nem existirá. Outra por fim, não menos vil, argumenta que é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque a Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos (BORGES, 2007a, p. 60-61).

Eis um exemplo do que eu considerava ser uma CENA DE ALUSÕES: uma paródia de discurso teórico perfeitamente integrada à narrativa, abrindo reflexões sobre a própria narrativa ou sobre o mundo ficcional delimitado pela narrativa, num aprofundamento tanto do efeito difuso de estranheza armado aos poucos pelo conto, quanto das ironias acumuladas pelo conto e assentadas no alto grau de autoconsciência da feitura literária, que joga o tempo todo com o estado de incerteza de tudo que se refere à narrativa, ao narrador e à coisa narrada.

Até meados de 2020, o desafio principal de minha pesquisa consistia em amarrar um conjunto das diversas CENAS DE ALUSÕES identificadas nos contos de Borges, deduzindo delas uma imagem da estrutura da obra do escritor argentino. Ressaltava-se o caráter eminentemente *ensaístico* dessa obra, mesmo e sobretudo nos textos ficcionais. Demonstrava-se assim,

nessas análises preliminares dos contos de Borges, um elemento que passou a ser essencial no desenvolvimento de minha pesquisa após sua reformulação, o fato de que, como obra atenta à sua modernidade artística, a literatura borgeana não apenas incorpora fragmentos de teoria em sua tessitura, mas ela em si mesma já era pensamento, já era exercício de pensamento *sui generis*, algo que somente a literatura cumpre nos seus próprios termos.

Com o intuito de melhor oferecer uma imagem da minha pesquisa tal como ela se encontrava em meados de 2020, descrevo a seguir alguns esboços das análises empreendidas sobre um conjunto dos mais ilustres contos de Jorge Luis Borges, em que se sobressai o conceito de *CENAS DE ALUSÕES* como articulação coesiva das análises, numa busca crítica pelo caráter de pensamento da obra literária borgeana.

CENAS DE ALUSÕES EM CONTOS DE BORGES

Aprofundando uma caracterização das assim chamadas *CENAS DE ALUSÕES*, remeto-me novamente aos contos de Borges e às situações típicas que costumam emergir em seus mundos ficcionais. É possível observar nesses contos a tensão entre a representação imperfeita de algum objeto ou acontecimento de caráter extraordinário e o apontamento de algum nível, plano ou resquício de realidade que poderia haver para além da imperfeita representação. Trata-se de uma tensão que não é resolvida pela narrativa, não é esclarecida por alguma imagem alegórica ou simbólica; antes, tanto a narrativa quanto as imagens que ela apresenta comparecem para acirrar ainda mais a tensão, para que nela se potencialize ao máximo seu espectro significativo. Na tentativa de uma definição conceitual, podemos dizer que uma *CENA DE ALUSÕES* é uma antítese ficcional entre a situação representativa inerentemente limitada posta pela narrativa e o conjunto de referências que essa situação representativa permite para além e apesar de sua inerente limitação. As *CENAS DE ALUSÕES* estão ligadas de maneira intrínseca com o caráter de *REFLEXIVIDADE* da obra borgeana, e pertencem à sua forma particular. Por um lado, internamente, pois as *cenras de alusões* costumam ser o gatilho para uma reflexão explícita de um narrador ou personagem acerca da situação representativa posta. Por outro lado, externamente, pois, as *CENAS DE ALUSÕES* só podem ser

identificadas como tais a partir da posição de um leitor ou crítico colocado em reflexão acerca da situação representativa posta.

No conto “A biblioteca de Babel”, a situação representativa consiste na apresentação de um mundo ficcional cujo fundamento ontológico repousa na identidade entre universo e biblioteca. É com base nessa identidade que o mundo ficcional posto se abre como um palco em que se encena o drama humano ao longo do tempo no sentido de tentar viver, sem sucesso, a biblioteca como uma analogia cosmológica. A biblioteca que é o universo parece um mundo feito para humanos, por analogia com outras coisas humanas, mas é em sua totalidade um mundo esvaziado de valores e sentidos humanos. As regras de formação desse mundo podem ser inteligidas, por se tratarem de regras fundamentalmente matemáticas; e a intelecção do mundo a partir de seus elementos abstratos promete a existência, na forma de livros, de tesouros concretos de variado valor. Mas a intelecção do mundo se revela um engodo enquanto ilude o homem com a hipotética disponibilidade de seus tesouros. O mundo, tomado como repositório de tesouros prometidos aos humanos, é abstratamente inteligível, mas não é acessível na sua concretude espacial. Os livros acessíveis aos humanos na sua proximidade vivencial não são legíveis, em sua quase totalidade. O universo que é uma biblioteca repleta de livros ilegíveis, por analogia, parece um mundo feito para propósitos humanos, mas cujos verdadeiros propósitos têm por destino permanecerem para sempre ocultos. A limitação da situação representativa do conto de Borges está dada como uma proliferação de metáforas estéreis acerca da legibilidade do mundo. O universo é uma biblioteca, mas é uma biblioteca que não é uma biblioteca, pois não contém livros legíveis, e com isso o próprio universo é dado como algo ilegível. O conto se baseia na promessa de uma analogia cosmológica que não se cumpre. Se seguimos até o fim o drama humano de tentar viver essa analogia, encontraremos o humano apenas em erro, em falha, em queda. Ele se engana pela crença na imagem do mundo criada em sua mente, enquanto gira na ansiedade de esperar que o mundo efetivo se revele como algo traduzível num sentido humano.

Nas CENAS DE ALUSÕES construídas pelo conto de Borges, observamos a antítese entre um mundo ficcional definido a partir de uma analogia cosmológica e uma série de negações, que

poderiam se estender até o infinito, de que o mundo dado possa ser compreendido em sua totalidade segundo essa definição.

O homem, o bibliotecário imperfeito, pode ser obra do acaso ou de demiurgos malévolos; o universo, com sua elegante provisão de prateleiras, de tomos enigmáticos, de incansáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que existe entre o divino e o humano, basta comparar estes rudes símbolos trêmulos que minha mão falível rabisca na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas (BORGES, 2007a, p. 71).

As imagens analógicas costumam funcionar no sentido de aproximar o inumano do humano, traduzindo-o. Quando Borges atualiza em seu conto a metáfora medieval de que “o mundo é um livro”, lançando uma identidade entre universo e biblioteca, sua atualização deve ser entendida no sentido de que, seja como for que entendamos essa identidade, a ANTROPOMORFIZAÇÃO do mundo operada pela metáfora só pode ser agora frustrada. A inumanidade do universo é traduzida como negação: o universo é uma biblioteca cujos livros não podem ser lidos, ou seja, o mundo é um livro ilegível. E, no entanto, ele só pode ser concebido a partir de uma analogia, com uma biblioteca, com um livro, ou qualquer que seja. O mundo existe, e esse é o grande mistério; a assinatura de seu autor se esconde por detrás da obra. Pode-se desdobrar do conto de Borges um infinito de reflexões sobre a natureza da identidade como uma operação intelectual que, no momento em que abre uma ligação imagética entre uma coisa e outra, ofusca as possíveis ligações não refletidas pela luz da imagem. Isso se dá no plano do ínfimo e do grandioso. Quantas relações mundanas então não serão ofuscadas enquanto perdura a luz de uma determinada imagem do mundo? Possivelmente, inumeráveis relações, como é inumerável o erro humano no rastro das identidades.

No conto “O imortal”, a situação representativa consiste na história da descoberta de uma sociedade de imortais e do envolvimento com as razões daquilo que seria a ética da imortalidade, razões essas que aparecem como desrazões do ponto de vista comum da mortalidade. Trata-se de uma ética que se entrega a uma estranha ascese, justamente por considerar inútil a busca efetiva de realização de qualquer coisa que seja: o tempo infinito

de duração de uma vida realiza, por si mesmo, virtualmente, tudo o que uma vida é capaz. Com isso, entre os imortais, qualquer ideia de individualidade é abolida, porque a vida imortal contém potencialmente todos os feitos de todas as possíveis vidas mortais. A ética imortal, basicamente, é uma total indiferença ao mundo, e uma entrega total aos abismos da mente, em que qualquer coisa é igual a qualquer coisa, tudo é igual a tudo. O conto é uma história de APROXIMAÇÃO da imortalidade, cujo símbolo é o INFINITO. O infinito apenas pode ser sugerido na imaginação por extrapolação de alguma medida tomada como gigantesca. O infinito, como a imortalidade, apenas pode ser aproximado, pelo finito, pelo mortal: essa é a limitação da situação representativa posta pelo conto de Borges. Tudo o que é dito sobre a ética imortal ressoa-se de pasmo, estranhamento, incompreensão, pois é dito a partir da condição mortal. A ética imortal é aquela que revela que seu antípoda, a ética mortal, está fundada na escassez. O vislumbre de que tudo o que há caminha para um fim é a fonte de que se alimenta os valores humanos. Por outro lado, na sociedade dos imortais, em que as coisas não têm um fim, o que chega a ser feito também não apresenta finalidade. A Cidade dos Imortais, obra epítome desses seres que não morrem, é uma construção feita sem qualquer finalidade, sem qualquer funcionalidade. Nela está resumida a face estética da ética imortal. O centro da narrativa se dá justamente no encontro do narrador com tão singular obra arquitetônica, e no drama da imperfeita expressão das impressões causadas por essa experiência. É nesse episódio que Borges centra a antítese da CENA DE ALUSÕES aberta pelo seu conto. É impossível dizer adequadamente as razões de uma coisa que se apresenta em DESRAZÕES; tal dizer imperfeito estará impregnado dos juízos que a razão faz faiscar no seu embate com seus limites.

Mais que qualquer outro traço daquele monumento incrível, surpreendeu-me a antiguidade da construção. Senti que era anterior aos homens, anterior à Terra. Aquela notória antiguidade (embora de certo modo terrível para os olhos) pareceu-me adequada ao trabalho de operários imortais. (...) “Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiro. Explorei seus recintos desabitados e corrigi: “Os deuses que o construíram morreram”. Notei suas peculiaridades e disse: “Os deuses que o construíram estavam loucos”. Disse, bem sei, com uma incompreensível reprovação que era quase um remorso, com mais horror intelectual que medo sensível (BORGES, 2008a, p. 14).

Justamente porque no núcleo do conto “O imortal” de Borges está o contraste entre duas posições éticas que se estranham e se definem no seu estranhamento recíproco, pode-se dizer que o conto contém a reflexão de uma moral. No seu desenvolvimento, a narrativa da descoberta da sociedade dos imortais e do envolvimento com suas razões projeta uma espécie de MORAL DA HISTÓRIA. Nesse sentido, o conto possui um caráter fabular. O tema dessa fábula, pode-se dizer brevemente, é a aceitação da condição mortal, inerente aos humanos. Borges, porém, não é um moralista. A “punição” para os que transgridem os limites da mortalidade é simplesmente não se reconhecerem mais humanos, e sentirem esse irreconhecimento como perda. A condição humana mortal abarca em relação a si mesma um desespero, porque sabe o seu fim, mas abarca também um consolo, também porque sabe seu fim, e com isso se reconhece única, rara, especial diante do absoluto. O fascínio pela imortalidade, como o fascínio pela divindade, acompanha a humanidade desde sempre. Compõe um repertório comum a quase todas as suas culturas. O território em que habitam as imagens da imortalidade, da infinitude, da divindade, da perfeição coabita com tudo o que é monstruoso. Trata-se de um território em que não se pode permanecer, apenas se pode dele aproximar, e depois partir, trazendo de volta para o solo comum a experiência e a sabedoria do contato com o total estranho. É essa a trajetória “moral” do conto de Borges, e nessa aventura se espelha uma série de viagens semelhantes.

A narrativa do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” atravessa a investigação de uma sociedade secreta criadora da enciclopédia abrangente de um mundo imaginário, e suas motivações e esforços para contaminar a realidade com os produtos de sua ficção. O núcleo do conto, porém, reside na reflexão sobre o poder contaminante do mundo de Tlön. A situação representativa que o conto de Borges coloca consiste na explanação da possível plausibilidade de uma cultura intelectual que opera por regras supostamente tão diferentes das nossas. Essa cultura intelectual está mergulhada profundamente na influência de uma metafísica IDEALISTA-SUBJETIVISTA. O sujeito, segundo suas faculdades psicológicas, é o centro emanador de todo conhecimento possível. A linguagem não possui substantivos, e com isso a referência às coisas se dá por uma série de desvios retóricos. A dita ciência se estrutura por finalidades

internas e formais, por razões estéticas. A causalidade não é entendida como uma relação material entre as coisas, mas uma associação mental e perceptiva entre as coisas. Os objetos são duplicados em sua apreensão material, quando se indistingue a possível identidade entre eles da impossível igualdade entre eles. Em suma, o mundo ficcional de Tlön vive imerso numa espécie de sonho desperto. Borges confina um mundo onírico como esse ao espaço vivencial dos livros: essa é a limitação da situação representativa posta. Mas, ao mesmo tempo, esse mundo onírico produto do convívio com os livros, a todo momento, parece querer quebrar seu confinamento. Tlön gradativamente vai invadindo a realidade, vai se libertando de seus limites ficcionais. A antítese das CENAS DE ALUSÕES encenadas pelo conto está dada na competição entre Tlön e a realidade, na qual a narrativa de Borges se coloca como uma ficção que finge não ser ficção, e com isso sustenta uma imagem em que a própria realidade possa se mirar.

Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piratas da Obra Maior dos Homens abarrotaram e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. A verdade é que almejava ceder. Há dez anos bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o antissemitismo, o nazismo – para inflamar os homens. Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também é ordenada. Talvez seja, mas de acordo com leis divinas – traduzo: com leis inumanas – que nunca chegamos a perceber inteiramente. Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens (BORGES, 2007a, p. 32).

Não é casual que Borges eleja uma metafísica IDEALISTA-SUBJETIVISTA, tal como dada no mundo imaginário de Tlön, para representar a contaminação da realidade pela ficção. Pode-se nisso refletir o quanto toda contaminação ficcional da realidade costuma se dar pela influência, atenuada ou ostensiva, de uma metafísica como essa, inserida implicitamente nas relações de transmissão cultural. O conto de Borges sugere: pode haver ou se instalar uma cisão no mundo culto, baseado sobretudo num suporte transmissor como os livros, entre a manutenção de suas tradições, que devem ser conservadas e transmitidas para as gerações seguintes, e as relações vitais entre essas tradições e o conhecimento e a verdade. A cultura pode ser o *medium* da verdade, mas também pode ser o *medium* da mentira,

independentemente da qualidade de suas instituições de conservação e transmissão. Há imiscuída na cultura, qualquer que seja, um tanto de fundações míticas, que nunca podem ser totalmente purificadas pelo gesto de esclarecimento. O conto de Borges esbarra fugazmente na crítica a ideologias modernas, caracterizadas na sua essência pela indiferenciação entre mito e verdade. A minuciosidade com que as ideologias gostariam de fazer coincidir seus corolários com a realidade, sem incorporar uma crítica epistemológica radical a essas eventuais coincidências, se assemelha à expansão de Tlön através de uma enciclopédia, e à expansão desse conhecimento enciclopédico através da realidade. Com frequência, o estado de uma determinada cultura pode ser compreendido como a consumação da invasão, raramente autoesclarecida, de algo parecido com Tlön. O conto de Borges contém a reflexão do destino de uma série de acontecimentos históricos do séc. XX.

No conto “Funes, o memorioso”, a situação representativa está dada na descrição aproximada da capacidade intelectual extraordinária do personagem, dono de uma percepção aguçada e de uma memória infalível. Funes é um análogo de poderes heroicos ou divinos, mas um análogo decaído, pois seu corpo está preso pela paralisia, e apenas sua mente logra faculdades expandidas. É a partir dessas faculdades que ele sente a inadequação dos instrumentos médios do pensamento humano para a expressão da maneira como ele vê o mundo: essa é a limitação da situação representativa dada. Funes inventa desdobramentos do sistema de numeração e da linguagem, com o objetivo de poder *NOMEAR* o mundo segundo sua visão. Tais invenções ensejam a reflexão sobre como os nomes repousam na generalidade da referência às coisas. Essa generalidade não convém a Funes, o único capaz de enxergar nas coisas sua irreduzível individualidade, sua singularidade irrepetível e desigual. O conto de Borges faz de Funes a imagem de uma consciência agudamente aprisionada nos limites de uma capacidade expressiva média, um sentimento do mundo hiperbólico confinado na insuficiência de dizer o sentimento e o mundo.

AS CENAS DE ALUSÕES construídas pelo conto de Borges dramatizam a intuição de que a realidade sensível esteja dada aos humanos num canal muito estreito, e talvez seja possível construir, pela ficção, a sugestão de como seria sentir a realidade por um canal mais expandido.

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens das lembranças) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. (...) Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez. (...) Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso (BORGES, 2007a, p. 107).

“Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 2007a, p. 108).

A sensibilidade média é demarcada por um certo embotamento, e é a partir desse embotamento que pode emergir a capacidade intelectual tipicamente humana. Diz o conto que o ato de pensar está ligado à abstração de particularidades, à igualação de semelhanças. Ou seja, o ato de pensar está fundado na suspensão prática da possibilidade de que as coisas, tomadas na sua radical individualidade, não podem ser generalizadas, não podem ser identificadas umas com as outras. O ato de pensar está fundado no esquecimento de individualidades. E esse esquecimento ou embotamento dos sentidos é exercido inclusive na linguagem, entendida como o *medium* em que representações da realidade podem se dar. Os gestos de Funes no sentido de expandir a capacidade nominativa da linguagem são sobretudo gestos POÉTICOS. Mas eles falham justamente por se basearem numa expansão, e não na criação de uma outra linguagem. Uma criação como essa talvez seja impossível. A intuição dramatizada pelo conto de Borges aponta, por meio de Funes, para o que pode haver de real além da capacidade representativa média da realidade que nos cabe. É na antítese entre a normalidade significativa da linguagem e sua potência poética de expansão que o drama de Funes pode ser compreendido como imagem da luta expressiva da linguagem nos seus limites.

No conto “O Zahir”, a situação representativa está posta como a narrativa da progressiva dominação psicológica a que a figura ordinária de uma moeda submete o narrador. Essa narrativa reflete-se a si mesma como o processo de esclarecimento do poder das figuras em geral, através da figura do Zahir. A figura de uma moeda é capaz de evocar uma série de outras

figuras semelhantes que assumiram tradicionalmente uma significação especial na história e na literatura, e nesse sentido o Zahir é uma ALEGORIA. A figura de uma moeda, pela sua função interna de poder de compra, também é capaz de estabelecer uma equivalência universal e meta-temporal em relação a uma série de outras figuras tomadas como disponíveis ao dinheiro, e nesse sentido o Zahir é um SÍMBOLO. O Zahir é a figura que não pode ser esquecida, e que na imagem que ela abre pretende traduzir tudo o mais a partir de si mesma. A situação representativa posta se baseia na limitação hipotética de como é possível que uma imagem seja evocadora da totalidade, pois o pressuposto comum é o de que a totalidade só pode ser pensada como uma multiplicidade inumerável de imagens. O Zahir carrega o gatilho da *semelhança* como o que permite uma associação de tudo com tudo. Cada coisa, assim como a moeda que é um Zahir, pode se apresentar como semelhante a qualquer outra coisa, seja no plano da forma material ou espiritual, seja no plano do significado inscrito na cultura.

A figura da moeda Zahir é uma METÁFORA PRIMORDIAL, a metáfora em que o poder associativo das metáforas se resume, e também por isso Borges confere a ela um nome próprio e a história de uma tradição que vem de outro lugar distante no tempo e no espaço. A METÁFORA PRIMORDIAL, como o Zahir, está dada como algo simultaneamente ordinário e estranho, algo que na sua ordinaryidade evoca por semelhança aquilo que não poderia ser aproximado senão por atração imagética, sempre insuficiente e vertiginosa. As *cenar de alusões* armadas no conto de Borges colocam em seu centro a antítese da figura de pensamento como aquilo em que se tensionam dois polos extremamente opostos. Por um lado, tudo o que se pode pensar se dá num exercício figurativo em que se relacionam imagens: imagens que se associam, imagens que se contrastam, imagens que se esclarecem, imagens que se obscurecem. Por outro lado, a figura que insiste numa autoidentidade omniabrangente exerce um fascínio sobre o sujeito do pensamento, e nesse fascínio toda a psique se rende aos perigos da imagem totalizante.

Disse Tennyson que, se pudéssemos compreender uma única flor, saberíamos quem somos e o que é o mundo. Talvez quisesse dizer que não existe fato, por mais humilde que seja, que não implique a história universal e sua infinita concatenação de causas e efeitos. Talvez quisesse dizer que o mundo visível se dá inteiro em cada representação, do mesmo modo que a vontade, segundo Schopenhauer, se dá inteira em cada sujeito. Os cabalistas entenderam que o

homem é um microcosmo, um espelho simbólico do universo; tudo, segundo Tennyson, o seria. Tudo, até o intolerável Zahir (BORGES, 2008a, p. 102).

O risco de uma imagem dada como tal reside na indiferenciação entre sensatez e loucura, entre esclarecimento e obscurecimento, entre genialidade e alienação. Na narrativa do Zahir, Borges faz questão de tecer uma congruência entre o potencial criativo do pensamento, que repousa na relação viva que as imagens estabelecem com tudo, e o risco de esterilização do pensamento pelas próprias imagens. Nesse sentido, o conto “O Zahir” contém a reflexão sobre determinado aspecto do pensamento, no seu potencial de associação absoluta de cada coisa com cada coisa, através do gatilho psicológico da semelhança.

No conto “O Aleph”, a situação representativa coloca-se como a narrativa centrada num objeto óptico que simula o atributo divino da ONIPRESENÇA, enquanto permite que se veja todas as coisas do universo, de todas as perspectivas, simultaneamente. A ambientação literária do conto evoca Dante e a *Divina Comédia*, de maneira paródica. Os intentos de uma visão total do cosmos, que subsiste como resquícios de narrativas épico-teológicas como a de Dante, comparecem no conto de Borges como fruto tardio de uma época literária e civilizacional “DECADENTE”, a modernidade, a qual pode ser entendida e vivida de maneira autêntica ou não. No conto de Borges, a disputa sobre qual visão é a mais autêntica gira em torno de dois personagens, ambos submetidos à experiência com o Aleph. Cada um tem sua própria representação da visão total do cosmos. Por um lado, a representação colocada como inautêntica é aquela da afetação estilística, da erudição superficial, da objetividade apática. Por outro lado, a representação autêntica remete de imediato ao reconhecimento da insuficiência da linguagem, apela para imagens de significação travada, preocupa-se com a tessitura de fragmentos de grande potência. O Aleph, imagem borgeana em que se resumem muitos dos dilemas da modernidade, é o totalmente NOVO, aquilo cuja experiência não pode ser traduzida em palavras, e que, no entanto, convoca mesmo assim as palavras para a tentativa de expressão, sem abstrair toda a problemática de uma tarefa como essa. A experiência com o Aleph força a dizê-lo mesmo que não se possa dizê-lo adequadamente: essa é a limitação representativa instaurada pelo conto de Borges.

Após a ambientação literária na tradição de Dante e das narrativas épico-teológicas, a narrativa do conto alcança o clímax quando o narrador experiencia o Aleph e se põe a expressá-lo. A CENA DE ALUSÕES, em que se dá a antítese entre a tentativa de dizer e a impossibilidade de dizer uma tal coisa, permite a reflexão sobre uma das aporias básicas da linguagem.

Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? Os místicos, em transe análogo, multiplicam os emblemas (...). Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência (BORGES, 2008a, p. 148).

Na representação autêntica do Aleph, a linguagem sabe que seu desenrolar sucessivo de palavras no tempo não alcança a totalidade, senão apenas por sugestão extrapolativa. Os fragmentos da visão do cosmos revestem-se de uma paixão na qual as palavras parecem gritar silenciosamente, como se esperassem ser salvas no seio da totalidade. As visões sugerem-se entre si, e o seu colocar-se em contiguidade faz emergir as semelhanças entre as coisas, de variada ordem. As visões às vezes saltam, e no seu salto a linguagem sabe-se como capaz de referir qualquer coisa, num processo potencialmente infinito. O mundo, do qual o Aleph é uma das imagens, revela-se aos poucos como o conjunto das coisas sempre novas e sempre velhas. Dizer o mundo é sempre novo, pois ele sempre foi dito, e nesse insistente dizer nunca foi esgotado. Um outro aspecto da *cena de alusões* do conto de Borges reflete-se na consideração de que a própria linguagem seja ela mesma um Aleph. A ambiguidade do verbo *ver*, como a referência a uma sensação ou a um desempenho da imaginação, guarda a potência imagética do Aleph borgeano. Talvez o próprio conto seja um Aleph, pois ele desdobra perante o leitor uma série de visões vertiginosas nas quais o mundo está sugerido, aludido, revelado, ainda que parcialmente. Borges convida o leitor a que ele mesmo complete a representação do mundo com os fragmentos que pôde dele vislumbrar. Esse exercício é reflexivamente infinito.

VIRADA EM DIREÇÃO AO ESPELHO

Apesar da importância do conceito crítico de *cenas de alusões* numa análise preliminar da obra de Borges, mais ou menos como apresentei fragmentariamente nas páginas anteriores, esse conceito foi abandonado como tal no desenvolvimento final da pesquisa. Após a reformulação desta, deixou de ser essencial apontar recorrentemente, através de um conceito da análise crítica, um determinado mecanismo regular da forma literária borgeana que manifestava concretamente a ideia de REFLEXIVIDADE, a qual entretanto continuou a ser o elo coesivo da análise. Em troca, eu optei por colocar em primeiro plano a palavra-objeto ESPELHO, que eu passei a compreender como um dos elementos mais fundamentais da obra borgeana, e justamente o que permitia falar sobre a REFLEXIVIDADE de maneira versátil e em variados graus de abstração. Segundo essa nova compreensão, é a concretude da experiência com o ESPELHO que engendra sua espiritualização, sua transformação em METÁFORA, SÍMBOLO e ALEGORIA tanto para a representação da interioridade quanto para o âmbito das formas linguísticas. Uma leitura mais atenta da obra de Borges permite flagrar a espiritualização do ESPELHO numa série de circunstâncias de seus textos ficcionais e não ficcionais. O que me propus, no desenvolvimento final da pesquisa, foi tecer um roteiro ensaístico de leitura da obra de Borges me valendo da palavra-objeto *espelho* como elemento que me permitia desdobrar os vários sentidos da REFLEXIVIDADE borgeana, nas sutis variações em que essa ideia costuma ir do mais concreto para o mais abstrato, e vice-versa.

Uma citação de Borges que está no epílogo de *O fazedor* (1960) vem a calhar aqui:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto (BORGES, 2008c, p. 168).

O ESPELHO aparece sem aparecer, emerge como princípio que subjaz ao gesto de representação seja lá do que for, mesmo na tarefa mais objetiva, impessoal e despersonalizada possível de “desenhar o mundo”; até mesmo aí a imagem total “traça a imagem do rosto” de quem se põs a representar. Através do ESPELHO, Borges pensa e realiza a arte literária nos

limites aparentemente opostos da máxima objetivação e subjetivação da matéria literária. O ESPELHO permite a Borges colocar literariamente a questão de que esses opostos não se opõem na literatura, antes fazem parte de um conjunto sintético que deve ser mantido em síntese tanto no lado da produção quanto no da recepção artística. Uma tal consideração do ESPELHO abre adesões e confrontos com outras considerações, tal como a tradição da MÍMESIS associada a Platão, que influenciou uma série de concepções basilares sobre teoria e crítica da arte no horizonte histórico do mundo ocidental. É no interior dessa tensão que eu localizo o ESPELHO borgeano (que na verdade são muitos ESPELHOS), e proponho no resultado final de minha pesquisa de mestrado maneiras de se colocar perante ele, refletindo-se.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução: Josely Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

NUNES SANTOS, Daniel. Despersonalização como proximidade da divindade, em Jorge Luis Borges. In: *Representação e interpretação*. Organizadores: PÁSCOA, Márcio; VIEIRA, Mariana e NINA, Samara. Manaus: Editora UEA, 2020a.

NUNES SANTOS, Daniel. A questão da reflexividade em Jorge Luis Borges. In: *Encontros andinos-amazônicos: estudos críticos*. Organizadores: ISHII, Raquel Alves; CAVALHEIRO, Juciane e ALBUQUERQUE, Gerson. Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2020b.

NUNES SANTOS, Daniel. *Borges e a forma literária reflexiva*. Manaus, 2021. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

NUNES SANTOS, Daniel, CAVALHEIRO, Juciane. “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, como imagem verbal. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9., n. 1., 2020, p. 143-156.

NUNES SANTOS, Daniel, CAVALHEIRO, Juciane. O ensaísmo como unidade da obra de Jorge Luis Borges. In: *Literatura comparada, influências e fronteiras*. Organizadoras: PRAXEDES, Sheila; CAVALHEIRO, Juciane e NOGUEIRA, Mara. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020b.

**PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO,
LER O PENSAMENTO DA LITERATURA:
PENSAR A ESTÉTICA LITERÁRIA COM
WALTER BENJAMIN E ALAIN BADIOU**

Thiago Roney Lira Borges

Thiago Roney Lira Borges

Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e possui licenciatura em Matemática pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Também é escritor, tendo publicado dois livros de contos e um e-book. Atua como professor na Secretaria Municipal de Educação de Manaus (Semed).
E-mail: thiagoroney@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Desde Platão até a modernidade do começo do século XX, a ideia de mimesis literária teve como predominância teórica e crítica a dimensão da imitação e da cópia da realidade, ou da criação e invenção, a partir da realidade, de uma realidade possível ou verossímil, ambas carregando o sentido de uma representação ou uma reprodução de um mundo real ou em potência. No século XX, diversos teóricos começaram a estudar outra dimensão da mimesis, aquela voltada para o movimento, o jogo e a diferença com a realidade, produzindo uma semelhança de outra ordem com o mundo. Considerando a unidade de tensão entre essas duas dimensões miméticas, interessa-nos pensar a segunda dobra da mimesis, a qual parece ter ganhado maior predominância na dialética mimética das obras literárias nos dois últimos séculos.

Nesse sentido, o pensador alemão Walter Benjamin (2013) procurou pensar a mimesis a partir do lado do “JOGO” e da “SEMELHANÇA NÃO-SENSÍVEL” para além da mera semelhança convencional do lado da bela aparência da literatura. A dobra da mimesis articulada por Benjamin fundamentou sua leitura das obras literárias para além da representação da realidade, como imagens renovadas e críticas do mundo. Esse jogo da mimesis sugere promover uma experimentação no artefato literário que o faz criar novidades perceptivas sobre o mundo, verdades nos próprios termos literários, as quais Benjamin traduz por imagens. Com isso, o jogo mimético fundamenta uma arquitetura para um movimento inventivo de pensamentos literários. O pensador francês Alain Badiou (2002), por outro lado, desenvolveu a ideia de uma “inestética”, a arte como produtora por si mesma de verdades intrafilosóficas, e, em particular, as obras literárias como sujeitos de pensamentos sensíveis, sugerindo uma teoria que se ampara fortemente em outra dimensão mimética além da representação. Assim, propomos um encontro entre a teoria benjaminiana da mimesis e a inestética literária badiouana para pensar a literatura como jogo e pensamento sobre o mundo.

A crítica da mimesis na modernidade adquiriu uma notória formulação com Luiz Costa Lima (1980; 2017), a saber, a mimesis como constituição de uma tensão interna produtiva, porém obsedante: de um lado, produz propriamente uma *semelhança* com uma configuração do real historicamente e discursivamente determinado (pelo autor e leitor, agentes da mimesis), no sentido de uma correspondência com um “sistema de representações sociais”, ou seja, uma espécie de representação de representações; de outro lado, produz uma DIFERENÇA, no sentido de uma experimentação de outrem, a partir do ficcional, caracterizado pela problematização dos valores vigentes, sendo este último o PRIMADO MIMÉTICO. Por isso, Luiz Costa Lima (2017, p. 24) afirma que “a mimesis opera pela produção de diferença, cumprida a partir de um horizonte de semelhança”.

O JOGO MIMÉTICO EM WALTER BENJAMIN

A mimesis se constitui, de fato, numa tensão interna, a qual se expressa na modernidade COMO UMA PRODUÇÃO DE DIFERENÇA NUM HORIZONTE DE SEMELHANÇA, no entanto, simultaneamente, atua outra tensão crucial, a saber: entre a APARÊNCIA e o JOGO, nos termos de Walter Benjamin (2013). Nessa acepção, como veremos, a diferença está para o jogo assim como a semelhança está para a aparência. Com isso, poderemos dispor dessa outra relação de maneira análoga à definição de Luiz Costa Lima, isto é, a mimesis na modernidade como UMA PRODUÇÃO DO JOGO NUM HORIZONTE DA APARÊNCIA. Mas o que isso quer dizer precisamente?

Para Walter Benjamin (2018, p. 47-56), a mimesis é uma produção de semelhanças de toda ordem. A partir da constatação de que o ser humano é o produtor máximo de semelhanças - como faculdade cognitiva, no contexto geral da vida, em resposta às semelhanças do mundo - Benjamin se interessa na investigação do que chama de “semelhança não-sensível”, a dobra da semelhança em sentido comum, encontrada em abundância, por exemplo, no brincar e no jogar das crianças, em termos de desenvolvimento individual, isto é, no que concerne à ontogênese; e na astrologia, em tempos remotos, em termos de desenvolvimento coletivo, isto é, no que concerne à filogênese.

A capacidade mimética, nesse sentido, é produzida e inventariada historicamente, e, portanto, sofre modificações durante o tempo. Na época do saber “mágico”, a “semelhança

não-sensível” encontrava morada nas adivinhações e nos rituais através das leituras de astros e de entranhas de animais, ou nos gestos das danças coletivas. Na modernidade, o lugar canônico da “semelhança não-sensível” se encontra na linguagem e na escrita, produzindo-se na leitura, no gesto e na articulação escritural. Desse modo, de acordo com Benjamin (2018, p. 51), é na dobra da semelhança que se encontra o duplo sentido da palavra leitura, em significação profana e mágica.

Se, no tempo primevo da humanidade, o astrólogo lia as constelações e, ao mesmo tempo, a partir delas, o futuro; por sua vez, depois de milênios de desenvolvimento, a leitura dupla encontra novas formas com as runas e hieróglifos, permitindo, posteriormente, a transformação completa da linguagem e da escrita, devido à entrada do dom mimético das práticas mágicas, o qual produz um arquivo imenso de “SEMELHANÇAS NÃO-SENSÍVEIS”. Portanto, conforme Benjamin (2018, p. 56), a mimesis guarda o grau mais elevado na linguagem, que funciona como “um medium para o qual migraram definitivamente as antigas forças da ação e da ideia miméticas, até ao ponto de liquidarem as da magia”.

A escrita não se caracteriza, nessa perspectiva, apenas pelo lado semiótico e comunicativo, há também um arquivo e fundamento de correspondências “NÃO-SENSÍVEIS”. Nas palavras de Benjamin (2018, p. 55),

Essa vertente da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente, sem ligação com a outra, a semiótica. Pelo contrário, todo elemento mimético da linguagem é, como a chama, algo que só se pode manifestar através de um qualquer suporte, que neste caso é o semiótico. Assim, o contexto de significação das palavras ou frases é o suporte a partir do qual a semelhança emerge, num instante, de forma imediata. A sua produção pelo ser humano - tal como a sua percepção por ele - está, de fato, ligada a um irromper súbito. Ela passa e desaparece. É muito provável, por isso, que a velocidade da escrita e da leitura potencialize a fusão do semiótico e do mimético no âmbito da linguagem.

Em síntese, se a semelhança sensível, de um lado, caracteriza-se pela criação de uma correspondência entre diferentes, procurando traços ou elementos iguais, de um mesmo domínio ou origem, pautada na ideia de IDENTIDADE, por exemplo, quando as crianças brincam de cozinheiro, motorista ou enfermeiro, atividades humanas; a “SEMELHANÇA NÃO-SENSÍVEL”, de outro lado, constitui-se pela experimentação nova de uma correspondência entre diferentes,

procurando articular uma lógica comum, de domínios ou origens também distintas, pautada na ideia de DIFERENÇA, por exemplo, quando as crianças brincam de leões, carros, trens, cavalos e aviões. Em outras palavras, a “SEMELHANÇA NÃO-SENSÍVEL” é uma invenção e uma experimentação tendo em vista uma configuração nova a partir de outros entes radicalmente distintos.

A dialética das semelhanças da mimesis encontra materialidade e complexidade na obra de arte, aliada às técnicas de reprodução e aos polos de valores intrínsecos. A semelhança sensível está para a “SEMELHANÇA NÃO-SENSÍVEL” assim como a primeira técnica - de reprodução manual - e o valor de culto está para a segunda técnica - de reprodutibilidade maquinal - e o valor de exposição. Para Benjamin (2013, p. 288-290), o artefato artístico surge submerso na prática mágica e ritual, produzido manualmente e tributário do aurático e da primazia do valor cultural, acessíveis a pouquíssimas pessoas, geralmente iniciadas em alguma propedêutica, com funções práticas em vista do DOMÍNIO da natureza pela humanidade, por exemplo, quando na pré-história se entalhava uma figura ancestral ou quando se observava essa figura para fortalecer o poder mágico do iniciado. Em contrapartida, com a transformação das técnicas de reprodução de produtos, devido às revoluções nos meios de produção e em suas relações, a obra de arte se emancipa do seio do mágico e ritual, atrofiando o valor de culto em favor do valor de exposição, com funções práticas em vista da COOPERAÇÃO entre a humanidade e a natureza, por exemplo, quando o cinema preparou os seres humanos para o CHOQUE cotidiano da modernização capitalista através das percepções e reações condicionadas pelos aparelhos tecnológicos de filmagens. Assim, grosso modo, a nova dobra da unidade entre os polos perceptivos contraditórios dos artefatos artísticos - o valor de culto e o valor de exposição, resultado do salto da quantidade à qualidade, modificou também a dialética dos polos miméticos da obra de arte: a APARÊNCIA (ou a “bela aparência”) e o JOGO. Cabe ressaltar, nas palavras de Benjamin (2013, p. 290), que “seriedade e jogo, rigidez e descompromisso aparecem cruzados em cada obra de arte, ainda que em proporções cambiantes. Com isso já é dito que a arte está ligada tanto à primeira quanto à segunda técnica”.

Na época da primeira técnica e da primazia do valor cultural, a dobra da mimesis se constituía no primado da aparência sobre o jogo, no sentido da determinação crucial da semelhança sensível sobre a semelhança não-sensível para a criação da obra de arte. A

autenticidade, a unicidade, a autoridade e o durável eram alguns dos conceitos relacionais principais como consequência da dialética mimética aurática. Essa estabilidade particular pressupõe o artefato artístico como parte sacrificial de um sacerdote ou de um gênio, ou seja, a asserção “de uma vez por todas’ vale para a primeira técnica (trata-se para ela de uma falta que jamais poderá ser restabelecida, ou do eterno sacrifício substituto)”, de acordo com Benjamin (2013, p. 290). Agora, na segunda técnica e na primazia do valor de exposição, a dialética da mimesis se constitui numa espécie de PRODUÇÃO DO JOGO NUM HORIZONTE DA APARÊNCIA, no que concerne à força da semelhança não-sensível sobre a semelhança sensível na criação artística. A reprodutibilidade, a multiplicidade, a experimentação e a fugacidade são alguns dos conceitos relacionais como consequência da nova dobra mimética. Esse movimento dinâmico faz com que o autor seja parte de uma espécie de sacrifício da arte, isto é, a frase

‘uma só vez não é nada’ vale para a segunda [técnica] (ela tem a ver com o experimento e a sua variação incansável das condições de experimentação). A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano passou, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, a tomar distância da natureza. Dito de outro modo, a origem está no jogo (BENJAMIN, 2013, p. 290).

Portanto, com a atrofia do valor de culto e da primeira técnica, explode na criação artística o espaço de experimentação da semelhança não-sensível, de reconfiguração lógica do sensível, de ruptura com leis e regras da percepção, de composição de um novo tabuleiro afetivo, enfim, da força do jogo na emergência mesma da aparência. Por isso, como um redemoinho cujo centro forma um vórtice que arrasta e conforma o novo a partir da reconstituição de matérias originárias, Benjamin (2013, p. 299) assegura que o declínio da arte aurática

sugere duplamente que viremos o olhar para a sua origem. Esta repousa na mimesis como o fenômeno originário de toda atividade artística. O imitador faz o que faz apenas aparentemente. E, de fato, a antiga imitação conhece apenas uma única matéria, na qual ela se forma, a saber: o corpo próprio do imitador. Dança e linguagem, linguagem corporal e labial são as mais antigas manifestações da mimesis. – O imitador torna sua coisa aparente. Pode-se também dizer: ele representa a coisa, ele joga com ela. Assim, depara-se-nos a polaridade que impera na mimesis. Na mimesis dormitam, entrelaçadas intimamente como as membranas de uma semente, as duas faces da arte: a aparência e o jogo. Essa polaridade só pode ser de interesse ao pensador dialético se ela possui

um papel histórico. E esse é de fato o caso, pois esse papel é determinado pelo confronto histórico-universal entre a primeira e a segunda técnica. A aparência é o esquema mais reduzido, mas simultaneamente mais presente em todos os procedimentos mágicos da primeira técnica, ao passo que o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica. Nem o conceito da aparência, nem o do jogo são estranhos à estética tradicional; e, na medida em que o par conceitual de valor de culto e valor de exposição está contido no par conceitual mencionado, ele não diz nada de novo. Isso se transforma subitamente, no entanto, assim que esses conceitos perdem a sua indiferença face à história. Com isso, eles conduzem a uma visão prática. Esta quer dizer: aquilo que acompanha a atrofia da aparência e o declínio da aura nas obras de arte é um enorme ganho para o espaço do jogo (BENJAMIN, 2013, p. 299).

Cabe refletir, portanto, sobre o especial estatuto de experimentação e singularidade que define o espaço do jogo na obra de arte como horizonte que transcende a instância da aparência e, portanto, da REPRESENTAÇÃO. Em outras palavras, cabe pensar a dobra mimética do jogo como um movimento mesmo de APRESENTAÇÃO de uma nova configuração sensível do mundo, de um novo procedimento de pensamento geral da sensibilidade na forma de cada obra de arte, em especial na literatura. Nesse sentido, verificando uma das possíveis consequências radicais dessa dinâmica teórica, a INESTÉTICA do filósofo contemporâneo Alain Badiou sugere pensar precisamente a arte dentro do primado do jogo.

A LITERATURA COMO PENSAMENTO SENSÍVEL EM ALAIN BADIOU

Em *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou (2002) defende que a arte é um campo de experimentação e produção de pensamentos. A literatura se constitui, nessa acepção, como uma singularidade e, ao mesmo tempo, um acontecimento o qual engendra sua própria estrutura, precisamente como o funcionamento inventivo do polo mimético do jogo. Essa nova configuração não produz uma mera representação, mas um pensamento sensível sobre o mundo numa série de obras.

A filosofia contemporânea de Badiou (1996) retoma as categorias de ser, verdade e sujeito, considerando e tomando como base todas as condições de impossibilidades

apontadas até então na articulação filosófica dessas categorias para fundar seu sistema filosófico. Esse “GESTO PLATÔNICO”, como ele próprio denomina, não se faz dentro do idealismo, mas da sua “DIALÉTICA MATERIALISTA”. Quanto à ontologia, Badiou se desfaz da ideia do Um e do Uno platônico, em favor do infinito e da multiplicidade, funda um “PLATONISMO DO MÚLTIPLO”. Para tanto, propõe que o discurso sobre o ser enquanto ser se efetua nas matemáticas, em particular na teoria dos conjuntos de Cantor. Nessa filosofia, as verdades múltiplas acontecem e se realizam na imanência e singularidade de quatro práticas: a política, a ciência, a arte e o amor. Essas práticas são as próprias condições da filosofia enquanto guardiã das verdades, as quais são subtraídas para uma “compossibilidade” em cada época.

Em relação à condição artística, de acordo com Badiou (2002, p. 23-24, grifo do autor), a verdade surge a partir de um acontecimento num conjunto de obras. “Uma obra não é um acontecimento” em si, “é um feito da arte, é aquilo com que o procedimento artístico é tecido”; contudo, uma experimentação inicial, contingente e impura da forma literária pode aparecer em apenas uma obra, neste caso, ela pode se configurar como um “sítio do acontecimento”. O acontecimento artístico enquanto tal precisa de diversas obras para a purificação da forma literária. Nesse sentido, “uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é composto por obras. Mas não se manifesta - como infinidade - em nenhuma”. A obra é, assim, um ponto local e diferencial de uma verdade. Badiou denomina esse ponto de sujeito. Com isso, uma obra é um ponto-sujeito de um procedimento literário, de uma forma invariante criada e realizada num composto de obras, ao qual essa obra em particular pertence.

Nessa perspectiva, nas palavras de Badiou (2002, p. 24, grifo do autor), “uma verdade não tem nenhum outro ser que não obras, é um múltiplo (infinito) genérico de obras”, no sentido de

1 A primeira grande obra filosófica de Alain Badiou, *L'Être et l'événement* (1988), foi traduzida para o português, pela Maria Luiza X. de A. Borges, como *O Ser e o evento* (1996), assim, o conceito de sítio ganhou a solução tradutória de *sítio eventual*. Considero, no entanto, junto com Norman Madarasz (2011, p. 20), levando em consideração a história do conceito de ‘*événement*’, que “a tradução mais consistente do título é *O Ser e o acontecimento*. O sentido de ‘evento’ em português simplesmente não corresponde ao conceito francês, que não tem nada de um espetáculo, embora seja ‘espetacular’”. Portanto, utilizarei a expressão *sítio do acontecimento* no lugar de *sítio eventual*, esta última se manterá apenas nas citações diretas do livro, pelo mesmo motivo usarei *acontecimento* no lugar de *evento*.

que a verdade artística somente se produz segundo a contingência das criações sucessivas de obras. Considerando o ponto-sujeito diferencial, “uma obra é uma *investigação* situada sobre a verdade que ela atualiza localmente ou da qual é um fragmento finito”. Uma obra pode ser o local de um princípio de novidade, somente identificável, contudo, posteriormente, na análise da composição de obras em que ocorreu a formalização ou purificação do procedimento literário. Isto porque “uma investigação é retroativamente validada como obra de arte real enquanto é uma investigação *que não teve lugar*, um ponto-sujeito inédito da trama de uma verdade”. Desse modo, ainda de acordo com Badiou (2002, p. 24), o pensamento literário é a verdade realizada na dimensão pós-acontecimento do conjunto de obras que formalizou o procedimento literário, impondo, assim, uma configuração artística. Em suma, a verdade literária como pensamento é “uma configuração artística, iniciada por um acontecimento (...), e arriscadamente exposta sob a forma de obras que são seus pontos-sujeitos”.

Badiou (2002, p. 24-25), nessa acepção, assegura que

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e todos sabem que não existe verdade da verdade. É designada, geralmente, por conceitos abstratos (representação, tonalidade, tragédia, etc.)

Em termos imanentes dos mundos literários, conforme Badiou (2008), a imposição formal de uma configuração de obras, num cenário literário com formas consagradas, produz uma nova percepção sobre o mundo, isto é, uma experimentação sensível antes inexistente e informal passa a adquirir existência e forma. Nesse sentido, as verdades artísticas irrompem no mundo numa tensão entre a intensidade sensível e a estabilização da forma. Com isso, a trajetória das verdades artísticas compõe um pensamento sensível, com uma nova intensidade perceptiva do mundo, em que cada obra é um ponto-sujeito que investiga situadamente o próprio pensamento a partir da peculiaridade de seus materiais, promovendo uma atuali-

zação local. Assim, o pensamento literário é construído pelas próprias elaborações formais sensíveis numa configuração artística múltipla.

Nesse sentido, o pensamento literário se constrói num diálogo entre as obras da configuração dentro de um remetimento intenso à ideia e à verdade artística, no sentido da ontologia formal e lógica criada na realização sensível singular do procedimento. Admitindo as adesões, contradições e recusas dentro do processo de composição de um pensamento, Badiou (2008) estabelece a existência de três tipos de sujeitos, em relação à novidade formal, na trajetória das verdades: o sujeito fiel, que verifica as consequências e os desdobramentos da forma literária; o sujeito reativo, que procura negar a forma literária de dentro; e o sujeito obscuro, que tenta destruir a forma literária a partir de fora. Por fim, as verdades artísticas como ideias são eternas, isto é, uma obra qualquer como ponto-sujeito sempre pode retomá-las e, assim, participar da configuração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a literatura cria pensamentos por meio da EXPERIMENTAÇÃO e da RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL que produz um PROCEDIMENTO GENÉRICO, em dois sentidos: de um lado, da dinâmica de uma emergência singular que instaura uma nova universalidade; de outro, do movimento infinito de geração e de produção de uma nova intensidade perceptiva do mundo como consequência do primeiro postulado de uma experimentação, trazendo sempre a dobra singular-universal. Assim, a arte literária, de modo peculiar, em consonância com a semelhança não-sensível e o jogo mimético, torna-se um campo de pensamento sobre o mundo por intermédio dos procedimentos genéricos sensíveis, os quais constroem NOVAS FORMAS PARA ALGO INFORME, EXISTÊNCIAS PARA OS INEXISTENTES, em que cada procedimento com uma CONFIGURAÇÃO LÓGICA PRÓPRIA TRAÇA UMA TRAJETÓRIA DE VERDADE QUE PENSA A SI MESMA num CONJUNTO DE OBRAS. Sem necessidade, portanto, da baliza de um pensamento externo para apontar e delimitar seus traços e contradições numa representação.

O encontro teórico da categoria de mimesis em Walter Benjamin e da ideia de literatura como pensamento sensível da inestética de Alain Badiou, nesse sentido, torna-se profícuo e necessário para pensar a emergência das novas formas literárias modernas e contemporâneas, entre as quais, as renovações radicais do romance formuladas desde Kafka com uma espécie de realismo sufocante e absurdo, passando por James Joyce, com as dimensões radicais da forma de Ulisses, e por Faulkner, com as suas múltiplas perspectivas narrativas e temporais, até chegar na poética do denominado “realismo mágico” e no realismo violento e visceral de um Roberto Bolaño, ou ainda na narrativa ficcional *sui generis* de W.G. Sebald, em sua montagem literária entre ficção, ensaio, meditações, relatos históricos, descrições naturais e geográficas, imagens e fotografias, verbetes, enciclopédia, etc. Isto apenas para demonstrar alguns exemplos de materiais literários os quais pulsam outra dimensão da mimesis na modernidade que sugerem colocar o jogo no centro das obras para a construção de pensamentos sensíveis sobre o mundo. Assim, é possível aprofundar esse estudo em progresso para contribuir na construção de uma teoria mimética e literária potentes que possam auxiliar a crítica literária a pensar o pensamento da literatura moderna e contemporânea na dimensão urgente de sua crítica do presente levada a cabo pelos próprios termos formais literários.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Lógicas de los mundos: el ser y el acontecimiento*, 2. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2008.

_____. *O ser e o evento*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1996.

_____. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem: (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 176 p.

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade* (Formas das sombras). Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017.

**MODOS DE
DESSUBLIMAÇÃO TECNOLÓGICA:
O CASO DE OUT OF TOUCH,
DE CHRISTINE WILKS**

Francisco Ricardo Silveira

Francisco Ricardo Silveira

Francisco Ricardo Silveira nasceu em Viseu, em 1993, e cresceu na Covilhã. Licenciou-se em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2015), onde obteve o título curricular Feijó, atribuído aos melhores alunos da instituição. Concluiu em 2017 o mestrado em Estudos Artísticos (2017) na mesma Universidade. Desde 2018 até o presente momento, é doutorando em Materialidades da Literatura, também na FLUC, com bolsa de estudos pela FCT. Em 2020, publicou o livro *Hiper-Real(ismo) Milenar: o cinema ciborgue à beira do ano 2000* (Edições Colibri). Suas pesquisas têm, sobretudo, incidido em um constante diálogo entre o Cinema e as demais Artes.

E-mail: franciscosilveira__@hotmail.com

“I DON’T WANT TO KNOW. OUT OF SIGHT, OUT OF MIND.”

CHRISTINE WILKS, OUT OF SIGHT

SUBLIME TECNOLÓGICO E MODOS DE DESSUBLIMAÇÃO TECNOLÓGICA

Marionetas cegas numa cidade de vidro, poderíamos metaforizar assim a nossa posição epistemológica face à monitorização, privatização e monetarização da PALAVRA que sustêm a rede internética. Quer dizer, numa sociedade em linha de aparente transparência hiperdemocrática, somos manipulados pela ilusão óptica dos imensos ecrãs a não enxergar a linguagem, a sua apropriação, como componente infraestrutural do meio eletrónico.

O que acontece é que, talvez pensada por muitos enquanto mais uma etapa teleológica nos sistemas de comunicação à distância (desde os bimilenares pombos-correio ao telex na primeira metade do século XX, entre outros) e enquanto instrumento que afetaria, por conseguinte, práticas de criação (tais quais o livro a caminho do *e-book*), a internet superou as expectativas. A sua generalização, para lá das universidades ou de fins militares, aliás, significou um sinal distribuído cada vez mais ubiquamente (à boleia de um enxame de dispositivos), um processo de digitalização que, incessante, se vai espraiando para todos os aspetos da nossa vivência.

Tornada por empresas num grande sistema comercial, a perversidade desta utopia megatecnológica tem-se alicerçado na capitalização automática da nossa quotidiana concepção linguística, reduzindo-nos a registos, a perfis, a dados daí processados por interesses financeiros. Se é óbvio que há muito a PALAVRA se encontra dotada de valor

económico, podendo ser vendida via imprensa, bilhetes, decisão de publicar um livro e respetivos direitos de autor, lidamos hoje com um monstro descontrolado. De certo modo, numa produção excessiva de linguagem, passámos a escrever tudo o que fazemos, a dizer onde estamos só pelo *smartphone*, a segredar um voto provável por rastros comportamentais de pesquisa e palavras-chave¹.

Quanto mais dados e vozes de um motor de busca ou de uma rede social nos firmamos, mais permitimos treinar um sistema artificial, empoderar um modelo de negócio. Em suma, falamos e escrevemos pelo nosso comportamento linguístico a leitura e a escrita da máquina que extrai de nós um estado de saúde, tendências ideológicas: um valor monetário, sobretudo. “If the printing press contributed to the rise of a humanist individual from a communal, Medieval consciousness,” o “sort of human [...] our tools encourage today” (TOMASULA, 2018, p. 45)² é o de uma devolução circular a essa consciência coletiva medieval – versão

1 O jornalista James Ball desmonta e apresenta de forma descerimoniosa o raciocínio probabilístico dos metadados: “[...] the information collected is basic; your data almost certainly won’t ever be looked at; and even if it is, unless you’re a terrorist, it’ll be completely innocuous. None are necessarily that satisfying. One example that’s been cited for the significance of metadata runs like this. Location records obtained from phones show the following people have been at a certain address:

Person A made a short visit, and then a few days later returned for four hours.

Person B spends eight hours at the address, on a Saturday.

Person C spends 10 hours at the address each day.

Person D visits for a short period, weekly.

In this hypothetical, the address is an abortion clinic. A has had a consultation followed by an abortion. B works at the clinic, C is a protester, and D is a trans person who needs to visit regularly for hormones” (2013). Tradução: “[...] as informações coletadas são básicas; os nossos dados quase certamente nunca serão analisados; e mesmo se forem, a menos que se seja um terrorista, será completamente inócuo. Nenhuma hipótese é necessariamente satisfatória. Um exemplo que tem sido usado para mostrar a importância dos metadados funciona da seguinte maneira. Os registos de localização obtidos de telefones mostram que as seguintes pessoas estiveram num determinado endereço:

Pessoa A fez uma breve visita e, alguns dias depois, voltou durante quatro horas.

Pessoa B passa oito horas no endereço, aos sábados.

Pessoa C passa 10 horas no endereço todos os dias.

Pessoa D visita o sítio por um curto período, semanalmente.

Neste caso hipotético, o endereço é uma clínica de aborto. A fez uma consulta seguida de um aborto. B trabalha na clínica, C é um manifestante e D é uma pessoa trans que precisa de aí se deslocar regularmente pelas hormonas” (2013).

2 Tradução: “Se a imprensa contribuiu para a ascensão de um indivíduo humanista a partir de uma consciência comunal, medieval”; “tipo de humano [...] [que as] nossas ferramentas incentivam hoje” (TOMASULA, 2018, p. 45).

2.0. Assim, entre aspetos potencialmente positivos como o de um algoritmo complementar um diagnóstico médico, criamos contos só para acabarmos nós mesmos assalariados da linguagem, aviários de dados.

Em analogia, citando Mathias Fuchs, é nessa senda que quando uma *app* como o famoso *Farmville* nos promete pela chegada de uma *cash cow* a prenda “Triple your Money in a year!”, deveríamos antes entender “Triple our Money in a year!” (2014, p. 9)³. Sem qualquer ascensão social, a *cash cow* somos nós no jogo e na realidade – a Zynga Corporation agradece. Recentrando de novo a linguagem, esta servilidade serve bem de sinédoque dos chamados TERMOS DE USO e suas variações sinonímicas. Poderíamos ressaltar que nesse caso, na medida em que os “termos” nos são dados a ler na interface de uma janela por concordar ou discordar, acumulamos algum grau de culpa pelo imediato CONCORDO, mas mesmo se os lêssemos não estaríamos a cair na mesma sensação de falsa liberdade e de escolha por processos que nos são invisíveis?

Para além de tal atenção legal nos tranquilizar pela sua mera existência no que concerne à benevolência do contratador, responder DISCORDO cifra-se crescentemente numa não hipótese. Isto porque, na atual lógica de remediação convergente no computador, fazê-lo significa um afunilamento existencial impraticável – de modo progressivo a internet é via única para aceder a serviços e informações imprescindíveis. John Cayley (2013) adensa a questão, comentando o insólito de este acordo só ser realmente explícito para o contratador, enquanto o utilizador fica cingido a nem sequer ter esclarecimentos quanto mais negociar os “termos” obscuros.

Sem reciprocidade, frente a robôs tão BONDOSOS e JUSTOS que ceifam algorítmicamente qualquer transgressão construtiva, é caso para dizer CULPADO ATÉ PROVA EM CONTRÁRIO ou que o cliente está sempre errado. Cayley explica ainda que a linguagem deixa de, bem comum, definir os termos da própria cultura para ser mediada por termos. E então como escapar ao diurno “concordar” inevitável só por estarmos a usar “the services of remote software applications that we do not own or license” (2013)?⁴.

³ Tradução: “Triplica o teu dinheiro num ano!”, “Triplica o nosso dinheiro num ano!” (2014, p. 9).

⁴ Tradução: “os serviços de aplicativos de *software* remotos que não são nossos ou de que não temos licença” (2013).

A verdade é que, não obstante a dita fachada hiperdemocrática, ao longo da última década a monopolização/oligopolização e a cartelização da internet (com o Facebook, a Google ou a Amazon na dianteira) tem chegado à própria interface gráfica do utilizador – o hábito e a praticidade têm ajudado a ob(li)viar o óbvio. Esse tal afunilamento revê-se, por exemplo, no fenómeno centrípeto que levou à desertificação dos blogs pessoais⁵ e dos fóruns temáticos, nas páginas oficiais de partidos políticos, artistas musicais ou jornais a tornarem-se cada vez mais ignorados pontos de acesso secundários (e até mesmo apagados ou inexistentes) a partir de uma *home page* que agrega e partilha chamada Facebook, por exemplo. Uma pergunta que se coloca é se, para lá do estádio de pós-digitalidade que remeteu tantas vezes para a *web* em exclusivo o pagamento de impostos, a consulta de pautas de classificações escolares ou o envio de originais a editoras e tudo o mais, chegaremos a um momento de dependência maior. A dependência de corporações com fins ultralucrativos para todo o tipo de inserção e dissidência social, já num degrau acima dos sistemas operativos, já ao nível do registo, do perfil, de preferências e dados omnivisíveis.

Em adenda, também a algoritmização do indivíduo por bolhas de recomendação e processos de customização tem espelhado a tendência de estreitamento das paredes cibernéticas, ao mesmo tempo que, ao contrário e na camada da referida interface do utilizador, passámos da era dos *templates* cromática e graficamente manipuláveis do Blogger, do MySpace ou do Hi5 para a rigidez hegemónica do Facebook, do Twitter ou do Instagram. O chamado aprisionamento tecnológico (*vendor lock-in*), encarceramento no ecossistema do vendedor/fornecedor – segundo o qual o cliente é atrelado à não mudança de um produto que qualitativamente não lhe é o mais desejável para outro melhor pelos custos elevados associados a uma compatibilidade restrita e devido à inerente falta de interoperabilidade com outros utilizadores⁶ – parece estar em voga de uma ou outra forma, agora enquanto

5 Embora (e.g.) o Blogger, conhecido serviço de hospedagem de blogs, tenha sido adquirido pela Google logo em 2003, a sua perda de preponderância é sintomática. Além disso, em meados dos anos 2010, o *login* nos diferentes serviços da Google, nos quais se inclui esse mesmo Blogger, passou a apresentar uma interface comum, sob o lema sintomático “One account. All of Google”.

6 “A real-world example of vendor lock-in is the way Apple locked consumers into using iTunes in the early days of the service, because music purchased via iTunes could only be played within the iTunes

introjeção do ecrã, promessa de espelho perfeito das minhas instruções às instruções da máquina às minhas instruções... Um nós queremos de hábito e habitat. No fundo e então, a (falsa) hiperdemocracia internética compõe-se da mesma mistificação entre uso e menção, um idealismo conceptual em que “Santa Claus the person does not exist”, mas “‘Santa Claus’ the name/concept/fairy tale does exist because adults tell children this every Christmas season (the distinction is highlighted by using quotation-marks when referring only to the name and not the object)”⁷.

Posto isto, cair num tecnodeterminismo kittleriano em que o eletromagnetismo escreve e não nós ou em que somos os objetos dos aparelhos tecnológicos que criamos pode ser tentante, mas corre o risco de hipernormalizar ainda mais a classe vectorialista do *big software* e toda a desregulação com a qual governos submissos ao corporativismo são coniventes. Tampouco se afirma produtivo argumentar que o ser humano já está a pensar digitalmente, transfigurando os seus pares em representações numéricas ou algoritmos que espelham a lógica da tecnologia dominante.

Por força da publicidade direcionada, das manipulações de notícias no Facebook causadas pela empresa de prospecção de dados Cambridge Analytica – que coletou os dados de 87 milhões de utilizadores sem o seu conhecimento – para reforçar certas intenções de voto no referendo do Brexit e nas eleições presidenciais estadunidenses de 2016, parece existir agora um pré-requisito. Um pré-requisito para uma consciencialização e conseqüente mudança que passam por um novo imaginário comum: não se trata de lunatismos conspirativos, há factos. Os “termos de uso” visam a venda dos nossos dados a terceiros

application or on an iPod” (disponível em: <<https://www.cloudflare.com/learning/cloud/what-is-vendor-lock-in/>>. Acesso em: 21 jul 2021). A revogação da neutralidade da net nos EUA, em 2018, descende do mesmo *zeitgeist*. Tradução: “Um exemplo real de aprisionamento tecnológico é a maneira como a Apple prendeu os consumidores ao uso do iTunes nos primeiros tempos do serviço, já que a música comprada via iTunes só podia ser reproduzida no próprio programa ou num iPod”.

⁷ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Idealism#Subjective_idealism>. Acesso em: 21 jul 2021. Tradução: “A pessoa Pai Natal não existe”; “o nome/conceito/conto de fadas ‘Pai Natal’ existe porque todas as épocas natalícias os adultos assim o contam às crianças (a distinção é destacada pelo uso de aspas quando referimos apenas o nome e não o objeto)”.

desconhecidos, representam uma apropriação das nossas práticas simbólicas com fins tão efetivos, reais como esses de viciar decisões políticas.

Decerto, há que salientar o surgimento de legislação como o recente *Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados da União Europeia* (2018), definindo para o sujeito dos dados o direito ao esquecimento (o apagamento desses mesmos dados), a necessidade de um “consentimento” mais explícito/ativo quanto à sua recolha corporativa (por predefinição, há que *opt-in* em vez de *opt-out*) ou a notificação obrigatória à autoridade supervisora de brechas na segurança da informação coligida⁸, entre outros. Claro está, as condições internéticas infraestruturais mantêm-se, adicionando-se ainda o senão de alguns sites internacionais terem bloqueado os utilizadores da UE (e.g., o site do jornal The Baltimore Sun) para não se conformarem à regulamentação aí vigente⁹.

Assente esta premissa, antes de propor com base em alguns autores e obras duas formas de resistência ao *big software*, pense-se no conceito de sublime tecnológico. Neste *update* do sublime romântico em que a percepção da natureza esmagava o ser humano pela experiência ambígua de um deslumbramento aterrorizado, deparamo-nos com a incapacidade de abarcar a tão desenvolvida tecnologia que gerámos. Mais precisamente, a sua versão digital veio substituir a hegemonia “sublime” da revolução industrial, de formas arquitetónicas imponentes, grande maquinaria ou meios de transporte motorizados que por sua vez haviam tomado a primazia natural de acidentes geográficos ou cataclismos. Esperamos um sinal do paraíso vidrados na próxima e perpétua novidade tecnológica.

Em grande medida, num âmbito de experienciamento estético, o atual desequilíbrio entre sensibilidade e capacidade representacional decorre da possibilidade de representação

8 Com a conformidade com o regulamento a encontrar exceções nos já típicos requerimentos legais vagos na linha de: “However, it is not necessary to impose the obligation to provide information [...] where the provision of information to the data subject proves to be impossible or would involve a disproportionate effort” (disponível em: <<https://gdpr-info.eu/recitals/no-62/>>. Acesso em: 21 jul 2021). Tradução: “No entanto, não é necessário impor a obrigatoriedade de fornecer informações [...] quando o fornecimento de informações ao sujeito dos dados se verificar impossível ou implicar um esforço desproporcional”.

9 Outra hipótese protetiva de atividades de perfilização dos dados passa por extensões dos navegadores como *ad-blockers*... Também o uso destes esbarra no bloqueio de alguns sites, porém.

do dito irrepresentável. Fotografias compósitas, modelações 3D e demais ferramentas virtuais, multimodais vieram exponenciar a chamada visualização de dados. Estamos, portanto, perante um sublime de transístores e resistências miniaturizados, de impressões nanoscópicas, que desemboca em achatamentos ecranizados capazes de figurar graficamente informações abstratas, numéricas, estatísticas. Em *Datascares: Redefining the Sublime in Contemporary Art* (2018), Elwira Skoworonska explica que esta face vaporosa da *big data* – aquela com que nos queremos embasbacar – surge, vasta, ínfima, infinita e divina, “through a virtual channel of mathematical coding, or algorithms, that act as correlates for this invisible world, translating it into a visual field perceptible by human optics” (p. 17)¹⁰. A este pasmo 2.0 (teorizado de forma proeminente por David E. Nye e Joseph Tabbi na década de 1990)¹¹ que compreende quer uma escala macro quer uma escala micro, poderíamos associar então uma perigosa ilusão de imaterialidade digital.

Tudo se passa como se o *Viajante sobre o Mar de Névoa* (1817) da icónica pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840) falisse vertiginosamente para um sistema de cascatas e encontrasse uma nova tela montanhosa na imagem digital. De uma materialidade eletromagnética, para a materialidade do código-máquina/binário, para a materialidade das

10 Tradução: “através de um canal virtual de codificação matemática, ou algoritmos, que atuam como correlatos para esse mundo invisível, traduzindo-o num campo visual perceptível pela óptica humana” (p. 17).

11 Quanto à cunhagem do termo, deu-se em 1965: “It was Perry Miller, in his book *The Life of the Mind in America*, who first applied the sublime to technology, but it is Leo Marx who further developed the concept in his book *The Machine in the Garden*. According to Marx, the technological sublime ‘arises from an intoxicated feeling of unlimited possibility’ where machines, and technology in general, are said to advance human progress” (LEBEL, 2012, p. 3). David E. Nye centrou o estudo do fenómeno no seu país, sobretudo no século XIX, em *American Technological Sublime* (1994): a ferrovia, pontes, arranha-céus ou a eletricidade são alguns dos pontos destacados. Já Joseph Tabbi, com o livro *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk* (1995), canaliza as atenções numa “atração repulsiva” pela tecnologia por intermédio de um conjunto de escritores estadunidenses nascidos na primeira metade do século XX (e.g., Don DeLillo e Thomas Pynchon). Mais recentemente, partindo de uma aceção do termo mais conforme a proposta neste artigo, Vincent Mosco publicou *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace* (2004), sobre a mitologização de uma abertura, um novo mundo internético transcendente do espaço-tempo. Tradução: Foi Perry Miller, no seu livro *The Life of the Mind in America*, quem primeiro aplicou o sublime à tecnologia, mas foi Leo Marx quem desenvolveu o conceito no seu livro *The Machine in the Garden*. De acordo com Marx, o sublime tecnológico ‘surge de um sentimento intoxicado de possibilidade ilimitada’ em que as máquinas, e a tecnologia no geral, promovem o progresso humano” (LEBEL, 2012, p. 3).

linguagens de programação¹² para a materialidade da interface gráfica do utilizador, a escrita processa-se num vaivém entre circuitos e ecrã. Isto até ao cúmulo de uma naturalização tecnológica, do novo sublime se essencializar, qual gravidade, qual desfiladeiro. Pelo hábito e pela ubiquidade,

[w]hile nature is increasingly controlled and governed by man and turned into a cultural category, our technological environment becomes so complex and uncontrollable that we start to relate to it as a force on its own. With the aid of techniques such as genetic modification and attempts to synthesise life from scratch – the holy grail of synthetic biology – we are creating a ‘next nature’ that possesses and increasingly develops its own intentionality and agenda (MUL, 2013)¹³.

E poderíamos enfim justificar com essa certa inacessibilidade da percepção do mundo tecnológico, o permissivismo que deixou massificar a extração dos nossos atos de escrita coligidos por grandes empresas e governos, toda uma era de capitalismo cognitivo. Como sair, portanto, deste buraco de uma hipercentralização institucional maquilhada de hiperdescentralização institucional?

Uma das formas de resistência residirá numa série de projetos ativistas de antitotalitarização da linguagem e do mundo que, autorreflexivamente, espelham o controlo, a vigilância e a mercadorização obscuras do *big software*. No fundo, os seus termos unilaterais (a escolher entre aceitar ou... aceitar), a leitura e a escrita que fabricam a partir de nós culminam expostos por mecanismos paródicos e desfuncionalizadores, como se, metafórica e metalepticamente falando, procurassem plagiar a palavra “plágio”. “Reading along with the machine” enquanto voz humana improvisante “is, perhaps, the only possibility

¹² Desde o código de um sistema operativo ao de um programa dentro dele, por exemplo.

¹³ Tradução: “[e]nquanto a natureza é cada vez mais controlada e governada pelo homem e transformada numa categoria cultural, o nosso ambiente tecnológico torna-se tão complexo e incontrolável que passamos a relacionar-nos com ele como se fosse uma força própria. Com a ajuda de técnicas como a modificação genética e tentativas de sintetizar a vida do zero – o santo graal da biologia sintética – estamos a criar uma ‘natureza seguinte’ que possui e desenvolve cada vez mais a sua própria intencionalidade e agenda” (MUL, 2013).

of overwriting its writing constraint” (2018, p. 198)¹⁴, observa Manuel Portela com suporte numa frase autossinóptica do artista digital (David) Jhave (Johnston) e depois de apresentar vários projetos dessa estirpe – tais quais *The Readers Project* (John Cayley e Daniel C. Howe; 2009–2016), *How It Is in Common Tongues* (John Cayley e Daniel C. Howe; 2012) e *Big-Data Poetry* (Jhave; 2014). Explanando uma dessas amostras paradigmáticas, *How It Is in Common Tongues*, um exercício de composição citacional, constrói a novella *How It Is* (1961), de Samuel Beckett, através da desconstrução dos direitos de autor: o texto antitotalitariza-se usando um motor de busca para encontrar as frases mais longas possíveis da obra noutras fontes – no fim, o “novo velho” texto explicita e exterioriza o manto de retalho de citações que toda a linguagem é.

Junte-se-lhes, por exemplo, *Emoji Dick* (Fred Benenson; 2013), *Printing Out The Internet* (Kenneth Goldsmith; 2013) e *ScareMail* (Benjamin Grosser; 2013). Este último consiste numa extensão de *browser* que corrompe a vigilância da NSA (National Security Agency; instituição estadunidense) ao correio eletrónico de pessoas comuns adicionando algoritmicamente a *e-mails* enviados uma (sempre distinta) narrativa repleta de palavras suspeitas (termos de pesquisa prováveis da agência). Por conseguinte, a NSA e os seus esforços de controlo do discurso são inundados por lixo, por uma sobrecarga de palavras-chave esvaziando as mesmas – “A search that returns everything is a search that returns nothing of use” (GROSSER, 2013)¹⁵. Mas não incorrerão estas tentativas emancipatórias da datificação operadas a partir da escrita computacional no perigo inevitável de ajudar a aperfeiçoar um sistema sedento de dados que lhe contem as falhas? E não poderão gorar-se num branqueamento, num mero exercício de virtuosismo artístico-retórico pouco preocupado com ações incisivas e pragmáticas tais quais uma denúncia pública de pessoas e estruturas com poder?¹⁶

14 Tradução: ““Ler junto com a máquina””; “é, talvez, a única possibilidade de sobrescrever o seu constrangimento de escrita” (2018, p. 198).

15 Tradução: “Uma pesquisa que retorna tudo é uma pesquisa que não retorna nada de útil” (GROSSER, 2013).

16 Achar que uma obra de arte deve ser didatista ou estar ao serviço de uma dada intervenção social seria empobrecedor e até totalitário. Nesse sentido, refiro-me especificamente a projetos artísticos que proclamam essa intenção ativista (embora ficar preso a intencionalismos autorais também seja redutor). Sob a manta de

No fundo, estes projetos rememoram o infinito linguístico de vários textos de Jorge Luis Borges (1899-1986) até ao ponto da “insignificação”: *Funes ou a Memória* (1942), acerca de um protagonista com uma memória enciclopédica, poliglota, tão total que paralisante e incomunicável; *Sobre o Rigor da Ciência* (1946), no qual um mapa de um império possui a própria extensão do território que cartografa (1:1); *O Zahir* (1949), em que um objeto se torna progressivo substituto da realidade para o sujeito obcecado que o vê; *O Aleph* (1949), com um ponto no espaço a conter em si todo o universo; *O Livro de Areia* (1975), cujas páginas se multiplicam incessantemente para a frente e para trás durante a leitura. A *Biblioteca de Babel* (1941) em que se narra a descrição de uma biblioteca sempiterna com todos os livros possíveis a partir de todas as combinações possíveis de 25 caracteres - da coerência, à semicoerência, à algaravia - é particularmente representativo porquanto Jonathan Basile criou em 2015 uma versão computacional/algorítmica do conto. Como Joseph Tabbi nota, por intermédio de Borges e a propósito do plano de Kenneth Goldsmith imprimir a internet inteira, “Funes’s internalized accumulation precludes thought: ‘To think is to forget differences, generalize, make abstractions’” (BORGES *apud* 2018, p. 403)¹⁷. Sem suplantar as ideias do escritor argentino de há tantos anos, a ilusória concretização/materialização da infinitude textual com a leitura maquínica tem que ver com com uma diferença temporal, com o facto de “if the number of factorial permutations is very high (as is often the case) the instantiations that I can see and read as a human reader seem to be unique and not repeatable” (PORTELA, 2018, p. 193)¹⁸.

“responderem aos desafios vitais do mundo actual”, talvez esse “responderem...” seja o verdadeiro fim em si mesmo, uma tautologia de “ego-relevância”. Embora o meu texto sobre a dessublimação tecnológica seja mais um texto de diagnóstico do que de “ação”, talvez o mesmo se possa aplicar aqui e a mim.

17 Tradução: “A acumulação internalizada de Funes impede o pensamento: ‘Pensar é esquecer as diferenças, generalizar, fazer abstrações’” (BORGES *apud* 2018, p. 403).

18 Tradução: “se o número de permutações factoriais for muito alto (como costuma ser o caso), as instanciações que posso ver e ler enquanto leitor humano parecem ser únicas e não repetíveis” (PORTELA, 2018, p. 193).

Ainda num universo de projetos artísticos, outra questão a colocar é se esta cooptação pós-moderna de grandes narrativas (por mais que desfuncionalizante) nas obras digitais descritas, se esta espécie de essencialismo estratégico não se gora só em jogar o jogo nas regras político-totalitárias do adversário *big software*? Caso assim se creia, talvez a lógica da fragmentação linguística e não a do excesso se afirme preferível. *Degenerative* (Eugenio Tisselli; 2005) – uma página *web* cujo texto sofre a substituição de ou perde uma letra a cada visita de um utilizador – e *The Deletionist* (Amaranth Borsuk, Jesper Juul e Nick Montfort; 2013) – um sistema que corta texto de uma dada página internetica de forma a gerar um poema com as palavras restantes – demonstram essa hipótese de uma “destotalitarização” mais direta em detrimento da “antitotalitarização” que foco neste artigo.

Em alternativa, outra via de luta e de dessublimação tecnológica afigura-se mais conceptual e menos circunscrita à linguagem. A teorização da materialidade digital como tendo uma natureza múltipla (mas inextricável) ajuda a desmistificar essa ideia, encontra na especificidade de Matthew Kirschenbaum e do seu livro *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination* (2008) um forte sustento. Ao distinguir materialidade forense enquanto aquela que diz respeito aos elementos eletromagnéticos do mecanismo (e.g., disco rígido, circuitos integrados) e materialidade formal enquanto aquela que se refere à dimensão algorítmica dos programas e da instanciação audiovisual dos signos (2008, p. 9), Kirschenbaum desmonta a fantasia do éter absoluto.

Apreendemos então que a ideia de imaterialidade tem que ver com uma essencialização da flexibilidade formal, com as imagens que tomam infinita e palimpsesticamente o lugar umas das outras: a cascata do novo sublime acima aludida. Mas trata-se de uma cascata de abstrações: em suma, o que acontece no ecrã não é o todo de ler e escrever num ecrã. Escapamos o nível microscópico das inscrições (num disco rígido, por exemplo) em permanente substituição, falta-nos a impossível perceção do tal vaivém interpretativo por camadas (desde diferenciais de voltagens feitos código-máquina executado por outros níveis de código desembocando na forma de som e imagem analógicos). E a superficialidade intencional da interface gráfica do utilizador é a marca do funcionamento do computador. Entre processos

recursivos e regressões infinitas, como personagens numa dimensão simulatória de um filme ou de um romance *cyberpunk*, a teoria de Kirschenbaum ajuda-nos a perceber uma máquina, que é uma realidade, escondida de nós¹⁹.

Diante da hipótese de ser essa representação computacional que oblitera outras camadas da nossa percepção o sustentáculo de um permissivismo absorcionista da linguagem na rede, o investigador secundariza a ingenuidade, sobrerreleva as escolhas e decisões estéticas, políticas e sociais de “alguém”:

My word processor presents me with a certain document model, and while its formal behaviors ultimately come to rest in the forensic materiality of chips, memory, and other spaces of the hardware configuration, much of what we tend to essentialize about new media is in fact merely the effect of a particular set of social choices implemented and instantiated in the formal modeling of the digital environments in question (2008, p. 133)²⁰.

Dito isto, dentro dessa luta ensaística, encontramos uma via que, abandonando a relativa “secura” e “distanciamento” de Kirschenbaum, desfaz melhor a ilusão da imaterialidade digital por reconhecer e conceptualizar a sensação de magia dos novos média²¹. A conferência

19 Como um exemplo *cyberpunk* exímio e presciente (da era *Wi-Fi*), veja-se a série televisiva de animé *Serial Experiments Lain* transmitida em 1998, à beira do *Y2K*. Nesta, “‘The Wired’ is a virtual realm that contains and supports the very sum of all human communication and networks, created with the telegraph, televisions, and telephone services, and expanded with the Internet, cyberspace, and subsequent networks. The series assumes that the Wired could be linked to a system that enables unconscious communication between people and machines without physical interface” (disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Serial_Experiments_Lain>. Acesso em: 21 jul 2021). Tradução: “‘The Wired’ é um domínio virtual que contém e sustenta a soma de toda a comunicação e redes humanas, criadas com o telégrafo, televisões e serviços telefónicos e expandidas com a Internet, o ciberespaço e as redes subsequentes. A série assume que a Wired pode ser conectada a um sistema que permite a comunicação inconsciente entre pessoas e máquinas sem interface física”.

20 Tradução: “O meu processador de texto apresenta-me um determinado modelo de documento e, embora os seus comportamentos formais acabem por repousar na materialidade forense dos chips, da memória e de outros espaços da configuração do *hardware*, muito do que tendemos a essencializar sobre os novos média é, na verdade, meramente o efeito de um determinado conjunto de escolhas sociais implementadas e instanciadas na modelação formal dos ambientes digitais em questão” (2008, p. 133).

21 Também nesta hipótese dessublimatória ensaística há que ter em conta a objeção levantada quanto às obras de arte net-ativistas: “não poderão gorar-se num branqueamento, num mero exercício de virtuosismo artístico-retórico pouco preocupado com ações incisivas e pragmáticas tais quais uma denúncia pública de pessoas e estruturas com poder?”.

digital/o texto *Social Relations as Data and Metadata* (apresentada em 2014; publicado em 2017), de Manuel Portela, e o livro *The Internet Unconscious: on the Subject of Electronic Literature* (2015), de Sandy Baldwin, constituem casos paradigmáticos.

No primeiro, sob a forma de prosopopeia de um palestrante em diálogo consigo mesmo, acompanhamos a incapacidade de situar um “aqui”, um começo para descrever um enxame tecnológico, uma saturação ubíqua de dispositivos. Recorrendo a capturas de ecrã de uma aplicação que mostra o tráfego aéreo europeu, a mapas de relações entre a NSA e empresas por ela subcontratadas ou excertos auditivos de uma entrevista a Edward Snowden, o centramento na vigilância e na coleção de dados ocorre num registo tão informal e hesitante quanto a estupefação tecnológica causada, com sequências organizadas em jogos linguísticos de repetição e diferença conforme a dimensão computacional/algorítmica do tema em causa. Isto, sem esquecer pontuais enlevos poéticos, como a “imagiologia” de tráfego aéreo chamada de “[a] dance of fireflies[,] [a] choreography of angels of aluminum alloys” (PORTELA, 2017, p. 113)²².

No que concerne o segundo, junto com uma abordagem técnico-funcional, aqui e acolá histórica, da escrita internética (e.g., protocolos como os CAPTCHA, a prática do *spam* ou o modelo de *log in/log out*), acompanhamos uma redação que privilegia a primeira pessoa. Uma primeira pessoa computadorizada, a sua corporeidade projetada no ecrã (d)escrita poética e fenomenologicamente:

[t]he scene of logon is obscene. [...] There is a box, an empty field that I fill in. [...] We recognize this hole, no longer surface but orifice and entry point. The introjected topology is transcendent beyond the ideology of interface design and interactive elements. The screen must be a depth [...] I enter my username and password into the opening, but it cannot be filled. [...] A hungry hole: is this a mouth or a genital? (BALDWIN, 2015, p. 126)²³.

22 Tradução: “[u]ma dança de pirilampos[,] [u]ma coreografia de anjos de ligas de alumínio” (PORTELA, 2017, p. 113).

23 Tradução: “[o] cenário do *logon* é obsceno. [...] Há uma caixa, um campo vazio que eu preencho. [...] Reconhecemos este buraco, não mais superfície, mas orifício e ponto de entrada. A topologia introjetada é transcendente além da ideologia do design de interface e elementos interativos. O ecrã tem que ser uma profundidade [...] Eu coloco o meu nome de utilizador e palavra-passe na abertura, mas não pode ser

Uma última ALTERNATIVA teórica: confrontado com essa tal espiritualidade de um sublime tecnológico, Stephen Groening, no ensaio *Towards a Meteorology of the Media* (2014), classifica os novos média como meteorológicos, aponta a imaterialidade das ondas eletromagnéticas enquanto fundamento da nossa experiência ecranizada de ubiquidade. Menos preocupado com um rigor técnico-científico (de novo comparando com Kirschenbaum, por exemplo), foca o ideário de uma atmosfera apilhada de mensagens, códigos e sinais a garantir-nos telepresença e contacto perpétuo. O ecrã, terminal material, prolonga-se pelo ar racionalizado, culturalmente climatizado; e defende com base nisso que o estudo dos novos média não pode esquecer a relação essencial entre imaterialidade e materialidade, nem o modo como estes, mais que puros dispositivos, formam ambientes habitáveis e criam as condições da vida contemporânea.

Reconhecendo que a “fantasy of immateriality is ideological in the Marxist sense of obscuring actual social relations – it actively hides the labor and material necessary for the realization of these fantasies” (2014, p. 3)²⁴ –, Groening deslinda que meras descrições, fotos ou vídeos de fibra óptica, cabos no fundo oceânico, satélites ou monumentais fábricas e armazéns de elementos eletrónicos não bastam. Porquanto provar o “lado” tangível e económico é insuficiente para combater a hegemonia neoliberal da tecnologia hiperdemocrática e transcendente, há que criar um vocabulário alternativo, uma estrutura conceptual adversária que saia das grades do jargão académico e ajude a explicar a qualquer pessoa a experiência de ver pelo *smartphone* um canal de televisão em direto.

Completa o investigador quanto a respostas que não se apropriam parcialmente da visão idealista da presente (tele)comunicação global (da sua INVISIBILIDADE, INSTANTANEIDADE e IMATERIALIDADE):

These excavations produce the concrete without fantasy [...] Instead, thinking of media as meteorological would be to re-place these devices within infrastructure,

preenchida. [...] Um buraco com fome: isto é uma boca ou um genital?” (BALDWIN, 2015, p. 126).

24 Tradução: “fantasia da imaterialidade é ideológica no sentido marxista de obscurecer as relações sociais existentes – esconde ativamente o trabalho e o material necessários para a realização dessas fantasias” (2014, p. 3).

or more metaphorically, to suspend television, cellular phones, and computer terminals in the atmosphere which endows them with capabilities. By categorizing new media technologies as forms of aeriality, I seek to acknowledge what attracts and motivates the use of these technologies in the first place – the fantasy of magical effortless contact between those not physically co-present (GROENING, 2014, p. 4)²⁵.

Nessa lógica, a palavra NUVEM, por exemplo, não tem de ser um númeno inalcançável, uma metáfora que obscurece o que acontece. Pode, iterada num sentido “derridiano”, aclarar precisamente o que acontece (mesmo sem a munirmos com o adjetivo “corporativa”), “[a]bsorb[ing] not only our failure to understand, but” sobretudo “our understanding of that lack of understanding” (BRIDLE, 2018, p. 8²⁶).²⁷ Assim, em resistência à imediata apropriação da linguagem na digitalidade, talvez a melhor maneira de passar a tecnologia do estado gasoso ao estado sólido seja ficar a meio dessa dessublimação, tal como a meteorologia é feita de ar e de neve.

Na avizinhante segunda parte deste trabalho, versa-se sobre *Out of Touch* (Christine Wilks; 2011), caso prático da primeira forma de resistência antitotalitarizante aqui indicada. Antes de iniciar efetivamente a análise, olha-se enquanto mote final para uma

25 Tradução: “Essas escavações produzem a coisa concreta sem fantasia [...] Em vez disso, pensar nos média como meteorológicos seria ressituar esses dispositivos dentro da infraestrutura ou, mais metaforicamente, suspender a televisão, telemóveis e terminais de computador na atmosfera que os dota com capacidades. Ao categorizar as tecnologias dos novos média como formas de aerealidade, procuro reconhecer o que atrai e motiva o uso dessas tecnologias em primeiro lugar – a fantasia do contacto mágico sem esforço entre aqueles que não estão fisicamente copresentes” (GROENING, 2014, p. 4).

26 Tradução: “[a]bsorve[ndo] não só a nossa falha em compreender, mas”; “a nossa compreensão dessa falta de compreensão” (BRIDLE, 2018, p. 8).

27 Na esteira de Stephen Groening, com o livro *New Dark Age: Technology and the End of the Future* (2018), James Bridle preconiza que “[b]y understanding the way the figure of the cloud is used to obscure the real operation of technology, we can start to understand the many ways in which technology itself hides its own agency – through opaque machines and inscrutable code, as well as physical distance and legal constructs. And in turn, we may learn something about the operation of power itself, which was doing this sort of thing long before it had clouds and black boxes in which to hide itself” (p. 8). Tradução: “[A]o compreender a forma como a figura da nuvem é usada para obscurecer a operação real da tecnologia, podemos começar a compreender as muitas formas pelas quais a própria tecnologia esconde a sua própria agência – por intermédio de máquinas opacas e código inescrutável, bem como distância física e constructos legais. E, por sua vez, podemos aprender algo sobre a operação do próprio poder, que estava a fazer esse tipo de coisas muito antes de ter nuvens e caixas negras nas quais se esconder” (p. 8).

conceptualização mais específica desta pós-digitalidade: partindo de Jaron Lanier – um dos pioneiros da realidade virtual –, uma escatologia de uma nova Bíblia que é a internet como livro único, palavra de Deus²⁸.

OUT OF TOUCH: FOLIE À DEU(MILIEU)X, OU A ARTE DE DOIS À LOUCA DISTÂNCIA DE UM MEIO

CAPITALISMO COGNITIVO (Yann Moulier Boutang; 2004), CAPITALISMO DE VIGILÂNCIA” (Shoshana Zuboff; 2014), TECNOCAPITALISMO (Luis Suarez-Villa; 2003): três conceitos aparentados para definir uma realidade pós-digital. Mas é talvez um quarto, “totalismo cibernético” (Jaron Lanier; 2000), o que mais vigor crítico denota, o que melhor reflete o recinto neobarroco e a lógica de excesso semântico/semiótico-verbal do qual a obra *Out of Touch* se tenta expurgar – qual expressionismo apotropaico, qual vislumbre poético do “eu quantificado” e da representação numérica. Em *You Are Not A Gadget: A Manifesto* (2010), Jaron Lanier confronta um regime de bidimensionalização subjugante da expressão humana face ao computador. Uma singularidade tecnológica por vir e “the noosphere, the idea that a collective consciousness emerges from all the users on the web, echo Marxist social determinism” (p. 18)²⁹, pelo que o autor acaba a demonstrar uma metamorfose do capitalismo que inclui aparente e autopreservativamente o seu contrário, um MAOISMO DIGITAL:

28 Conforme Steve Tomasula diz sobre a Amazon (e poderíamos juntar o *scan* universal do Google Books), “[t]his dominance was achieved by fragmenting (some say destroying) all other aspects of book culture, ‘eliminating gatekeepers’ as Bezos refers to anyone (other than Amazon) who gets between the author and reader, that is, book reviewers, publishers, acquisition editors, or bookshop owners who might curate their shelves” (2018, p. 46). Nesse nexos, o polo positivo da eliminação de porteiros – desde logo pelo critério lucrativo, aristocrático e/ou assente “em conhecer as pessoas certas” que orienta a esmagadora maioria das editoras, por exemplo – esvai-se, no nível mais fundacional, na magnificação de um só porteiro e não numa efetiva democratização. A autoria de um blog ou de um *e-book* gratuitos pode abrir uma brecha, mas fica crescentemente subordinada à mesma ordem: um pingão no agregador rio Amazona\$. Tradução: “[E] sta dominação foi alcançada fragmentando (alguns dizem destruindo) todos os outros aspetos da cultura do livro, ‘eliminando porteiros’, como Bezos se refere a qualquer um (exceto a Amazon) que se interpõe entre o autor e o leitor, ou seja, críticos, editores (de aquisição) ou proprietários de livrarias que podem fazer a curadoria das suas estantes” (2018, p. 46).

29 Tradução: “a noosfera, a ideia de que uma consciência coletiva emerge de todos os utilizadores na *web*, ecoam o determinismo social marxista” (p. 18).

To be fair, open culture is distinct from Maoism in another way. Maoism is usually associated with authoritarian control of the communication of ideas. Open culture is not, although the web 2.0 designs, like wikis, tend to promote the false idea that there is only one universal truth in some arenas where that isn't so. But in terms of economics, digital Maoism is becoming a more apt term with each passing year. In the physical world, libertarianism and Maoism are about as different as economic philosophies could be, but in the world of bits, as understood by the ideology of cybernetic totalism, they blur, and are becoming harder and harder to distinguish from each other (pp. 79-80)³⁰.

Assim, ao invés da crítica capitalista gasta concretizada na formulação **A CULPA É DO NEOLIBERALISMO** – absorvida ao ponto de ser usada como desculpabilização sistémica por estruturas de e pessoas com poder institucional que o infligem –, encontramos um sistema de opressão metaléptica. Tal como “Classical Maoism didn't really reject hierarchy; it only suppressed any hierarchy that didn't happen to be the power structure of the ruling Communist Party”, o maoismo digital “overwhelmingly rewards the one preferred hierarchy of digital metaness, in which a mashup is more important than the sources who were mashed. A blog of blogs is more exalted than a mere blog” (p. 79)³¹. Por detrás de uma mente grupal, de um cérebro global e do anonimato pervasivo a ordenarem de baixo para cima está um número decrescente de megapessoas e megacorporações crescentes a ordenarem de cima para baixo.

Lanier nota que “[i]n China today, that hierarchy³² has been blended with others,

30 Tradução: “Sendo justo, a cultura aberta é diferente do maoismo de outra maneira. O maoismo é geralmente associado ao controlo autoritário da comunicação de ideias. A cultura aberta não é, embora os designs da *web 2.0*, como as wikis, tendam a promover a falsa ideia de que existe apenas uma verdade universal em algumas áreas onde não é assim. Mas, em termos de economia, o maoismo digital está a tornar-se um termo mais adequado a cada ano que passa. No mundo físico, o libertarianismo e o maoismo são tão diferentes quanto duas filosofias económicas poderiam ser, mas no mundo dos *bits*, conforme entendido pela ideologia do totalismo cibernético, eles confundem-se e estão a tornar-se cada vez mais difíceis de distinguir um do outro” (pp. 79–80).

31 Tradução: “[v]erdadeiramente, o maoismo clássico não rejeitava a hierarquia; apenas suprimia qualquer hierarquia que não fosse a estrutura de poder do Partido Comunista no poder”; “recompensa esmagadoramente a hierarquia preferida do metadigital, em que um *mashup* é mais importante do que as fontes que foram misturadas. Um blog de blogs é mais exaltado do que um mero blog” (p. 79).

32 Do Partido Comunista Chinês.

including celebrity, academic achievement, and personal wealth and status, and China is certainly stronger because of that change” (p. 79)³³. Um *status quo*, em suma, idêntico ao das democracias liberais ocidentais, e que o autor termina aporeticamente a defender com o exemplo das universidades:

*Scientific communities likewise achieve quality through a cooperative process that includes checks and balances, and ultimately rests on a foundation of goodwill and ‘blind’ elitism (blind in the sense that ideally anyone can gain entry, but only on the basis of a meritocracy). The tenure system and many other aspects of the academy are designed to support the idea that individual scholars matter, not just the process or the collective (p. 57)*³⁴.

A aporia duplica quando propõe um sistema económico-internético (baseado em Ted Nelson) em que em vez de copiar um objeto digital, o utilizador tivesse de compensar o seu criador com um preço acessível. Dessarte, legítima, “anyone might be able to get rich from creative work”, inclusive “an obscure scholar might eventually earn [...] much over many years as her work is repeatedly referenced” (p. 101)³⁵. Por mais que haja hoje milhões e milhões de vozes autorais na internet, que o mesmo fosse válido para “people who make a momentarily popular prank video clip”³⁶, o resultado seria a instalação da mesma lei do mais forte do totalismo cibernético. Dizer que “it rewards individuals instead of cloud owners” (p. 101)³⁷, nega que o rendimento estaria acoplado à sua popularidade, ao seu *networking*, ao número de referências. Ou seja, alguns indivíduos poderiam crescer e ser a própria nuvem

33 Tradução: “[N]a China de hoje, essa hierarquia foi combinada com outras, incluindo a das celebridades, dos feitos académicos, da riqueza pessoal e *status*, e a China está certamente mais forte por causa dessa mudança” (p. 79).

34 Tradução: “As comunidades científicas também alcançam qualidade por meio de um processo cooperativo que inclui pesos e contrapesos e que, em última análise, repousa sobre um fundamento de boa vontade e elitismo ‘cego’ (cego no sentido de que idealmente qualquer um pode entrar, mas apenas com base numa meritocracia). O sistema de *tenure* e muitos outros aspetos da academia são projetados para apoiar a ideia de que os estudiosos individuais são importantes, não apenas o processo ou o coletivo” (p. 57).

35 Tradução: “qualquer um tem a possibilidade de enriquecer com um trabalho criativo”; “uma académica obscura pode eventualmente ganhar [...] muito ao longo de vários anos à medida que o seu trabalho é repetidamente referenciado” (p. 101).

36 Tradução: “pessoas que fazem um videoclpe de brincadeiras momentaneamente popular”.

37 Tradução: “isso recompensa indivíduos em detrimento de proprietários de nuvens” (p. 101).

que chove sobre os outros não-citados. Não seria (terá sido) esta promessa mercadológica de um velho capitalismo “descibernético” o antecedente lógico que levaria (levou) ao atual totalismo cibernético?

O exemplo universitário, dado o nexos cumulativo e exclusivo da bibliometria e da revisão por pares cega (o modelo hegemônico), exprime bem este jogo entre individualismo e coletivismo. Muito para lá de uma necessidade de formação e conhecimento técnico, tal elitismo cego torna-se numa nuvem corporativa, começando por nublar que os critérios do idealismo meritocrático são manietados para que o currículo de quem os domina seja a conveniente definição de mérito “no dicionário”. E porque quando a porta é fechada a sala é de alguém (*blind peer review*), a exclusividade do “tenure system” (individualismo) surge como garante da cooperação científica dos demais (coletivismo). No totalismo cibernético que mescla capitalismo com maoísmo, tudo se passa como se a “morte do autor” se tornasse no discurso legitimador dos únicos autores sobreviventes, reconhecidos (*nas nuvens*) – a vanguarda das humanidades digitais e da colaboração contra a tradição dita egocêntrica e anacrônica do escritor romântico individual (que só eles mesmos, vanguarda, são)³⁸. Sem pôr em causa o nexos hierárquico que sustém isto, Lanier diagnostica-o, o coletivo inflado ao ponto de se tornar indivíduo (coletivismo) que é também o indivíduo inflado ao ponto de se tornar coletivo (individualismo)³⁹. Os pesos e os contrapesos estão na mesma posse, goram-

38 Jaron Lanier argumenta: “Mao brought a different sensibility into play, in which only toil within the foundation layer of Maslow’s hierarchy was worthy of reward. The peasants, working in the fields much as they had for millennia, were to be celebrated, while high-altitude creatures, such as intellectuals, were to be punished. The open culture movement has, weirdly, promoted a revival of this sensibility” (p. 79). Contudo esta posição parece manifestamente exagerada, porquanto no atual regime global e pós-digital, o trabalho dito intelectual continua a gozar de um capital social e económico afastado do labor mais braçal, dito não-qualificado. É, aliás, sintomático que um intelectual chame “high altitude creatures” aos intelectuais. Tradução: “Mao trouxe uma sensibilidade diferente a jogo, em que apenas o trabalho duro da base da hierarquia de Maslow era digno de recompensa. Os camponeses, trabalhando nos campos da mesma maneira que o fizeram durante milénios, deveriam ser celebrados, enquanto as criaturas de grande altitude, como os intelectuais, deveriam ser punidas. O movimento da cultura aberta, estranhamente, promoveu um renascimento dessa sensibilidade” (p. 79).

39 *Serial Experiments Lain*, referida na nota de rodapé 19, explora proeminentemente esta dimensão, com a protagonista Lain Iwakura, uma banal adolescente num Japão contemporâneo (à data de estreia da série), que começa a adentrar-se na Wired (mais ou menos equivalente à nossa internet extradiagética...). Culmina uma deusa, uma megapessoa, uma autêntica representação antropomórfica da noosfera da rede

se poder de corporações e personalidades se chamarem a si e aos outros um “eu” ou um “nós” retórico – um quem é quem quadrilátero à medida flexível da necessidade.

Continuando o baloiço entre individualismo e coletivismo com um desdobramento entre o pessoal e o universal, o autoral e o anonimato, o design de *Out of Touch* – “[o]ne of a series about touching interfaces that keep us out of reach yet perpetually connected and forever desiring...” (Wilks, 2021)⁴⁰ – é o de uma tentativa de dessublimação tecnológica. Literatura eletrônica, “literatura pós-literária” (TOMASULA, 2018, p. 50), poema multimídia animado, animação Flash, arte da linguagem em movimento, arte de linguagem digital ou já só *software* (no sentido radical do meio que resta proposto por Lev Manovich)? Culminamos “out of touch” no que concerne a palpar terminologicamente a obra eletrônica(?) homônima da criadora/investigadora digital Christine Wilks, no que toca a precisar o gênero e a disciplina artística onde encaixar milhentas criações assentes nos novos média(?). O sublime tecnológico começa nesta desorientação pós-média em que a libertação de fronteiras disciplinares rígidas elevada ao ponto de cada uma perder a sua razão de ser acarreta o senão de uma sensação de “claustrofobia do aberto”.

À vista disso, pensando nas manifestações e nas realocações do literário no século XXI, nenhum postulado se afigura tão apropriado quanto o de determinar indeterminadamente a literatura (o livro) como uma “situação” (p. 14). Di-lo Shelley Jackson no seu artigo teórico-ficcional *I Hold It Toward You: A Show of Hands* (2018), configurando uma máxima portentosa para abordar uma dada obra numa era hiper-relativista como a que vivemos hoje no campo da arte. Posto isto, lançando as mãos a um brevíssimo ensaio sobre a condição (des)humana agora, irrompo tão-só com a pergunta: o que é a literatura na situação de *Out of Touch*?

e do totalismo cibernético; percebe-se capaz de manipular todos os demais bidimensionalizados face a uma consciência coletiva sua. Em simultâneo, Lain (humana? *software*? híbrido?) parece ser uma criação do cientista (e autoproclamado deus) Masami Eiri: que desenhou a e se introduziu na Wired ao trabalhar para a corporação Tachibana General Laboratories; subsequentemente adorado pelo grupo de seguidores religiosos Knights of the Eastern Calculus.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wG_TzAD0Vp4>. Acesso em: 21 jul 2021. Tradução: “[P]arte de uma série sobre interfaces tácteis que nos mantêm fora de alcance, mas perpetuamente conectados e sempre a desejar...” (Wilks, 2021).

Num fundo negro silente que, qual sala de cinema, nos banha imersivamente os sentidos surge central no ecrã o título da criação de Christine Wilks: OUT OF TOUCH. Nesta encenação de um abismo noturno reativante de sonhos primordiais de uma queda infinita tanto caímos nas profundezas de um poço como flutuamos no nada – onde estamos nós quando estamos em rede? –, mas resgata-nos um contrastante branco iluminatório arrumado em caixas, a habitar reconfortantes contornos quadrados. Quer dizer, neste mar cibernético, são as letras fixas numa fonte tipográfica que emula um teclado de computador quem nos devolve o(s) sentido(s) das coisas.

Desde o início, portanto, a obra assume um grande pendore de autorreflexividade e talvez este emirja não só da característica fusão entre ser-se investigador e criador no seio eletrónico, mas também de uma necessidade: a de uma nova disciplina artística ainda numa fase embrionária se compreender a si mesma e se delimitar num evolutivo instinto de sobrevivência – um novo pré-média sucedâneo ao velho pós-média. Acontece, porém, que na convergência multimédia do computador um regime antifroneiras aparenta ser *conditio sine qua non* e qualquer tentativa adolescente de autodefinição escorrega autofagicamente para uma identidade pueril, desformatada.

Na senda desse preciso processo, começamos então por ter um espelho do nosso teclado a conferir-nos um chão e a nossa fluência no processador de texto lê-se pelo facto de apenas avistarmos as teclas que formam a expressão em causa e pela disposição ordenadíssima das mesmas da esquerda para a direita. Ademais, tal e qual quem seleciona mental ou fisicamente um bloco de palavras, a imediácia (de uma obra altamente hipermediática enquanto todo) aumenta à medida do vaivém interminável para primeiro plano do termo TOUCH. Ou seja, um negrito aumentativo (ainda mais iluminado mas também paralisado no seu baixo-relevo tridimensional ou na sua aparência plana bidimensional quando o acariciamos com o cursor do rato) dá-nos foco, convida-nos, óbvio e claro, a uma interação háptica, pelo que aí mesmo clicamos.

Daí em diante, ficaremos atónitos, e a obra expressá-lo-á através de um novo (metaforicamente falando) OUT OF quanto ao tacto, quanto a qualquer interação externa e “botonizada” com a interface até ao seu fim. Entenda-se, no tal fundo preto – a nuvem

e o espaço sideral onde “data is the new oil” (HUMBY *apud* BRIDLE, 2018, p. 245⁴¹)⁴² – que se visualizará sempiterno, alusivo de um vazio ironicamente capaz de nos preencher a mente, eclodirá um sonho barroco e nada nos será possível senão interagir mais individual, psicológica e contemplativamente com a falta de sentido da criação de Wilks – a nós mesmos nos caberá criá-lo! “All computer-based art, including electronic literature, must internalize algorithmic logic as a compositional process since they have to function according to the algorithmic and database rationale of their processing machine” (PORTELA, 2018, p. 188)⁴³, e há neste caso um esforço em criar na camada da interface uma variabilidade pré-programada, uma ilusão de livre-arbítrio: “[i]n the original Flash poem, the text was randomly generated so every viewing was a unique experience” (Wilks)⁴⁴. De forma mais reveladora, na versão gravada da obra que resta após a desativação do Flash Player, fora a análise, a interpretação criadoras, *Out of Touch* corre não só inelutável mas também sempre igual a si mesma. Em jeito de metáfora, nós já lhe fomos a “base de dados”: vemos um espelho passado-presente dessa bidimensionalização humana.

41 Tradução: “os dados são o novo petróleo” (HUMBY *apud* BRIDLE, 2018, p. 245).

42 “The phrase [...] was apparently coined in 2006 by Clive Humby, the British mathematician and architect of the Tesco Clubcard, a supermarket reward programme. Since then it has been repeated and amplified, first by marketers, then by entrepreneurs, and ultimately by business leaders and policy makers” (BRIDLE, 2018, p. 245). No mesmo livro tecnocrítico (*New Dark Age...*), Bridle acrescenta que em 2017 Ajay Banga, “[t]he president and CEO of Mastercard[,] told an audience in Saudi Arabia, the world’s largest producer of actual oil, that data could be as effective as crude as a means of generating wealth (he also said it was a ‘public good’)” (pp. 245-246). Tradução: “A frase [...] foi aparentemente cunhada em 2006 por Clive Humby, matemático britânico e arquiteto do Tesco Clubcard, um programa de recompensa de supermercado. Desde então, ela foi repetida e amplificada, primeiro por *marketers*, depois por empreendedores e, finalmente, por líderes empresariais e decisores políticos” (BRIDLE, 2018, p. 245); “[o] presidente e CEO da Mastercard[,] disse a uma audiência na Arábia Saudita, a maior produtora mundial de petróleo literal, que os dados poderiam ser tão eficazes quanto o crude enquanto meio de gerar riqueza (ele também disse que eram um ‘bem público’)” (pp. 245-246).

43 Tradução: “Toda a arte baseada em computadores, incluindo a literatura eletrônica, tem que internalizar a lógica algorítmica como um processo de composição, uma vez que eles têm que funcionar de acordo com a lógica algorítmica e de base de dados da sua máquina de processamento” (PORTELA, 2018, p. 188).

44 Disponível em: <<https://crissxross.net/oot/outoftouch>>. Acesso em: 21 jul 2021. Tradução: “[n]o poema Flash original, o texto era aleatoriamente gerado para que cada visualização fosse uma experiência única” (Wilks).

Retomando o fio da luz branca, clicado que está o TOUCH, avassala-nos progressivamente uma sobrecarga informativa. O *background* negro, típico dum cinema abstrato e experimental que tantas vezes também desafia fronteiras e deposita em nós o peso de construir um nexa à obra, é e muito invadido, contaminado. Deixa de haver um alvo em detrimento de um nevado estilhaçado ao longo do ecrã e conforme acedemos à internet em acessos de horror ao vazio, o projeto existencial de preencher o espaço, a utopia de transcender um profundo buraco negro existencial descamba em solidão em conjunto, num universo indiferente.

Isto é, o anseio de uma pesquisa resultante numa solução narrativa perde-se no aleatório, o mais suscetível de ocorrer na lógica de base de dados tão afim da digitalidade. *Out of Touch* sugere-nos isso numa fusão caótica de som, imagem e vídeo. Primeiro, acordamos como se *in medias res* do noturno inconsciente, com o supramencionado sonho barroco a reverter-se em pesadelo pela sombra rapsódica de um ou dois teclados em digitação se multiplicarem na sensação de milhares deles. Um som de uma caneta em papel (o manual já digital do pós-digital) a eles se anexa. Quem está a ser vigiado por quem neste algures “internetesco” face ao qual cada computador pode ser um “centro panóptico” (VACKER, 2011, p. 16)?

Em simultâneo, entrevemos um vago borrão branco a pender para uma forma diagonal. Uma espécie de istmo parece conectar uma grande massa no centro-superior esquerdo a outra no centro-inferior direito. A esta mancha, em várias linhas, diferentes margens e em distintos tamanhos no ecrã vão-se sobrepondo frases soltas num cinza metálico, frio e distante. Mais escuras aí, mais claras na superfície negra, o que parece importar é o contraste legível das letras – para que talvez um alguém humano possa interpretar para manipular, vender e lucrar com os inúmeros dados coletados pela máquina.

“Connect”, “follow”, “share”, lemos comandos icónicos das redes sociais *online*. Contudo, entre termos dessa estirpe, distinguimos traços de uma escrita na primeira pessoa, de intimismo e erotização – “I write over you”; “She texts me not”; “I make out from sensing you”; –, como se um programado voyeurismo perturbador tivesse já semicodificado para seu ganho privado os nomes, os gostos, as relações interpessoais, tudo aquilo que nos faz seres

não genéricos em vez de clientes, probabilidades, números, mercadoria, dados!

Nesse entretanto, o movimento do nosso olhar vai sendo condicionado pelo frenetismo rítmico dos tantos (nós) que tentam calar a insignificância e os silêncios desconfortáveis, pela permanente substituição de palavras a substituírem outras palavras. Escorrendo da esquerda para a direita, lembram a pegada digital do que fazemos em rede e, sobretudo, a flexibilidade extraordinária de escrever/apagar, de editar infinitamente num meio digital palimpséstico *ad nauseam*.

Enquanto um indefinido ruído industrial – quiçá o zumbido da ventoinha de um ou dois computadores captado de perto?; talvez as entranhas em funcionamento num *Big Data Center*? – se junta às teclas polifônicas e ascende intensificante, o monstro líquido e fluido do borrão branco, que poderia materializar pela dúvida corpórea a própria literatura digital, vai conquistando um esboço delimitatório. Compreendemos então um rosto feminino no centro-inferior direito, entendemos pouco depois um rosto masculino no centro-superior esquerdo.

As suas vozes filtradas, coisificadas ao ponto da não-significação são como ecos em terceira mão, prenunciam o medo de um pós-humanismo falhado: desde a proliferação de verborreias superficiais à boleia de uma sociedade da quantidade e do barulho como critério distintivo; à *peer pressure* que nos empurra para a impossibilidade hiperexpositiva de criar um mapa “borgesiano” 1:1 do nosso quotidiano nas redes sociais; aos mal-entendidos hiperbolizados pelo domínio gradativo da comunicação à distância e inerente avatarização/perfilização do indivíduo; ao sucesso da objetificação humana perseguida por imensas multinacionais, governos e instituições.

Para além de serem pretensas sinédoques da população mundial, é em sincronia com isso que ambos os semblantes jamais saem do anonimato – não há nome, não há nacionalidade, não há raça. Há apenas duas faces brancas espectrais, cadavéricas, mascaradas em que os olhos ou a boca são buracos negros obcecados e vidrados pelas promessas egocêntricas e megalómanas do monitor – e somos só nós a ver as caras a verem-se pela *webcam* numa conversa via Skype ou alguém que não o reflexo do nosso ecrã nos vê enquanto as vemos?

Como se o ténue istmo que une as personagens se quebrasse, rumamos a um expectável clímax de desconexão. O esquisso expressionista de quem já só gritar pode (ou nem isso?)⁴⁵ metamorfoseia-se no velho “vago borrão branco a pender para uma forma diagonal”, a literatura eletrónica volta à casa de partida – onde começa? onde acaba? o que é?⁴⁶ E, aliada ao *tutti* da composição musical, uma epidemia de teclados tipográficos sobrepõe-se aos rostos afogados, vexados pelo fatalismo do desentendimento: “I’ve heard enough; “Never promised that”; “There’s no connection”. Isto, até as teclas caírem com o ruído, deixando-nos com parcas frases a orbitar aquele espaço onde o vestígio longo de um mero romance gorado e de um inteiro planeta falhado se calam em esgotamento.

Em suma, o íntimo e o coletivo, a microescala e a macroescala: a animação de Christine Wilks brota daí. Como no supracitado texto de Shelley Jackson ou na também mencionada conferência multimédia *Social Relations as Data and Metadata*, de Manuel Portela, é premente a sensação de pasmo. Desenvolvemos (mega)tecnologias tão complexas que culminámos assim, esmagados pelo sublime. Somos incapazes de ver: míopes quanto aos satélites no céu, hiperopes quanto ao telemóvel nas mãos.

Ao descrever *Black Mirror* (2011-), a série televisiva de formato antológico e de ficção científica distópica por si criada, disse Charlie Brooker ser “about the way we live now –

45 Numa das raras análises a *Out of Touch* encontradas pela internet fora, Brian Stefans afirma a impossibilidade de não ver aqui ecos d’*O Grito* (1893) de Edvard Munch (1863-1944). Integrando na minha leitura este comentário – “[h]er use of video, particularly the manipulations that reduce reality to iconic or cartoon-like (which I read as linguistic) simplicity, accentuates some of the horror at the base of this piece” (2011) –, a aparente loucura individualizada e autculpabilizadora das personagens que se desentendem faz parte de uma estética bidimensionalizante de psiquiatrização social e “desliberdade” de expressão (algo que retomo no último parágrafo deste texto). Tradução: “[o] seu uso do vídeo, particularmente as manipulações que reduzem a realidade a uma simplicidade (que eu entendo como linguística) icónica ou à desenho animado, acentua parte do horror na base desta peça” (2011).

46 Afinal de contas, no sublime “any representation of the new [technological] forces must both contain and exclude the mind of the person representing them; the human subject, inseparable though it may be from the outside world that constitutes it, cannot be integrated into its own symbolic construction of the world” (TABBI, 1995, p. 2). Tradução: “qualquer representação das novas forças [tecnológicas] tem que ao mesmo tempo conter e excluir a mente da pessoa que as representa; o sujeito humano, por mais inseparável que seja do mundo exterior que o constitui, não pode ser integrado na sua própria construção simbólica do mundo” (TABBI, 1995, p. 2).

and the way we might be living in 10 minutes' time if we're clumsy" (2011)⁴⁷. "[A]ny TV, any LCD, any iPhone, any iPad [...] if you just stare at it, it looks like a black mirror, and there's something cold and horrifying about that" (*apud* MCGARRIGLE, s.d.)⁴⁸, explica quanto ao título. O dispositivo desligado, bloqueado ou quebrado torna-se enfim matéria, para que possamos ver a sombra escurecida, esvaziada e amplificada das nossas precisas faces. Idem para *Out of Touch...* e *Out of Sight(!)*: a loucura partilhada entre dois (des)conhecidos e o mundo dos milhões lá no meio a lançar-nos aos dados.

Intertextualmente falando, Christine Wilks viria a criar depois da obra que aqui se analisa um par de composições primas: "After making the original *Out of Touch* piece for SFMOMA [San Francisco Museum of Modern Art], I developed the ideas further, in *Out of Hand* and *Out of Sight*, to create a collection of playable media for live digital performance"⁴⁹. Ambas mantêm o horror ao vazio, a paleta a preto-e-branco, uma paródia da propaganda hiperdemocrática e interativista da *Web 2.0* (note-se que sendo as duas, também, peças Flash agora gravadas, fica difícil perceber o grau ou não de interação que originalmente possibilitavam).

Em *Out of Sight*, fitamos um conjunto de cifrões acinzentados e em multiplicação no fundo negro, junto com caixas de comentários consumistas e/ou proclamativas que vão desfilando no centro do ecrã (por vezes acompanhadas por uma mão icónica de um *like*): "Go and look at this. I've bought one!"; "I read this article"; "Look what I've found. It's the funniest thing ever!"... Ao lado, lemos uma tentativa de produção teclante de respostas, novos comentários aos centrais perante a impossibilidade de fazer frente à sobrecarga informativa e veloz do seu desfile: "spend spend spend"; "love brands"; "will will will". Intermitentes,

⁴⁷ Tradução: "sobre a maneira como vivemos agora – e a maneira como poderemos estar a viver dentro de 10 minutos se nos descuidarmos" (2011).

⁴⁸ Tradução: "[Qualquer TV, qualquer LCD, qualquer iPhone, qualquer iPad [...] se apenas cravarmos os olhos nele, parece um espelho negro, e há algo de gélido e horripilante nisso" (*apud* MCGARRIGLE, s.d.).

⁴⁹ Disponível em: <<https://crissxross.net/oot/outoftouch>>. Acesso em: 21 jul 2021. Tradução: "Depois de construir a peça original *Out of Touch* para o SFMOMA [Museu de Arte Moderna de São Francisco], desenvolvi ainda mais as ideias em *Out of Hand* e *Out of Sight*, de modo a criar uma coleção de média reproduzíveis para performances digitais ao vivo".

leem-se no negrume instruções de código simulatórias como “chat.addEventLi\$tener [...] increaseProfits”. Em concomitância, escutamos o som de caixas registradoras, “aplausos manuais e vocais”, uma trilha de risos à *sitcom*, teclados em ação.

Já *Out of Hand*, mostra-nos duas folhas de caderno no recorrente abismo negro, duas canetas a escrever nelas em diálogo: “I want your words adressed to me”; “make me feel you”, etc. Frases que logo são apagadas para dar lugar a outras, porquanto no pós-digital nem a escrita manual escapa a uma infraestrutura comunicativa texto-processada. No fundo espacial noturno, em intermitência, entrevê-se uma camada de código pré-interface a visibilizar “CLIENT_CLEAR_CHAT” ou “log:live-listen”, entre outros (conforme em *Out of Sight*). Acrescenta-se um “lápiz” à mão que escreve disgraficamente nesse céu como se num qualquer programa à la Paint: “I want”; “feel”; “words”; “you”. Em termos sonoros, para além das canetas a escreverem, de papéis rasgados e um tímido ruído mecânico, ouvimos uma fala feminina, qual assistente de voz. Entre cortes, quebras de sinal, parece soltar algures: “voyeurs [...] spy [...] the platform, the app is fake [...] they are just constantly listening to you, listening for you⁵⁰”.

Na verdade, embora *Out of Touch* não se afigure à primeira vista um epítome de antitotalitarização da linguagem – como os indicados projetos *How It Is in Common Tongues* ou *ScareMail* –, fá-lo poeticamente. Isto é, depois do TOUCH clicável inicial (*input*), de uma falsa promessa de interatividade externa logo desfuncionalizada até ao fim, o (*output*) que temos é a afasia em *burnout*, a obra de arte na era do silício e do silêncio. A sobrecarga informativa e a entropia daí resultante em torno de duas personagens aparentemente “banais” e “iguais” na informalidade de um hipotético romance falhado esconde a hierarquia do Estado, da corporação e da megapessoa. Quer dizer, a caixa negra⁵¹ que *Out of Touch* tenta reconstituir,

50 Para outras duas obras de Christine Wilks (em colaboração com o coletivo R3M1XW0RX) com uma tónica estético-temática numa antitotalitarização da linguagem na era da *Web 2.0* e do *Wi-Fi*, do capitalismo cognitivo e do totalismo cibernético, conferir as gravações de tela de *Mondrian Money Moon* (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WojYBuNBvO4e>>. Acesso em: 21 jul 2021) e de *ID Card* (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jA8_cGozShU. Acesso em: 21 jul 2021).

51 Que o projeto tenha sido criado com o Flash Player e este tenha sido desativado nos *browsers* só adensa a conexão com o frágil “espelho negro” – e inerente efeito desfuncionalizante – de Charlie Brooker referido

visibilizar⁵² é também o perigo da narrativa “antivigilância” e da necessidade de privacidade quando aplicada a e enunciada por estruturas de poder. Uma narrativa ao serviço de uma crítica embotada, tão conforme a vantajosa ascensão judicial e laboral dos *non-disclosure agreements*: máquinas de produzir uma loucura quieta sob o risco processual de difamação. Talvez seja esta a derradeira camada de dessublimação tecnológica do projeto de Christine Wilks, a própria materialidade “despsiquiatrizada” da incapacidade de expressão⁵³.

atrás. Para além desta significação extradiagética, o facto de Wilks ter gravado o trabalho no seu *site* com uma captura de tela de vídeo rememora tanto as caixas negras de registo dos aviões como o sentido computacional do termo: um sistema cujo conhecimento do seu funcionamento interno nos é oculto, um “nada” que a artista procura encenar.

52 Veja-se o que Christine Wilks escreve sobre um projeto texto-iterativo que em 2016 afirmava estar a desenvolver (à data, não se encontrou sinal de conclusão do mesmo na internet): “*Stitched Up* is based around the idea of a character as a ‘black box’. An observer or external entity can only infer what is inside a black box from its inputs and outputs. Interaction between two human beings could be viewed similarly. One person can only infer what the other one is thinking and feeling from their outputs, from their behaviour or what they say” (apud KARHIO et alii, 2015, p. 74). Em sintonia e conexão, a autora escrevera antes que “[i]ndividual episodes of *Out of Touch* express via playable procedures and games the tension between ‘the public performance of social texts and the off-screen story of private rehearsal, unspoken words, hidden feelings and innermost thoughts’” (apud FLETCHER, 2014, p. 139). *Out of Touch* (e as demais duas obras da série, menos explicitamente) encena uma extração totalitária da interioridade/intimidade, um mar amniótico que eliminou a distinção entre “corpo” e “corporação”. Tradução: “*Stitched Up* é baseado na ideia de uma personagem como uma ‘caixa negra’. Um observador ou uma entidade externa só pode inferir o que está dentro de uma caixa negra a partir dos seus *inputs* e *outputs*. A interação entre dois seres humanos pode ser vista de forma semelhante. Uma pessoa só pode inferir o que a outra está a pensar e a sentir a partir dos seus *outputs*, do seu comportamento ou do que ela diz” (apud KARHIO et alii, 2015, p. 74); “[e]pisódios individuais de *Out of Touch* expressam via procedimentos e jogos reproduzíveis a tensão entre ‘a performance pública dos textos sociais e a história fora de cena do ensaio privado, palavras não ditas, sentimentos ocultos e pensamentos íntimos’” (apud FLETCHER, 2014, p. 139).

53 A respeito de “ideologies related to privacy and anonymity”, Jaron Lanier nota que “[t]he appeal of deliberate obscurity” na internet “is an interesting anthropological question” (2010, p. 124). Argumenta depois alternativa e hipoteticamente a justificação de um “desire to see the internet come alive as a metaorganism: many engineers hope for this eventuality, and mystifying the workings of the net makes it easier to imagine it is happening. There is also a revolutionary fantasy: engineers sometimes pretend they are assailing a corrupt existing media order and demand both the covering of tracks and anonymity from all involved in order to enhance this fantasy” (p. 124). Num sublime tecnológico naturalizado, “[a]t any rate, the result is that we must now measure the internet as if it were a part of nature, instead of from the inside, as if we were examining the books of a financial enterprise. We must explore it as if it were unknown territory, even though we laid it out” (p. 124). Tradução: “ideologias relacionadas à privacidade e ao anonimato”; “[o] apelo à obscuridade deliberada”; “é uma questão antropológica interessante” (2010, p. 124); “desejo de ver a internet ganhar vida como um metaorganismo: muitos engenheiros esperam por essa eventualidade, e mistificar o funcionamento da rede torna mais fácil imaginar que isso está a acontecer. Há também uma

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Sandy. *The Internet Unconscious: on the Subject of Electronic Literature*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015.

BALL, James. NSA Data Surveillance: How Much Is Too Much?. In: *The Guardian*, 10 de junho de 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2013/jun/10/nsa-metadata-surveillance-analysis>>. Acesso em: 21 jul 2021.

BRIDLE, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Londres: Verso, 2018.

BROOKER, Charlie. Charlie Brooker: the Dark Side of Our Gadget Addiction. In: *The Guardian*, 1 de dezembro de 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>>. Acesso em: 21 jul 2021.

CAYLEY, John. Terms of Reference & Vectorialist Transgressions: Situating Certain Literary Transactions over Networked Services. In: *Amodern*, n.º2, 2013. Disponível em: <<https://amodern.net/article/terms-of-reference-vectorialist-transgressions/>>. Acesso em: 21 jul 2021.

FLETCHER, Jerome. Electronic Literature In/With Performance. In: Scott Rettberg e Sandy Baldwin (Eds.) *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice: A Report From the HERA Joint Research Project*. 2014, pp. 131-147. Disponível em: <https://bora.uib.no/boraxmlui/bitstream/handle/1956/8939/rettberg_baldwin_elmcip.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 21 jul 2021.

FUCHS, Mathias. Gamification as 21st Century Ideology. In: *Journal of Gaming & Virtual Worlds*, n. 2, vol. 6, versão ResearchGate do artigo, 2014, pp. 1-22. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265557199_Gamification_as_twenty-first-century_ideology>. Acesso em: 21 jul 2021.

GROENING, Stephen. Towards a Meteorology of the Media. In: *Transformations Journal of Media & Culture*, n.º25, 2014, pp. 1-9.

fantasia revolucionária: os engenheiros às vezes fingem que estão a assaltar uma ordem corrupta dos média existentes e exigem a cobertura das pegadas e o anonimato de todos os envolvidos para aumentar essa fantasia” (p. 124); “[d]e qualquer maneira, o resultado é que agora temos que avaliar a internet como se fosse parte da natureza e não por dentro, como se estivéssemos a examinar os documentos de uma empresa financeira. Temos que explorá-la como se fosse um território desconhecido, embora a tenhamos desenhado” (p. 124).

GROSSER, Benjamin. ScareMail. In: Ben grosser, 2013. Disponível em: <<https://bengrosser.com/projects/scaremail/>>. Acesso em: 21 jul 2021.

JACKSON, Shelley. I Hold It Toward You: A Show of Hands. In: Joseph Tabbi (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, Londres: Bloomsbury Publishing, 2018, pp. 13-38.

KARHIO, Anne; RAMADA, Lucas Prieto e RETTBERG, Scott. *The End(s) of Electronic Literature: Electronic Literature Organization Conference Program and Festival Catalog*. Bergen: ELMCIP-University of Bergen, 2015. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/305121408.pdf>>. Acesso em: 21 jul 2021.

KIRSCHENBAUM, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

LANIER, Jaron. *You Are Not a Gadget: A Manifesto*. Nova Iorque: Vintage Books, 2010.

LEBEL, Sabine. "Wasting the Future: The Technological Sublime, Communications Technologies, and E-waste". In: *Communication +1*, vol. 1, article 7, versão ResearchGate do artigo, 2012, pp. 1-19. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307706581_Wasting_the_Future_The_Technological_Sublime_Communications_Technologies_and_E-waste>. Acesso em: 21 jul 2021.

MCGARRIGLE, Lia. Some People Are Only Just Realizing Why 'Black Mirror' Is Called 'Black Mirror. In: *Highsnobiety*. Disponível em: <<https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-title-meaning/>>. Acesso em: 21 jul 2021.

MOSCO, Vicent. *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.

MUL, Jos de. The (Bio)technological Sublime: From Nature to Technology and Back. In: IAS- *Institute for Advanced Study*, 2013. Disponível em: <<https://www.ias.edu/ideas/2013/de-mul-sublime>>. Acesso em 21 jul 2021.

NYE, David E.. *American Technological Sublime*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.

PORTELA, Manuel. Social Relations as Data and Metadata. In: *e-cadernos CES*, 2017, pp. 108-124. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/eces/2251>>. Acesso em: 21 jul 2021.

PORTELA, Manuel. Writing under Constraint of the Regime of Computation. In: Joseph Tabbi (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. Londres: Bloomsbury

Publishing, 2018, pp. 181-200.

SKOWRONSKA, Elwira. *Datascares: Redefining the Sublime in Contemporary Art*. Sidney: The University of Sydney, School of Literature, Arts and Media, 2018.

STEFANS, Brian. Third Hand Plays: 'Out of Touch' by Christine Wilks. In: SFMOMA- San Francisco Museum of Modern Art, 28 de julho de 2011. Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2011/07/third-hand-plays-out-of-touch-by-christine-wilks/>>. Acesso em: 21 jul 2021.

TABBI, Joseph. Relocating the Literary: In Networks, Knowledge Bases, Global Systems, Material, and Mental Environments. In: Joseph Tabbi (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2018, pp. 399-419.

TABBI, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

TOMASULA, Steve. Our Tools Make Us (and Our Literature) Post. In: Joseph Tabbi (Ed.) *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2018, pp. 39-58.

VACKER, Barry. Media, Memes, and Moments. In: B. Vacker (Ed.), *Media Environments*. San Diego: Cognella, 2011, pp. 1-28.

LINGUAGENS & EXPRESSÕES

EM MÚLTIPLOS OLHARES

VOL. 3 - TEORIA, CRÍTICA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Em 2021, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes completou dez anos de existência. Como parte da programação comemorativa desse marco, foi organizado o X Seminário de Letras e Artes, com o tema *Linguagens e expressões em múltiplos olhares*, um evento gratuito e realizado em plataforma digital, de modo que pudesse acolher pesquisadores de diversas regiões do Brasil e de outros países. Com o objetivo inicial de debater pesquisas no contexto da grande área de Linguística, Letras e Artes, desenvolvidas antes ou durante o período de isolamento social, o evento recebeu propostas que dialogaram com os eixos temáticos correspondentes às linhas de pesquisa do Programa. A coleção que aqui apresentamos deriva deste evento.

LUCIANE PÁSCOA
ALLISON LEÃO

Terra Papagalli

editora
UEA



Secretaria de
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO