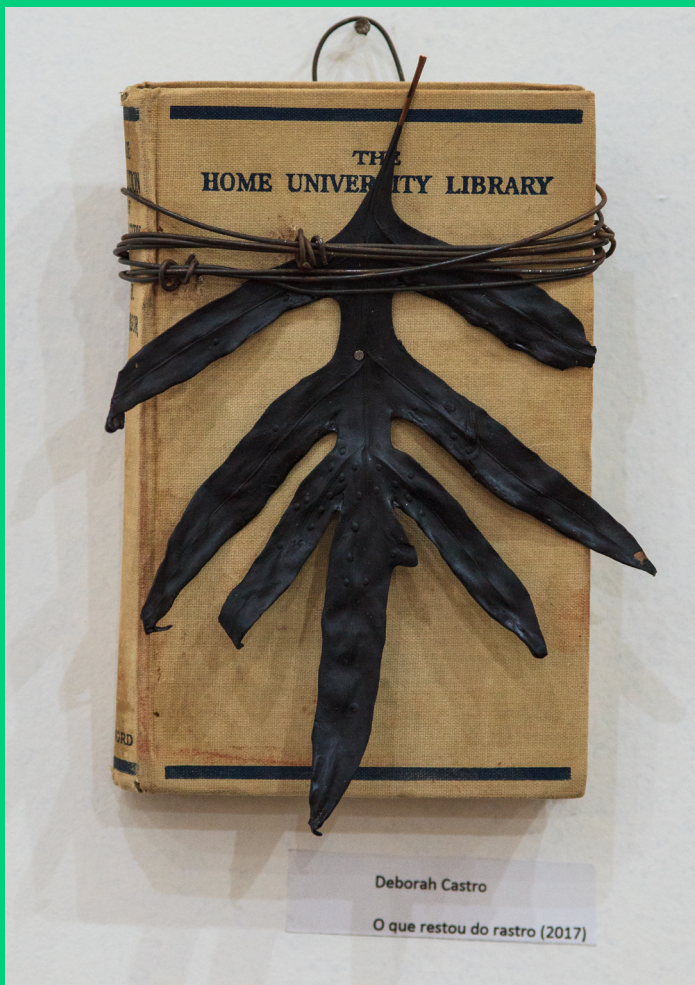


ALETRIA

Revista de Estudos de Literatura



v. 33 n. 2

ABR.-JUN., 2023

Literatura, Artes e Mídias:
Ecocrítica Intermidiática

ALETRIA

Revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; **Subcoordenador:** Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; **Docentes:** Maria Zilda Ferreira Cury, Cláudia Campos Soares, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Elen de Medeiros, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; **Discentes:** Máira Borges Laranjeira; **Secretaria Acadêmica:** Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Jørgen Bruhn

Solange Ribeiro Oliveira

Thais Flores Nogueira Diniz

CAPA

Autora: Deborah Walter de Moura Castro

Fotógrafo: Marcius Vinícius Barcelos

Título: “O que restou do rastro” (2017).

SECRETARIA

Seção de Periódicos (<http://letras.ufmg.br/periodicos>)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Ariane Moura, Gabriela Mendes Lira, Lobélia Hadassa, Marcos Alexandre dos Santos

DIAGRAMAÇÃO

Gabriela Mendes Lira, Lobélia Hadassa

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



LITERATURA, ARTES E MÍDIAS:
ECOCRÍTICA INTERMIDIÁTICA

FALE

FACULDADE
DE LETRAS



}} n. 2

ABR.-JUN 2023

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periodicos

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

APRESENTAÇÃO

Elen de Medeiros

Jørgen Bruhn

Marcos Antônio Alexandre

Solange Ribeiro Oliveira

Thais Flores Nogueira Diniz..... 8

DOSSIÊ

CONCILIANDO O PAPEL DUPLO DOS HUMANOS COMO SERES BIOLÓGICOS E AGENTES GEOLÓGICOS NO ANTROPOCENO EM *WEATHER*, DE JENNY OFFILL

COMING TO TERMS WITH HUMANS' DOUBLE ROLE AS BIOLOGICAL BEINGS AND GEOLOGICAL AGENTS IN THE ANTHROPOCENE IN JENNY OFFILL'S WEATHER

Melina Pereira Savi 15

ENSAIO SOBRE A DEPRESSÃO ANTROPOCÊNICA

ESSAY ON ANTHROPOCENEIC DEPRESSION

Victor Hermann..... 35

**MATERIALIDADE, ANTROPOCENO, ESCALA E FUTURO EM
A MULHER DAS DUNAS**

**MATERIALITY, ANTHROPOCENE, SCALE AND FUTURE IN
WOMAN IN THE DUNES**

Eduardo Ferraz Felipe..... 60

FILME-TEATRO, NATUREZA E INTERMIDIALIDADE

FILM-THEATRE, NATURE AND INTERMIDEALITY

Cristine Fickelscherer de Mattos 83

Érase una vez en Venezuela (2020). EL ATLAS DE LA RUINA.

ONCE UPON A TIME IN VENEZUELA (2020). THE ATLAS OF RUIN.

Jesús Arellano 105

VARIA

QUESTÕES DE LEITURA E DE TRADUÇÃO EM *DOUBLE OUBLI DE L'ORANG-OUTANG*, DE HÉLÈNE CIXOUS

READING AND TRANSLATION ISSUES IN *DOUBLE OUBLI DE L'ORANG-OUTANG*, BY HÉLÈNE CIXOUS

Davi Andrade Pimentel..... 127

**VIOLÊNCIA E EXTINÇÃO EM *A MORTE E O METEORO*, DE JOCA REINERS
TERRON**

**VIOLENCE AND EXTINCTION IN *A MORTE E O METEORO*, BY JOCA REINERS
TERRON**

André Rezende Benatti..... 149

ADAPTAÇÃO NARRATIVA E INTERMIDIALIDADE: *LIGAÇÕES PERIGOSAS*

NARRATIVE ADAPTATION AND INTERMEDIALLITY: *DANGEROUS LIAISONS*

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Maristela Gonçalves Sousa Machado 172

“MUDAR A ORDEM ENTRE AS COISAS”: TEATRALIDADE E ECOCRÍTICA EM *STIFTERS DINGE*

“TO CHANGE THE ORDER BETWEEN THINGS”: THEATRICALITY AND ECOCRITICISM IN *STIFTERS DINGE*

André Goldfeder..... 195

ENTREVISTA

“PERTO DO FRAGMENTO, A TOTALIDADE”: PERCEPÇÕES SOBRE A LITERATURA MOÇAMBICANA – ENTREVISTA COM O PESQUISADOR E INTELLECTUAL FRANCISCO NOA

“NEAR THE FRAGMENT, THE TOTALITY”: PERCEPTIONS ON MOZAMBICAN LITERATURE – INTERVIEW WITH THE RESEARCHER AND INTELLECTUAL FRANCISCO NOA

Luciana Brandão Leal 224



apresentação

Segundo parte significativa dos cientistas, a humanidade chegou a um momento crucial de sua história. Deixamos para trás o Holoceno, fase geológica provocada por um processo de degelo do planeta; atingimos o Antropoceno, ou Época dos Humanos, quando a ação do homem influencia o sistema terrestre, ameaçando todas as formas de vida.

Essa afirmativa não escapa à contestação. Os defensores do livre mercado, por exemplo, financeiramente sustentados por grupos de pressão industriais e antiambientalistas, consideram ilusória ou exagerada a existência da crise apontada por cientistas. Em movimento crescente, o debate, apoiando ou contestando uma ou outra das duas posturas, chega ao público informado. Na verdade, cabe a todos, especialmente aos pesquisadores no campo das Humanidades, discutir a questão com os olhos voltados para a preservação do planeta e de seus viventes.

Sucintamente definida como estudo das relações dos seres vivos entre si e deles com o meio ambiente, a Ecologia propiciou, na Literatura, o nascimento da Ecocrítica, voltada para a análise de textos envolvidos com essa temática. Para essa vertente crítica, vale lembrar a aplicação de conceitos derivados da Ecologia às formas como a Literatura simultaneamente reflete e influencia a interação humana com o mundo natural. A Ecologia, como ciência ou como disciplina, propõe uma visão humana, relevante para o presente e o futuro do mundo e também para os estudos de todas as formas de expressão. Como primeira lei da Ecologia, vale ainda o princípio de que todos os viventes, animais humanos e não humanos, plantas e seus ambientes compõem um conjunto orgânico, a tal ponto que a alteração de qualquer desses elementos reflete-se no todo. Desde os fins do século XX, aparecem textos associados a uma crise global sem precedentes, que não decorre do funcionamento dos ecossistemas, mas dos sistemas éticos humanos. Encontra-se

assim um campo fértil para pesquisas em diversas áreas, englobando o estudo de obras que contemplem a diversidade do ambiente natural, as relações entre animais humanos e não humanos, o futuro da existência humana e as interconexões entre a natureza e a cultura.

A abordagem ecocrítica inclui quatro disciplinas básicas: Ecologia, Ética, Estudos de Linguagem e Teoria Crítica. Entretanto, como unanimemente admitem os especialistas, a Ecocrítica não pode reivindicar um método próprio. É necessariamente holística. Já nasce interdisciplinar. Revela-se não um método singular, mas uma constelação de abordagens que pouco têm em comum além do interesse pelo meio ambiente e as relações entre todos os seres vivos. Conforme o objeto de análise, pode associar-se aos Estudos Culturais, às Ciências, à Botânica, à Ecologia, à Filosofia, à Sociologia, à Literatura ou às Artes; pode apropriar-se de conceitos e métodos originários dessas e outras disciplinas, erigindo pontes entre elas.

Este número de *Aletria* é dedicado ao tema do Antropoceno e das medidas a serem urgentemente tomadas para a preservação da vida na terra. Os ensaios que se seguem representam nossa contribuição para reflexões a respeito das relações intermediáticas entre a psicologia e o cinema; o romance e o tema do Antropoceno; os humanos e os seres inanimados e também a projeção, na arte, da relação entre o homem e a natureza e a relação do Antropoceno com a política e o cinema. Como denominador comum, os textos buscam respostas para os problemas envolvidos. Evidentemente, sem descartar os temas específicos abordados em cada um, é impossível apresentarmos tais respostas. Não sem razão o ensaio de Melina Pereira Savi se encerra com a interrogação angustiada da protagonista do romance *Weather*, de Jenny Offill, “Que fazer?”

Como os demais, o “Ensaio sobre a depressão antropocêntrica”, de Victor Hermann Mendes Pena, não oferece qualquer solução. Ancorado numa noção não antropocêntrica de psicologia, associada a teorias de Karl Marx, Giorgio Agamben e Fernando Deligny, o autor discute a possibilidade de o sofrimento humano atingir escala antropocêntrica. Enquanto força física de escala geológica, esse sofrimento mostra-se capaz de perturbar os fluxos naturais e os comportamentos das espécies, mesmo após o eventual desaparecimento do homem. Para tratar essa questão, o ensaísta toma como ponto de partida *Untitled (Human Mask)*, filme de 2014, do artista contemporâneo Pierre Huyghe. O filme apresenta um mundo distópico, em que a fauna e a flora aos poucos se reapropriam

da Zona de Exclusão. Segundo argumenta o ensaísta, o filme alude à possibilidade de mutação do sofrimento humano em que uma *depressão antropocêntrica* começa a se espalhar por entre as espécies não humanas, perturbando seus agires inatos. A hipótese, derivada do filme, leva a uma série de conceitos sobre a relação entre psicologia e atividade produtiva, sobretudo o processo pelo qual o homem se separa da natureza a fim de dominá-la tecnicamente. Na mesma linha de raciocínio, Mendes Pena retoma a perspectiva antropocêntrica: em razão de suas capacidades, razão, cultura e tecnologia, o homem se situou no topo de uma hierarquia na relação entre todos os seres animados e inanimados. Perspectiva suicida que, como insiste o ensaísta, só pode levar à hecatombe da espécie humana. O ensaio discute ainda várias questões correlatas. Entre elas, o Antropoceno como resultado de produção capitalista; a transformação de desejos de consumo em necessidades inatas e o contraste entre a antiga dependência do trabalhador rural em relação à natureza e a nova forma de trabalhá-la, escravizando-a em benefício próprio.

Através do ensaio de Melina Pereira Savi, “Coming to Terms with Humans’ Double Role as Biological Beings and Geological Agents in the Anthropocene”, o leitor entra na pele da protagonista de Jenny Offill, em *Weather*, para, através dela, vivenciar a ansiedade despertada pela consciência do fenômeno, sua invisibilidade para muitos humanos e a angústia face à impotência diante da aterradora situação com que se defronta a humanidade.

O próximo ensaio, de Eduardo Ferraz Felipe, “Antropoceno, escala e futuro a partir de *A mulher das Dunas*”, discute a relação entre os humanos e os seres inanimados. A propósito, subjaz ao texto a postura do Novo Materialismo, que contesta a negligência ou diminuição do mundo material. Na tradição euro-ocidental dominante, esse mundo é uma substância passiva e intrinsecamente desprovida de significação. Pelo contrário, os novos materialistas consideram a matéria como elemento vivo, vívido, vibrante, dinâmico e ativo. O ensaio remete a *A mulher das dunas*, romance de Kobo Abo, publicado em 1962, seguido, em 1964, do filme homônimo. Em ambos, romance e filme, o protagonista, Jumpei Niki, é um professor e entomólogo. Em busca de cicindelas, besourinhos comedores de formigas-leão, ele se embrenha por um areal e acaba chegando a um vilarejo litorâneo quase totalmente tragado pelas dunas. Após perder a condução que o levaria de volta a sua cidade, Niki encontra abrigo em uma casa, no fundo de uma cratera.

A escada de cordas, usada para a descida, logo desaparece. O homem fica à mercê da dona da casa, que se torna sua amante e algoz: obriga-o a assumir cansativas atividades domésticas, inclusive limpar a areia que desce do alto do buraco, e dela extrair uma quantidade mínima de água, indispensável para as necessidades imediatas. Entram em cena situações absurdas. Inicialmente, elas parecem ilógicas e surreais. Repetidas, porém, mostram-se semelhantes às da vida real. Com sua fluidez e materialidade, a areia é a metáfora central da narrativa, donde a relação do texto com o novo materialismo. Deixando de ser mera parte do ambiente, a areia desencadeia a ação, remetendo tanto às reações do protagonista quanto à tristeza pela transitoriedade e efemeridade de todas as coisas.

A seguir, a projeção, na arte, da relação entre o homem e a natureza destaca-se no ensaio de Christine Fickelseberer, “Filme-teatro, natureza e intermedialidade”. A autora propõe analisar aspectos do diálogo homem-natureza no âmbito das manifestações artísticas audiovisuais, especialmente, em obras denominadas “filme-teatro”. Em função desses objetivos, desdobra-se um histórico das concepções relativas à natureza. Contemplam-se cosmovisões vigentes no mundo arcaico, quando homem e natureza se mostram integrados em um todo mítico. Seguem-se as análises de visões encontradas na cultura grega, no mundo romano, no Cristianismo nascente, na Idade Média, no Renascimento, nas visões resultantes dos descobrimentos, seguidos da Reforma Protestante, que predispõem à concepção da natureza como mecanismo sem alma, à mercê da exploração humana. Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, dificilmente pode-se conceber a natureza, o mundo e o homem como mecanismos estáveis. Nas duas últimas décadas, crescem as incertezas com a globalização, a revolução digital e os desequilíbrios naturais. No século XXI, surge uma mundialização de modelos técnicos e de modos de vida, numa inovação constante, a ponto de não detectarmos artifícios tecnológicos que simulem a natureza e a realidade. O entorno passa a ser um enigma intimidante: em vez da natureza, é o homem o escravizado. Na atualidade, como em outras épocas, a arte reflete as relações do homem com o seu entorno, fato que conduz à análise do novo gênero “filme teatro”.

A relação do antropoceno com a política e o cinema é retratada no ensaio de Jesús Arellano “Érase una vez en Venezuela: el atlas de la ruina”. Com o duplo objetivo de apresentar os aspectos destrutivos do antropoceno e comentar sua relação com a política, o ensaio estuda a forma como a diretora do documentário *Érase una vez en Venezuela* ilustra

seu filme com várias imagens. Exibem-se fotos do vilarejo venezuelano Congo Mirador, caracterizado por habitações construídas sobre um lago. Tais palafitas, outrora testemunhas da conjunção harmoniosa entre o espaço natural e o espaço urbano, são hoje ameaçadas pelo iminente desaparecimento do lago. Com ele, escasseiam as condições que alimentavam a vida da população e nasce a crise política que força a população a abandonar seus lares. As cenas retratam vários momentos da existência das palafitas bem como a presença de duas mulheres que discutem como tratar a trágica situação de seu país dividido. Uma defende a ação do governo de tradição chavista e a outra denuncia seus desacertos. Essa discussão, argumenta o ensaísta, pode ser tomada como uma grande sinédoque do que ocorre em todo o país, e até mesmo no mundo, em razão do problema ambiental e das posturas diante dele. Discute-se, em resumo, uma problemática ambiental superposta a uma crise política. Evidencia-se a necessidade de uma relação mais equilibrada com a natureza, em vez de privilegiar as condições econômicas. Finalmente, o ensaio formula algumas perguntas: como atuar diante de situações críticas como o desaparecimento do modo de vida de uma população? Como proceder diante da prosperidade que deriva da excessiva exploração do mundo físico e suas consequências sobre a vida humana?

Este número da *Revista Aletria* também apresenta quatro trabalhos que integram a seção Varia e uma entrevista.

Davi Andrade Pimentel, em seu artigo “Questões de leitura e de tradução em *Double Oubli de l’Orang-Outang*, de Hélène Cixous” reflete sobre três das principais características constitutivas da arquitetura ficcional, que compõem a obra da escritora, ensaísta, dramaturga, professora poetisa e crítica literária francesa Hélène Cixous, ou seja: a ideia de um leitor-tradutor que seja a chave de sua transformação de livro em obra literária; o fantasma de uma possível intraduzibilidade interpretativa; e o rompimento das fronteiras entre o real e o ficcional.

André Rezende Benatti, por meio de seu trabalho “Violência e extinção em *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron”, realiza uma leitura comparativa sobre o desenvolvimento do enredo do romance e o processo de invasão e conquista da América, especialmente América Latina, por povos europeus.

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi e Maristela Gonçalves Sousa Machado escrevem “Adaptação narrativa e intermedialidade: *Ligações perigosas*”, artigo em que discutem sobre como as adaptações de obras

literárias contribuem para expandir seu alcance para públicos não familiarizados com sua versão na mídia original. O texto parte da obra *As ligações perigosas* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos, adaptada para o cinema por Stephen Frears (1988), filme que foi adaptado para um curta-metragem animado por Leon Moh-Cah (2021). Por meio de um processo intermediático, Moh-Cah transforma em uma sequência de desenhos animados o filme que narra as “relações perigosas” da aristocracia pré-Revolução Francesa.

Em seu ensaio “‘Mudar a ordem entre as coisas’: teatralidade e ecocrítica em *Stifters Dinge*”, André Goldfeder, a partir da leitura e análise do experimento teatral *Stifters Dinge*, estreado em 2007 pelo encenador e compositor Heiner Goebbels, discute sobre as questões relacionadas à intermedialidade no campo do teatro e de alguns desafios ecocríticos dirigidos a pressupostos espontâneos que informam compreensões ecológicas correntes.

Por fim, *Aletria* apresenta “‘Perto do fragmento, a totalidade’: percepções sobre a literatura moçambicana – entrevista com o pesquisador e intelectual Francisco Noa”, realizada por Luciana Brandão Leal. Francisco Noa é intelectual, professor, crítico literário e ensaísta moçambicano, pesquisador reconhecido nos centros de pesquisas do Brasil, Portugal e África.

Concluindo, oferecemos aos leitores esse conjunto de ensaios representativos do trágico momento que atravessa a vida na terra. Agradecemos ao Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais pelo financiamento a essa publicação.

Boa leitura!

Os Organizadores e Editores,

Jørgen Bruhn

Solange Ribeiro Oliveira

Thais Flores Nogueira Diniz

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

Literatura, Artes e mídias:
Ecocrítica intermediática





Conciliando o papel duplo dos humanos como seres biológicos e agentes geológicos no Antropoceno em *Weather*, de Jenny Offill

Coming to Terms with Humans' Double Role as Biological Beings and Geological Agents in the Anthropocene in Jenny Offill's Weather

Melina Pereira Savi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/ Brasil

melsavi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3803-1892>

Resumo: O Antropoceno, a proposta geológica para nomear a presente Época e descrever o enorme impacto dos humanos na biosfera, precipitou uma mudança na forma com que os humanos compreendem a si mesmos. Não mais apenas um agente biológico, o humano é agora (também) um agente geológico, capaz de alterar os sistemas da Terra da mesma forma que as grandes catástrofes naturais o fazem, como enormes erupções vulcânicas, o impacto de grandes meteoros e o movimento de placas tectônicas. Em *Weather* (2020), da autora americana Jenny Offill, acompanhamos Lizzie, uma bibliotecária, na jornada de chaveamento cognitivo que a leva a refletir sobre seu papel no desenrolar de eventos como a crise climática, a sexta extinção em massa, o aumento do nível dos mares, entre outros. Neste artigo, exploro tanto a transição de Lizzie no romance quanto o papel da ficção realista em discutir a categoria praticamente impossível do Antropoceno.

Palavras-chave: Antropoceno; Mudanças Climáticas; Jenny Offill; Literatura Climática.

Abstract: The Anthropocene, the geological proposition to name the current Epoch and to describe the massive impact of the human on the biosphere, has precipitated a shift in the way humans understand themselves. No longer only a biological agent, the human is now (also) a geological agent, capable of altering the Earth's systems in much the same way as great natural catastrophes do, such as great volcanic eruptions, the impact of large meteors and tectonic shifts. In *Weather* (2020), by American author Jenny Offill, we follow Lizzie, a librarian, in her journey through the cognitive shift that leads her to ponder her role in the unravelling of events such as the climate crisis, the sixth mass extinction, and seawater rise, to name a few. In this paper, I explore both the cognitive transition of Lizzie in the novel and the role of realistic fiction in tackling the nearly impossible category of the Anthropocene.

Keywords: Anthropocene; Climate Change; Jenny Offill; Cli-fi.

It doesn't stop; every morning it begins all over again. One day, it's rising water levels; the next, it's soil erosion; by evening, it's the glaciers melting faster and faster; on the 8 p.m. news, between two reports on war crimes, we learn that thousands of species are about to disappear before they have even been properly identified.

(LATOURE, 2017)

Introduction: Once There was the Human, a Biological Agent

In the epigraph to Jenny Offill's novel *Weather* (2020), one reads "NOTES FROM A TOWN MEETING IN MILFORD, CONNECTICUT, 1640: Voted, that the earth is the Lord's and the fullness thereof; voted, that the earth is given to the Saints; voted, that we are the Saints" (no page, capital letters in the original). The quote sets the tone for the pages to come, in which the main character, Lizzie, who is also the narrator, gains consciousness of the impact of human actions on the biosphere. The humans, the Saints who wander the Earth with the hubris of landlords, are successfully pushing forward the sixth great extinction, freshwater depletion, climate change, ocean acidification, leading life systems to the tipping point and setting up the scenario for other biological and social catastrophes. Coming to terms with such dire facts is what leads Lizzie to a change in perspective, and I argue that, throughout her consciousness-raising journey, she gains insight into the shift of the human from biological agent to geological agent. In order to pursue this perspective transition, I will first briefly tackle the notion of the Anthropocene and the flourishing of discussions on the limits and possibilities of realistic fiction in addressing some of the most pressing issues in our changing world.

Weather is a novel about coming to terms with anthropogenic, that is, human-caused impacts to the world as witnessed by the character Lizzie. She is a librarian, a mother (to Eli), and a Ph.D. dropout. She is married to Ben, a Ph.D. in classics who, after running into an unwelcoming job market, becomes a videogame programmer. Lizzie also has a brother, Henry, who is an addict, and she watches over him like a mother, always fearful for his life, while he himself becomes a father in the course the story. Sylvia, Lizzie's former Ph.D. advisor, hosts a podcast called *Hell and High Water*,

which is a huge success among audiences across the political spectrum, from the left's most hard-core environmentalists to the right's denialists and evangelical Rapture-doomers. The show receives an enormous amount of mail from listeners, far beyond what Sylvia can manage, and she invites Lizzie to help her reply to it and to accompany her on some of the lectures and fundraising events she needs to attend. The podcast is about the ongoing and impending catastrophes that have a hand of the human in them, and Lizzie puts it that it is nice listening to Sylvia's show, "even though she talks only of the invisible horsemen galloping toward us" (OFFILL, 2020, p. 10).

As in the epigraph that opens this paper, where Bruno Latour (2017) describes the speed with which the climatic crisis is evolving, when Lizzie accepts the invitation to reply to Sylvia's mail, she descends into the throes of the very disturbing science of climate change and the doom that is tethered to the anthropogenic effects on the bio and social spheres. As a work of literature, *Weather* defies the overly descriptive, realistic narrative. Offill construes a story in which short paragraphs and minimal space depictions work as self-contained thoughts that are akin to how the mind itself works – chaotically, in a non-linear fashion, as the weather itself, and ever-changing. In the context of climate change, calling a novel *Weather* is symbolic. Oftentimes a distinction must be made between climate and weather, with time being the key factor in the difference between them. While weather is the manifestation of atmospheric conditions over a brief length of time, in what we call climate these conditions manifest over longer portions of time (JOHNS-PUTRA & GOODBODY, 2019).

The Holocene, which dates back to roughly ten thousand years ago, is precisely characterized by the stabilization of the climate in which humans have been able to develop agriculture and settle in determined places for civilizations to grow (ZALASIEWICZ *et al.*, 2014). Humans have altered the Earth and its systems to such an extent that the graphs that illustrate the concentration of greenhouse gases in the atmosphere since the mid-twentieth century look more like a weather chart, with an astonishing jump from then to now, than a climate one, but no pronouncements have yet been made as to when the Anthropocene officially began.

When it comes to the possible beginning of the Anthropocene, the Anthropocene Working Group (AWG) considers three main inauguration dates. The first, which has been termed "early Anthropocene," coincides with the spread of agriculture, between 2000 years BP (before present) and

3700 years BP; or even all the way back to the late Pleistocene, around 11,700 years ago, with the “extinction of large mammals” by humans, which, in its turn, affected the vegetation (ZALASIEWICZ *et al.*, 2014, p. 3). The second date coincides with the industrial revolution, when we humans began to employ fossil fuels at a large scale to potentialize human-power and turn it into machine-power. The problem with this second date is that emissions are not, on a global scale, uniformly present in the strata, the rocks upon which geologic Periods, Epochs, and Eras are grounded. That is where the evidence of global events is registered; the narrative of the Earth is literally engraved in stone.

In the third proposed date, however, in the Great Acceleration period of the twentieth century, which begins at around the end of WWII, evidence of human activity is easily identified in the strata. The rise in emissions of greenhouse gases is one of the elements that can be seen in the strata, as is the nuclear fallout from the over five hundred nuclear bombs that were exploded since the first nuclear bomb test in Alamogordo, New Mexico, in 1945. Plastic, aluminum, the construction of roads and dams are among the elements that have come to alter the climate, promote the acidification of the oceans, and play a part in provoking the sixth great mass extinction that is now under way (ZALASIEWICZ *et al.*, 2014). Key to the nomenclature of the Anthropocene, of course, is that it implies that the undesirable changes happening to the biosphere are of our doing.

With events of such magnitude coursing through and effecting changes to the bio and social spheres, Dipesh Chakrabarty (2009) argues that one of the cognitive challenges the human faces right now involves coming to terms with our collective role as geological agents. Unlike the meteor that crashed onto Earth 66 million years ago and possibly led the dinosaurs to extinction, we humans have a conscience and are able to recognize the impact of our actions. Or are we? We seem to more easily, rather, have conscience of our individual actions (and not always, by no means), but we struggle to come to terms with the consequences of our collective ones; especially in the Anthropocene, Chakrabarty suggests.

To have consciousness of our collective actions requires the stretching of one’s imagination to scales we are not habituated with, Chakrabarty argues, and for a number of reasons. Among them is the fact that we have come to think of ourselves as biological beings, often incapable of doing much harm to systems of great magnitude. Take Paul Crutzen

(2014), for example, one of the chemists who, in 2000, alongside Eugene Stoermer, proposed the term Anthropocene. He argues that, in the 1970s, when an ecological awareness was beginning to bloom in certain areas of the sciences, nature was taken by most scientists to be so incredibly vast that a commonly held belief among them was that human actions could by no means produce the effects that are currently so blatant, such as climate change, freshwater depletion, and land use, to name a few. The realization that our actions, summed up over space and time, has rendered us the role of geological agents is extremely recent and precarious.

As Chakrabarty and many others¹ have pointed out, the human of the Anthropocene is not at all an easily identifiable one, and the task of seeing oneself as a geological agent is far from simple. Chakrabarty (2009), himself a historian, explains that the discipline of history has conventionally focused on human history, leaving the matters of deep time and natural history to scientists, to geologists. The changes promoted to nature by the hands of humans has troubled the borders of the discipline of history, as humans are now enmeshed with the natural world in ways that, since at least the Enlightenment, when the official break of the human from nature was, in a sense, made official by Descartes's philosophy, they were not. The environmental historians, therefore, are concerned with the tensions between humans and the natural world. Still, these environmental historians, Chakrabarty puts forth, have tended to see humans as "biological agents" (2009, p. 205). In the eyes of climate change scholars, however, humans are no longer simply biological agents, but geological ones too (p. 206).

The intellectual exercise that is required of us in order to accommodate to this new figuration of the human is unprecedented. According to Chakrabarty (2009, p. 206-207):

Humans are biological agents, both collectively and as individuals. They have always been so. There was no point in human history when humans were not biological agents. But we can become geological agents only historically and collectively, that is, when we have reached numbers and invented technologies that are on a scale large enough

¹ For an enlightening discussion on the human of the Anthropocene, see the collection of essays *Anthropocene Feminisms*, edited by Richard Grusin in 2017, published by the University of Minnesota Press, where Stacy Alaimo, Rosi Braidotti, and others explore this challenging question.

to have an impact on the planet itself. [...] Humans began to acquire this agency only since the Industrial Revolution, but the process really picked up in the second half of the twentieth century. Humans have become geological agents very recently in human history. In that sense, we can say that it is only very recently that the distinction between human and natural histories – much of which had been preserved even in environmental histories that saw the two entities in interaction – has begun to collapse.

The challenge is one of scale and import. What Chakrabarty (2009, p. 208) calls the calendars of the human, especially of the human who has acquired the role of geological agent, and of the natural world, are too far apart. The combination of the time of the world, with its 4,6 billion years of existence, and the time of the human as a geological force, leads to a cognitive disconnect in the human because there is no precedent of the human as a force of such magnitude in either human or natural history. Additionally, humans are not evenly responsible, across the globe, for this change in status in the first place. Colonial powers, the capitalist economic paradigm, the Western standard of consumption that was inaugurated in the mid-twentieth century, all of these events and systems play into the daunting task of identifying and troubling the human as a biological and geological agent in the Anthropocene.

Weather is thus an ingenious title because it renders what the novel is and what it does: it is a slice of Lizzie's life represented, embedded in vast, deep time, a time we hardly consider as belonging to. The novel conveys the dawning of reality that many of us have come to bear as the *sine qua non* of our age, the reality of climate change. Weather is a result of the changing climate that has come, as in Superstorm Sandy, and that will come, as Lizzie comes across the current data on climate change that says that "New York will begin to experience dramatic, life-altering temperatures by 2047" (OFFILL, 2020, p. 106). Whether one comes across first with the science or the reality of climate change, it will cross one's way in this lifetime, either matter-of-factly, as a result of suffering its implications, or through the news.

The aforementioned structure of the narrative, with short paragraphs that are often disconnected and offer a very brief portrayal of what is at stake at that precise moment are also like the clouds that manifest the weather and the way in which meditation instructors refer to thoughts². In fact, Buddhist

² Pema Chödrön, for instance, often refers to thoughts as the clouds that obscure our access to the sun, which symbolically represents the basic goodness of living beings. For more

meditation and practice play a role in the narrative. Lizzie's shrink, Margot, is a Buddhist meditation instructor who keeps on inviting her to take part in the meditation and group discussion sessions. When she eventually accepts and joins the group, what she learns informs an understanding of the world that allows Lizzie to come to terms with the newly acquired conscience of us humans as geological agents. I will go back to this later in the argument.

As mentioned elsewhere, in this paper I explore Lizzie's process of gaining insight into our transition from biological agents to geological ones, and the character's growing – though not completely resolved – reconciliation with this reality by the end of the novel. One could argue that there are many layers of doom in the narrative. Climate change is one of them, but there is also her addict brother, her struggles with motherhood in a world that seems to be ending, and an election process in the works, one that only adds to the catastrophic buildup. The candidate who wins, it is quite clear, is Donald Trump, as Lizzie remarks that “He wants to build a wall. It will have a beautiful door, he says” (OFFILL, 2020, p. 93). From his victory on, Lizzie and her husband, Ben, begin preparations to make sure that they access the rights and social benefits that they might lose once Trump takes office, such as dental service and getting IUDs before the abortion clinics are shut down. The enormity of the Anthropocene and the mundane overlap and shape up the narrative that is a rumination on how to come to terms with being human at this moment in time.

The Realistic Novel is Put to Test in the Anthropocene

Offill's novel aligns with what has been recently termed cli-fi. Adeline Johns-Putra and Axel Goodbody (2019) insist on defining climate fiction not as a genre, but as a set of concerns that emerge first in genre fiction, such as science fiction and the disaster novel, and later in contemporary realistic fiction. Both Timothy Clark (2014) and Amitav Ghosh (2016) somewhat challenge the capacity of realistic fiction to represent the extent of the trouble the Anthropocene poses. Clark (2014, p. 81) argues that the implications of the Epoch are still “counterintuitive”, that is, still too enormous for any one person to apprehend and represent it in a realistic

on this, see *Welcoming the Unwelcome: Wholehearted Living in a Brokenhearted World*, published in 2019 by Shambhala Press.

fashion without falling into the anthropocentric narrative model, focused on the individual. For him, magic realism, the fantastic, and science fiction are more suited to tackle the play of scale that the Anthropocene demands. The conventions of these genres, he suggests, allow for a more credible blurred distinction between character and environment, “in which the thoughts and desires of an individual are not intelligible in themselves but only as the epiphenomenal sign of entrapment in some larger and not necessarily benign dynamic” (CLARK, 2014, p. 81). In other words, character and environment are enmeshed in representing both the subjective situation of the former and the material conditions of the latter. The human subjectivity in these genres, for Clark, is the product of his/her condition as a geological agent, more than a biological one.

Ghosh (2016, e-book, no page), in a similar vein, criticizes not simply realist fiction’s representational potentialities within the Anthropocene, but also the coincidence between the rise of the novel, in the 18th century, and the mode of production that allowed for the “accumulation of carbon in the atmosphere [to rewrite] the destiny of the earth”.

In tandem with Clark’s (2014, p. 81) argument that one should be suspicious “of any traditionally realist aesthetic” that aims at representing the changing climate, and Amitav Ghosh’s (2016) that often the simple mention of climate change is enough for some critics to place the literary work under the rubric of sci-fi³, Johns-Putra and Goodbody (2019) put forward that realistic fiction does come against challenges when it comes to representing the climate crisis in its nonhuman scale. However, they argue that in the instances in which realistic fiction does the job of rising up to the counterintuitive notions that emerge in representing climate change, it “has the potential to provide a space in which to address the Anthropocene’s emotional, ethical, and practical concerns” (JOHNS-PUTRA; GOODBODY, 2019, p. 229).

Among the challenges of representation are, first, the “invisibility of climate as opposed to weather”; second, the incorporation, in literary terms, of the science of climate change; and third, “the unprecedented scale of climate change effects and the human dimensions of fiction” (JOHNS-PUTRA; GOODBODY, 2019, p. 229). In other words, while genre fiction

³ Ghosh argues that “[i]t is as though in literary imagination climate change were somehow akin to extraterrestrials or interplanetary travel” (2016, e-book, no page), demonstrating how climate change is somehow, in public imaginaries, still closer to fiction (ironically) than fact.

such as sci-fi and fantasy, for instance, might be better equipped with the conventional tools to represent the odd scales of the Anthropocene, and more integrated with scientific articulations of the world, be them potentially real (sci-fi) or not (fantasy); realistic fiction should not be dismissed for its established form. Instead, it should be used for what it is most regarded, for the exploration of subjectivity, time, and space. In their discussion, Johns-Putra and Goodbody add a brief caveat to the cli-fi nomenclature, as it only apparently excludes novels that make no direct mention of the words “climate change”. One of the central novels in cli-fi discussions is, in fact, one that has no mention climate change at all, namely Cormac McCarthy’s *The Road*, first published in 2016. It has, nonetheless, “been hailed by some as an expression of and for ‘the globally warmed generation’” (JOHNS-PUTRA; GOODBODY, 2019, p. 231). What this means is that the authors include under the cli-fi umbrella novels that are both explicitly and even marginally concerned with anthropogenic changes, thus reinforcing the argument that cli-fi is not a genre, but instead a set of concerns that show up in fiction (realistic or not). They are also careful not to delimit a time-range for the appearance of these concerns:

Although it is useful to identify the advent of public concern over global warming as a turning point in environmental fiction, one should not be too quick to discount the many earlier – and, one might say, prescient – representations of disastrous human interventions into global climatic conditions. (JOHNS-PUTRA; GOODBODY, 2019, p. 231)

The authors do argue, however, that what we now call anthropogenic climate change is a useful concept to “[narrow] the subject down to fictional engagement with the discursive history of this phenomenon in particular” (p. 232).

In keeping with these arguments, Bruce Holsinger, author of *The Displacements*, published in 2022, argues in an interview that cli-fi is a term with which he takes issue when it is tethered to the notion of genre, or even genre fiction such as sci-fi or fantasy; he considers literary representations of climate disruption to be more a description of the world as we now know it than fiction. He considers his novel, for instance, which follows a catastrophe caused in Southern US by a category six hurricane (such category is created in the narrative), not as a “climate novel”, but as a “realist novel set in the very, very near future” (HOLSINGER, 2022).

In their research, Johns-Putra and Goodbody explore examples of realistic fiction where the aforesaid task of meeting the challenge of representing climate change is at least one of the characteristics of the novels. They put forth that, in whichever of the literary categories (character, plot, or setting) climate change appears, and whether it is portrayed as a collective or individual event or concern, it tends to impact the “psychological, emotional, physical, or political experience,” and it tends to “[relate] directly to the readers’ lives” (2019, p. 234).

Offill’s novel is surely exemplary of the impact of climate change on an individual and a collective level. Although the world at large seems almost oblivious to the preoccupations that are taking over Lizzie’s thoughts in what concerns climate change, she is immersed in information about how the climate crisis is affecting and will affect the world at large. At the same time, Lizzie grapples with what scholars such as Johns-Putra, Goodbody (2019) and Clark (2014) highlight as the “invisibility” of climate change. As a scientific category of analysis and prediction, climate change is too broad and abstract an issue, far removed from the individual way of knowing that, Johns-Putra and Goodbody (2019, p. 235) put forward, “tends to be associated with literature”.

There is a sense in which *Weather* addresses precisely this schism. When Lizzie begins to unravel the science and the current and future impacts of climate change, she begins to offer, in bursts, mid-narrative, information such as “No more apples soon; apples need frost” (OFFILL, 2020, p. 106), or “There are fewer and fewer birds these days. This is the hole I tumbled down an hour ago” (p. 95). There are also thoughts on disaster psychology, preppers’ guidelines, and survival techniques, signposting what has been on Lizzie’s mind; as well as Buddhist vows, such as “*Sentient creatures are numberless. I vow to save them*” (p. 125, italics in the original). This conveys a powerful representation of the subjective effect of the Anthropocene precisely because there is no tipping point, or no scenario that would invite the reader to adjust her perspective of a likely event given our prognosis. One has to witness the transition from a relatively stable vision of oneself as a biological agent to an unstable view of oneself as both biological and geological agent, effecting changes so massive to the biosphere that preparing for the likely futures, materially and emotionally, seems like the only path forward.

Cognitive Shifts: They Come on Strong

When Lizzie comes into contact with the science of climate change and with the questions the podcast listeners pose Sylvia, the weight of things around her begin to shift. In her work, at home, in her family relations, in the social sphere, and in the future compromising of the place where she lives, everything becomes potentially exposed to the impact of anthropogenic effects and to the moral underlying of our current situation. In the first lecture by Sylvia that Lizzie goes to, the former argues that, once circumstances are critical, the parameters for what counts one as a “good person” are no longer valid. Sylvia argues the following: “Suppose you go with some friends to the park to have a picnic. This act is, of course, morally neutral, but if you witness a group of children drowning in the lake and you continue to eat and chat, you have become monstrous” (OFFILL, 2020, p. 21). The argument, which closes the lecture, leads to a question from someone in the audience, namely “How do you maintain your optimism?” (p. 21). Readers never learn the answer, but later in the novel it becomes clear that Sylvia holds no optimism regarding the future. After the lecture, Lizzie’s mind offers a glimpse of who she was before, “Young person worry: What if nothing I do matters?” (p. 21), and who she is becoming now, “Old person worry: What if everything I do does?” (p. 22).

Indeed, Lizzie becomes hypervigilant about what she consumes, how she employs material goods, how doomed we are, what her “doomstead” will look like, and whom she would invite to be part of it. She has a mouse problem in their apartment, and as she is cleaning a cabinet where a mouse has been trapped, her use of paper towel precipitates a guilt-trip, as she claims that there has been “so much throwing away of paper that [she’s] already undone all the good [she’s] done in the world until now” (OFFILL, 2020, p. 166). The moral weight of individual action takes precedence over any trust that governments will do the job of course-correcting from the climate crisis, especially after the election results, when hope seems more out-of-reach than ever. Lizzie’s friend, an Iranian who fled his country, family in tow, in the midst of a political crisis, tells her that “[her] people have finally fallen into history [...] The rest of us are already here” (p. 113), implying both that Americans are about to witness what it feels like to have an ultraconservative president and that no one, no matter how privileged, will be able to escape the climate crisis.

Amitav Ghosh (2016) argues that one of the great triumphs of literature is that it is a suitable place to imagine how different choices might play out in the face of climate disaster. Imagining what he calls “other forms of human existence” is necessary because “if there is one thing that global warming has made perfectly clear is that to think about the world only as it amounts to a formula for collective suicide” (e-book, no page). His following argument is that we should, instead, explore other scenarios. Lizzie’s and Sylvia’s disenchantment with the world of possibilities, however, seems to highlight how unwilling people in general are to engage in the exploration of these alternative scenarios.

At a dinner celebration with the podcast’s sponsors, relevant issues are raised. First, the reason why Sylvia invited those who already support her podcast is that she wants to convince them to patron the institution she works at where they aim to rewild half the Earth. This is a scholar and an entrepreneur who understands the extent of the trouble humans find themselves in in the Anthropocene. The sponsors, however, have different plans: de-extinction. Instead of recuperating damaged natural spaces, engaging in the entrepreneurial commodification of species long lost seems more enticing and economically worthy an option. The sponsors have better plans, and the readers who mail Sylvia, as Lizzie puts it, have suggestions too; “Don’t engineer the sun or the ocean, engineer us”, she says, commenting on the question “What would it mean to bioengineer humans to be more efficient?” (OFFILL, 2020, p. 167).

Indeed, the genetic engineering required to bring extinct species back to life is akin to the technology that we have come to call geoengineering. Specifics aside⁴, the premise of geoengineering entails remedying the symptoms of the illness without treating the causes. The sixth great extinction will not be hampered by de-extinction efforts. Greenhouse emissions will not slow down if geoengineering solutions happen to solve, even if temporarily, global warming, and the unintended consequences might be many. The capitalist and carbon economy logics that permeate arguments in favor of geoengineering entail maintaining the “business as usual” mindset

⁴ For a discussion on the gendered aspects of geoengineering, see Diana Bronson’s “Geoengineering: a gender issue?”, in *The Remaking of Social Contracts*, published by Zed Books London in 2014.

which has fossil fuel extraction and use, as well as the Western standard of consumption, as the measure of progress and development, as Ghosh extensively argues in *The Great Derangement* (2016).

Instead of de-extinction and geoengineering, both of which delay the necessary work of dropping the overarching use of fossil fuels, Sylvia's foundation is arguing for the rewilding of lost natural spaces but finds no sympathetic ears. The podcast host shares with Lizzie that one of the dinner's attendants was speaking to her about how in the near future we will "shed these burdensome bodies and become part of the singularity", commenting that "'These people long for immortality but can't wait ten minutes for a cup of coffee'" (OFFILL, 2020, p. 39). The rush of reaching results instead of doing the work required to solve evident problems is implied here, echoing Buck, Gammon and Preston's (2014, p. 651) argument that geoengineering is appealing because it turns "an intractable social, economic, and political problem into a solvable technical and scientific one".

Technology as a quick fix is alluring because it promises the erasure of past deeds. As Ghosh (2016) puts it, anthropogenic climate change, the ongoing sixth mass extinction, ocean acidification, and such similar unfoldings are the result of our accumulated pasts and presents, and not just of the actions of the past and present, but of the stories we have been telling about ourselves throughout the times.

Ghosh illustrates how, in fiction, from the 19th century on and with the rise of the novel in the 18th century, writers have slowly started on the project of removing the uncanny from the pages of the novel. The uncanny is evident in real-life, and it happens among humans and in their encounters with nature and the nonhuman. The "mansion of serious fiction", as Ghosh puts it (2016, e-book, no page), has favored the personal, the individual life of the character much more than the social, collective histories. That is not to say that these collective narratives do not exist or even abound, of course, but Ghosh, like Chakrabarty, is teasing out of the conversation the role of literature in representing the shift of the human from the individual, the biological entity that we have thought ourselves to be, to the geological agents that we now are. He calls attention to the specific political, economic, and colonial setups that have allowed for the novel that is a portrayal of the individual life to inhabit the aforesaid "mansion of serious fiction" while those

that portray “men in the aggregate,” a term he critically borrows from John Updike⁵, get to watch the mansion from the outside (GHOSH, 2016, *e-book*).

Ghosh then moves on to show how science fiction was severed from “serious literature” little after the publication of *Frankenstein*, even though the novel was thoroughly enjoyed as serious literature at its time of publication, in 1818. Science fiction became the space in which the uncanny encounters with nature and the nonhuman took place and where the collective, the “men in the aggregate” literature, thrived. There are ordinary and notable exceptions, of course, and Ghosh explores them throughout his book, such as John Steinbeck’s *avant la lettre*’s concerns with the collective in a sense that is quite similar with what we are currently experiencing with climate disruptions, but a thorough discussion on the uncanny and the collective in literature is beyond the scope of this paper.

The relevance of this argument here is to distinguish two facts. First, Ghosh’s injunction that literature is the ideal testing ground for ideas, the optimal space for exploring *both* individual and collective concerns and solutions to our uncanny relationship with nature and the world at large in times of climate crisis. He argues that it is not exclusively, and perhaps not ideally, the role of scientists and politicians to imagine ways of being and solving our cognitive and practical crises. Ghosh explores the subjunctive quality of literature, which has been tackled before by writers such as Joanna Russ who, basing her arguments on Samuel Delaney’s propositions for the role of literature, argues that “Subjunctivity is the tension on the thread of meaning that runs between world and object” (RUSS, 1995, p. 16). In this sense, for Ghosh (2016, *e-book*, no page), one of literature’s triumphs “is that it makes possible the imagining of possibilities”.

I will argue that much focus is granted to the imagining of alternative ways of being on this world, which is extremely relevant in and of itself. However, literature must also be put to the task of imagining how the process of coming to terms with the reality of anthropogenic changes might ensue. There is a period of cognitive disconnect when one realizes one’s double

⁵ Ghosh offers a fragment of Updike’s critical review of the novel *Cities of Salt*, by Abdel Rahman Munif, where the American author criticizes Munif’s portrayal of “men in the aggregate” instead of the exploration of any “individual moral adventure” which, in Updike’s words, “since ‘Don Quixote’ and ‘Robinson Crusoe,’ has distinguished the novel from the fable and the chronicle”.

role as biological agent and geological agent, which must be addressed, and here I come to my second point. Offill's novel, in having Lizzie come to terms with our double roles, allows us to explore precisely what "coming to terms" with our current reality could look like. Offill's novel is both a reckoning of our situation as geological agents and the realization of our unwillingness and stubbornness to course-correct and find alternative ways of being on this world. What she repeatedly witnesses are scenes such as the ones at the sponsors' dinner, or at the lectures where participants are mainly concerned with how they can keep their lifestyles, protect themselves and their loved ones without having to do the work of reshaping a way of living that they love and hone, or even fight for an economic paradigm that is not the capitalist one that is currently in place.

Lizzie herself is not exempt from these feelings. There are moments when she ironically comments on people's selfish wishes to fend for themselves in the case of a catastrophe, but she speaks to Sylvia about buying land "somewhere colder" to protect her son, Eli, and Iris, her niece, from the dire future that threatens New York. Sylvia replies with incredulity, asking "Do you really think you can protect them?", adding that then Lizzie should "become rich, very rich" (OFFILL, 2020, p. 127). The rich, of course, as Lizzie herself remarks elsewhere in the narrative, "are buying doomsteads in New Zealand" (p. 97).

Ultimately, the Anthropocene is not just about biophysical disruptions, but also about societal ones. Running climate-science numbers through one's mind, as Lizzie and her husband often do, and the election of a conservative candidate who is entrenched in carbon-economy alliances, leads to subjective suffering. A word often associated with the growing of one's knowledge about the extent of climate disruption in the present and in the future is grief, which is a fitting term to describe the road Lizzie embarks on, both because of the climate crisis and its implications and due to her brother's depression crises and her own sense of bewilderment before these mounting concerns.

Grief and a sense of despair start to build up from the podcast questions, such as "*How will the last generation know it is the last generation*" (OFFILL, 2020, p. 27, italics in the original) and "What are the best ways to prepare my children for the coming chaos?" (p. 93), as well as by the question often made in conferences: "What will be the safest place?"

(p. 52-53). Lizzie gropes for hope and offers answers that are both ironic and earnest. To the first and last questions, there are ultimately no answers. For the second one, she replies “You can teach them to sew, to farm, to build. Techniques for calming a fearful mind might be most useful though” (p. 93). That is precisely what she does when she gives in to Margot’s invitation to frequent the Buddhist meditation and discussion sessions.

Margot introduces the notion of “groundlessness” in one of the sessions. In Buddhist practice, groundlessness can be defined as the idea that nothing is stable; there is nothing to hold on to. In a way it is akin to the title of one of the episodes of *Hell and High Water*, namely “The Center Cannot Hold” (p. 10), which is a line from William Butler Yeats’s poem, “The Second Coming”. The line is preceded by “Things fall apart” and followed by “Mere anarchy is loosed upon the world”; suitable lines for Sylvia’s subject matter and for discussing groundlessness. In fact, there is a book by Buddhist teacher and author Pema Chödrön entitled *When Things Fall Apart* (1996), and Chödrön dedicates an entire chapter to groundlessness in another book, *The Places that Scare You: A Guide to Fearlessness in Difficult Times* (2001). She explains that “the Buddha knew that our tendency to seek solid ground is deeply rooted”; the realization of groundlessness, however, is the one that recognizes the truth that “nothing – including ourselves – is solid or predictable” and that suffering “results from grasping and fixation” (CHÖDRON, 2001, p. 99).

These are not simple statements to apprehend, indubitably. When Lizzie is meditating using Buddhist breathing affirmations, one reads “*Breathing in, I know that one day I will have to let go of everything and everyone I love*” (p. 45, emphasis in the original), to which she reacts, moaning, “Aw, c’mon, man. Everything and everyone I love? Is there one for beginners maybe?” (OFFILL, 2020, p. 45). The affirmation shifts the ground around Lizzie’s feet.

On the concept of groundlessness, Margot distinguishes floating from falling, arguing that once one becomes accustomed to the idea of having no ground to feel safe on, floating can be faced “without existential fear” (OFFILL, 2020, p. 121). Floating would mean, therefore, that one is not necessarily comfortable with being without ground, without the guarantees that any one thing will remain stable or yield to one’s will, but that the act of experiencing groundlessness would not translate as the disorienting reaction to falling.

And falling is very much what Lizzie has been tangled in both in what concerns the mail the podcast gets and in the university library where she works. She decides to read Disaster Psychology articles in order to help those who have been using the library in the wake of the election results, and cites a fragment: “*Much of the population was in a mild stupor, congregating in small unstable groups, and prone to rumors of doom*” (italics in the original), adding that “That’s pretty much everyday [there]” (OFFILL, 2020, p. 124). Later, she ponders how we might “channel all of this dread into action” (p. 137).

The action Lizzie takes, ultimately, is to course through the stages of raising consciousness about what is at stake in the Anthropocene, experiencing grief, despair, and gloom over the realization that we, collectively (although unevenly), have produced such a predicament; and seeking and finding help in the contemplation of a perspective that allows her to come to terms with the notion of groundlessness that this realization brings. One of the outcomes of the recognition of the intricate web of actions that leads to the mere suggestion of an Anthropocene, an age of humans, is that this web of forces becomes more evident than ever. There are ultimately no discrete entities, no individual biological agents, but an interconnected web of agencies. At this time, with differing degrees of responsibility, we have forged something humongous, something we have trouble comprehending the scale of. Evidently, it is precisely the human exceptionalism mentality that, in the first place, is responsible for manufacturing a way of being on this world that instrumentalizes nature and biotic beings and abiotic matter and employs them at the service of the human subject.

For Sylvia, there is nothing special about the human; the importance we attribute ourselves is a matter of parameter. At a lecture, Lizzie explains that Sylvia “tells the audience that the only reason we think humans are the height of evolution is that we have chosen to privilege certain things above other things” (p. 46). Dogs, for instance, would be deemed greater than us had we favored the sense of smell. Had we privileged longevity, other beings would stand out and so on. For her, “the only thing we are demonstrably better at than other animals is sweating and throwing”, and thus she closes the argument (OFFILL, 2020, p. 47).

Lizzie courses through an intellectual and emotional journey and, by the last chapter of the book, Margot asks a question, namely “What is the core illusion?” (OFFILL, 2020, p. 193). No one in the meditation session

has an answer. Meanwhile, life goes on and the thoughts that spring are no longer filled only with doom, but with a gleam of hope; she seems to be floating rather than falling. At some point, she thinks “*Do not believe that because you are a revolutionary you must feel sad*” (p. 194, italics in the original) and is reminded of what Margot explains about the other possible translation for Duhkha, which is often rendered as suffering; it is the idea that things are not impossible, they are bearable, “barely possible” (p. 197). In the last paragraph, Lizzie awakens from a dream with a tentative answer to Margot’s question: “The core delusion is that I am here and you are there” (p. 201). Precipitated by the climate crisis, the walls that separate her from all else are (at least temporarily) gone.

Concluding remarks: “The work is going well, but it looks like it might be the end of the world”

The words in the subtitle above were uttered by the scientist Sherwood Rowland who, with his postdoc Mario Molina, identified and reported on the risks of CFCs to the atmosphere in the 1970s, thus hastening the environmental movement (PRATHER, 2012). In *Weather*, the narrator brings this quote to illustrate how gaining conscience of the situation we find ourselves in calls for either a wish to escape the truth – and here Lizzie claims to understand why people are volunteering to go to Mars on the first mission to the red planet – or a blunt facing of the facts, as in Rowland’s case. Further along the narrative, Lizzie asks Sylvia how she manages to sleep having full knowledge of what is currently at stake, to which Sylvia replies “I’ve known it for a long, long time” (p. 85). Lizzie herself is experiencing insomnia due to her recently gained consciousness and her brother’s crises, and pondering Sylvia’s only apparent nonchalance, she reasons that:

It affects her in other ways, I think. Sylvia always wants to go see things, some nearby, some far away. The requirement is that they are disappearing faster than expected. The going, going, gone trips, I call them. She picks me up early, then we drive and drive until we reach the designated place. Then we walk around and look at things and I try to feel what she does. (OFFILL, 2020, p. 85)

There is no knowing what Sylvia feels, though, and she ends up retiring from the institute and the podcast. When Lizzie asks her about the idea that the world has always been ending in ways, implying that what we are going

through is not necessarily new, Sylvia replies that yes, in parts, but not the world in its entirety, like this time. “Am I crying?”, Lizzie asks herself (OFFILL, 2020, p. 108), not knowing how to respond to such a dire diagnosis of our time.

Offill’s novel is an example of what Johns-Putra and Goodbody (2019) refer to as the third great challenge of representing climate change (the first being the relative invisibility of climate change as a scientific concept and reality and the second the enormous spatial-temporal scale of the Anthropocene), namely the impracticality of narrative resolution or closure that might be expected of realistic literature. Ultimately, there is no definitive (even if temporary) closure, no grand resolution or witty plan to put an end to the problem at hand in what concerns the climate crisis, only the constant reassessing of oneself and one’s relation to the world at large amid the ongoing crisis, and the speculation of alternatives to political, social, scientific, technological, and emotional present and future scenarios. The emotional focalization on Lizzie, whose company we keep in reading the novel, exposes us to her process of coming to terms with our dual role as biological and geological agents, and there is not, indeed, a resolution by the end of the novel, only a temporary stabilization of a knowledge of herself as part of an interconnected web of things instead of as a separate entity, individually responsible or disentangled from either the causes or effects of climate change.

We are not the saints of the earth, Lizzie realizes as the novel progresses, but we are surely part of it. Lizzie is reminded of a story in which a visitor to the monks of Mount Atos wants to learn what they do all day. “*We have died and are in love with everything*” (OFFILL, 2020, p. 201, italics in the original) is the monks’ reply. So has she to her previous unknowing self and, far from wistful, the novel is a declaration of love for the world.

References

BUCK, Holly Jean; GAMMON, Andrea R.; PRESTON, Christopher J. Gender and Geoengineering. *Hypatia*, Cambridge, v. 29, n. 3, p. 651- 669, jun./ago. 2014.

CHÖDRÖN, Pema. *The Places that Scare You: A Guide to Fearlessness in Difficult Times*. Boston: Shambhala, 2001.

CLARK, Timothy. Nature, Post Nature. In: WESTLING, Louise (ed.). *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 75-89.

CRUTZEN, Paul J. We aren't doomed? An Interview with Paul J. Crutzen. In: MÖLLERS, Nina; SCHWÄGERL, Christian; TRISCHLER, Helmuth (ed.). *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*. Munique: Deutsches Museum, 2014.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. *E-book*.

HOLSINGER, Bruce. Bruce Holsinger, THE DISPLACEMENTS & Elizabeth Crips, WHAT CLIMATE JUSTICE MEAND AND WHY WE SHOULD CARE. [Entrevista cedida a] Writer's Voice with Francesca Rheannon. Ago. 2022. Disponível em: <https://www.writersvoice.net/2022/08/bruce-holsinger-the-displacements-elizabeth-cripps-what-climate-justice-means-and-why-we-should-care/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

JOHNS-PUTRA, Adeline, GOODBODY, Axel. The Rise of the Climate Change Novel. In: JOHNS-PUTRA, Adeline (ed.). *Climate and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 229-245.

LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press, 2017. *E-book*.

OFFILL, Jenny. *Weather*. New York: Vintage Books, 2020.

PRATHER, M.; BLAKE, D. F. Sherwood Rowland (1927–2012). *Nature*, v. 484, p. 168, abr. 2012. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/484168a#:~:text=Returning%20home%20one%20evening%2C%20Rowland,the%20end%20of%20the%20world%E2%80%9D>. Acesso em: 12 ago. 2022.

RUSS, Sandra W. Development of Creative Processes in Children. *New Directions for Child and Adolescent Development*, v. 1996, n. 72, p. 31-42, 1996.

ZALASIEWICZ, Jan *et. al.* When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal. *Quaternary International*, v. xxx, p. 1-8, 2014.



Ensaio sobre a depressão antropocênica

Essay on Anthropoceneic Depression

Victor Hermann

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

hermann.victor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3403-4693>

Resumo: Os sofrimentos psíquicos do homem são exclusivos de nossa espécie humana? Ou será que, em virtude do antropoceno, nossas desordens emocionais podem atingir escala geológica e figurar como um verdadeiro mal na Terra? Vamos ensaiar brevemente sobre essa questão tomando como ponto de partida o filme *Untitled (Human Mask)*, do artista contemporâneo Pierre Huyghe. Ele apresenta um mundo distópico pós-catástrofe de Fukushima, em que a fauna e a flora aos poucos se reapropriam da Zona de Exclusão, exceto por uma única espécie que permanece presa ao passado da presença humana. Vamos argumentar que o filme alude à possibilidade de mutação do sofrimento humano, em que uma depressão antropocênica começa a se espalhar por entre as espécies não humanas perturbando seus agires inatos. Para tal, vamos ensaiar brevemente sobre uma noção não antropocêntrica de psicologia, a partir de Karl Marx, Giorgio Agamben e Fernand Deligny.

Palavras-chave: antropoceno; depressão; arte contemporânea.

Abstract: Are the psychological sufferings of humans unique to our human species? Or could our emotional disorders, due to the Anthropocene, reach geological scale and become a true evil on Earth? We will briefly explore this issue, taking as our starting point the film *Untitled (Human Mask)* by contemporary artist Pierre Huyghe. It presents a dystopian world post-Fukushima catastrophe, in which fauna and flora gradually reclaim the Exclusion Zone, except for a single species that remains trapped in the past of human presence. We will argue that the film alludes to the possibility of the mutation of human suffering, where an anthropogenic depression begins to spread among non-human species, disturbing their innate behaviors. To do so, we will briefly explore a non-anthropocentric notion of psychology, based on the ideas of Karl Marx, Giorgio Agamben, and Fernand Deligny.

Keywords: Anthropocene; depression; contemporary art.

Em 2014, o artista contemporâneo Pierre Huyghe apresentou a videoarte intitulada *Untitled (Human Mask)*. Huyghe é um dos principais expoentes do que se convencionou chamar de “artistas do antropoceno”. Suas obras costumam combinar uma série de mídias como vídeos, happenings, instalações e performances, para produzir *ecossistemas*, isto é, ambientes em que humanos, animais, plantas e algoritmos podem interagir entre si de modo inaudito, produzindo uma obra que é menos um objeto ou conceito que um organismo vivo em contínua evolução (que pode se desenvolver inclusive na ausência de qualquer espectador, como é o caso de *After Alife Ahead*, de 2017). No vídeo *Untitled (Human Mask)*, o tema do ecossistema reaparece, ainda que de modo menos abrangente e interativo. Trata-se de uma estranha fábula que se passa nos escombros da Zona de Exclusão ao redor do reator nuclear de Fukushima, no Japão, que colapsara em 2011. O filme tem como norte a seguinte pergunta: como as espécies vão reagir à desaparecimento dos seres humanos?

No início do filme acompanhamos um drone vasculhar meticulosamente os arredores de um vilarejo abandonado. À certa altura ele penetra os destroços de um restaurante japonês para encontrar um garçom ainda vivo, e que mora no local. Passamos a acompanhar a rotina desse garçom: todos os dias ele se levanta, enrola toalhas, as aquece e leva até as mesas, para mais tarde recolhê-las intactas, já que não há mais nenhum cliente para atender. Esse garçom, na verdade, é um macaco vestido com uma túnica negra e camisa branca, como uma colegial; possui ainda uma longa peruca lisa e seu rosto está coberto com a máscara de uma menina – exatamente como no vídeo viral *Fukuchan Monkey Restaurant!*¹, em que um turista americano interage com Fuku-Chan, o macaco-garçom que é uma espécie de celebridade japonesa local.

A fábula de Huyghe se concentra nos detalhes de uma vida repetitiva e sem futuro, posto que vivida na Zona de Exclusão. O filme se concentra ainda nos intervalos de trabalho, em que o macaco-garçom resta inerte, ora balançando sua perna, esticando os dedos da mão, ora alisando sua peruca: como se estivesse tomado de uma angústia crescente que, no entanto, nunca chega a romper com o círculo vicioso da rotina maquinal de trabalho. Numa entrevista, Pierre Huyghe diz ter pretendido filmar uma espécie de autômato

¹ Cf. FUKUCHAN..., 2012.

condenado a repetir “os gestos que ele foi treinado a fazer” (ALTEEVER; BROWN; WAGSTAFF, 2015, p. 34). Com efeito, parte do interesse do filme reside na contraposição entre duas espécies de automatismo. De um lado, há o comportamento natural dos artrópodes e plantas que – sem tomar conhecimento da existência de um restaurante, muito menos manifestar uma memória da espécie humana – vão executar sem complicação os movimentos naturais, inatos, de suas espécies. De outro, resta esse macaco preso a gestos humanos, impedido, portanto, de agir conforme o natural de sua espécie. Justamente por isso comovem os momentos em que o macaco-garçom se encontra em seus momentos de folga, prostrado. Em virtude desses momentos, eu gostaria de levantar uma outra hipótese: Huyghe, na verdade, teria representado a *depressão antropocênica*.

Mas, antes de levantar essa hipótese, seria preciso interrogar: qual o significado da psicologia na era antropocênica? Ela deve se limitar à mente humana, ou deve passar a abranger as relações interespecies? Essas questões extrapolam o escopo de nosso estudo, mas podemos levantar a hipótese sobre a depressão de um ponto de vista não antropocênico. Esse sofrimento tão característico do capitalismo tardio, afinal, corre ou não o risco de extrapolar os confins da humanidade para alastrar-se pela Terra como um mal entre as espécies não-humanas?

Para responder a essas perguntas, não tomaremos como ponto de partida a etologia ou a psicologia comparativa. A questão não é saber se o antropoceno causa entre humanos novos sofrimentos psíquicos, como a ecoansiedade (TENA, 2019), nem examinar as patologias psíquicas que os animais adquirem em decorrência do convívio com os humanos ou em virtude da destruição do meio ambiente. Não há dúvidas quanto às duas perspectivas, que são igualmente relevantes. Em todo caso, o que interrogamos aqui é se há ou não possibilidade do sofrimento psíquico humano – no caso, a depressão – atingir escala antropocênica, isto é, *enquanto força física de escala geológica* capaz de perturbar os fluxos naturais e os comportamentos das espécies mesmo após o desaparecimento do homem. Afinal, se a Época dos Humanos começa conosco, não está certo de que ainda existiremos quando ela enfim passar.

Assim sendo, vamos levantar a hipótese sobre um ponto de vista não-antropocênico da psicologia. Nosso ponto de partida – ou melhor, de chegada – será o filme de Pierre Huyghe. Nossa hipótese, derivada do filme, será examinar uma série de conceitos sobre a relação entre psicologia

e atividade produtiva, sobretudo o processo pelo qual o homem se separa da natureza a fim de dominá-la tecnicamente. Vamos examinar diferentes aspectos dessa relação e, ao final de cada capítulo, retornaremos à obra de Huyghe, buscando demonstrar de que modo a depressão, à medida que é amplificada pela atividade capitalista, pode ultrapassar o limiar da experiência humana para alastrar-se como um mal na Terra.

Antropoceno e a transdescendência

O antropoceno é a nova era geológica na qual vivemos, em que a atividade humana é a principal força moldando o planeta Terra. A partir das evidências de drásticas alterações na composição química da atmosfera, decorrentes da acidificação dos oceanos e da mudança no ciclo do carbono, Paul Crutzen, ganhador do Prêmio Nobel de Química, popularizou o termo “Antropoceno” nos anos 2000 (CRUTZEN, 2002). O objetivo era destacar a transformação profunda de perspectiva que a ascensão da força da civilização ao status de força geológica começava a provocar: “A humanidade emerge como uma força significante globalmente, capaz de interferir em processos críticos de nosso planeta, como a composição da atmosfera e outras propriedades” (ARTAXO, 2014, p. 15).

O antropoceno é uma mudança de época que exige uma abordagem interdisciplinar e integrada, que leve em conta as múltiplas dimensões da crise ambiental e social. Assim, as pesquisas do antropoceno logo transbordaram o campo da geologia para incluir outros campos, como a biologia, a filosofia, as ciências sociais e as artes. Esse esforço conjunto tem uma dimensão necessariamente política, à medida que o antropoceno, conforme argumenta Andreas Malm (2018), não é um problema ambiental que possa ser solucionado com a proteção da natureza; é um problema histórico de poder que exige transformações sociopolíticas radicais:

Uma teoria adequada deve ser capaz de compreender o problema como histórico, pois surgiu através da mudança ao longo do tempo – o nascimento e a expansão perpétua da economia fóssil – e causa mudanças ao longo do tempo na Terra. (MALM, 2018, p. 18)

Nesse mesmo esteio, Donna Haraway (2016) lembra que a própria definição de história deve ser revista à luz do antropoceno, enquanto uma dimensão capaz de influenciar materialmente os corpos e os fluxos na terra.

A autora argumenta que somos todos compostos de tecidos, incluindo o tecido da história, na qual nada – nem ninguém – fica inalterado. Se as forças históricas e materiais que construíram nossos corpos mudam, também mudamos.

Bruno Latour (2019) argumenta que o conceito de antropoceno não deve limitar seu escopo à ação humana, e sim a *relação* entre diferentes agentes, isto é, a interdependência e a cocriação entre as diferentes entidades do planeta. Por agentes, devemos considerar os humanos e os não-humanos, isto é, os animais, plantas e minerais; bem como as máquinas, práticas, ferramentas, técnicas, saberes, experiências, relações, associações, fluxos, dinâmicas etc., em suma os objetos que *todos* eles não cessam de fabricar.

Nesse sentido, o antropoceno deve provocar nas disciplinas um efeito de *transdescendência*. Eduardo Viveiros de Castro (DANOWSKI; CASTRO, 2014) escreve que a natureza é composta de seres que são tão diferentes uns dos outros, cada um deles sendo o que é, sem se identificar com sua essência. O que é próprio da natureza é que ela é composta de diferenças que não se reduzem a uma unidade que estabeleça uma ordem. A unidade vem da transdescendência, isto é, da relação entre seres diferentes que se afirmam sem se identificar, mas que precisam uns dos outros para existir.

A transdescendência deve repercutir um descentramento da visão do mundo, excluindo a perspectiva antropocêntrica, que tem orientado as ciências desde a modernidade, fundada na oposição entre homem e natureza. Ao longo dos séculos, as ciências nos ensinaram que estávamos no topo de uma hierarquia em relação a todos os seres animados e inanimados no tempo histórico, ocupando um lugar superior em virtude de nossas capacidades, faculdades, dons, valores, ideias, cultura, razão, tecnologia, política, história. Agora descobrimos que éramos só mais um dentre muitos (DANOWSKI; CASTRO, 2014). A perspectiva antropocêntrica só pode nos levar à hecatombe final da raça humana. Para assumir a responsabilidade pelos desafios do antropoceno, Eduardo Viveiros de Castro sugere a adoção do perspectivismo ameríndio, que parte do pressuposto de que a transdescendência, não a transcendência, é o que define os humanos. O que conta é a capacidade de sair de si sem deixar de ser o que se é, de transcender sem subir, de descentrar-se sem perder o centro, de ser ao mesmo tempo aqui e ali, neste e no outro mundo, a capacidade de ser outros sem deixar de ser o mesmo (DANOWSKI; CASTRO, 2014).

Ao longo do presente artigo, vamos seguir nesse mesmo esteio, em busca de uma rota de fuga para o antropocentrismo em psicologia, a fim de considerar a depressão de um ponto de vista transcendental, capaz de considerá-lo enquanto poluição das associações entre humanos e não-humanos.

Subjetividade capitalística

O antropoceno é consequência direta do modo de produção capitalista. Nesse sentido, se buscamos interrogar de que modo a subjetividade do homem poderia atingir escala geológica, devemos começar pela definição da subjetividade exigida por esse modo de existência humano.

O filósofo e psicanalista Félix Guattari a definiu como *subjetividade capitalística*. Ela é produzida a partir de “redes de poder, de competências técnicas, de instituições, de equipamentos, de fluxos monetários, de fluxos de saber, de fluxos de mercado, etc.” (GUATTARI, 2011, p. 24) responsáveis por estruturar e dinamizar “uma enorme máquina de calcular que define para cada tipo de necessidade uma resposta, não só para os indivíduos vivos, mas também para as próximas gerações” (GUATTARI, 2015, p. 127). Assim sendo, a relação do homem consigo mesmo e com seu derredor passa a ser mediada pela máquina de calcular capitalista, que é dotada de poder não só de projeção como de *produção de subjetividades* (inclusive não-humanas, conforme veremos).

“Redescobrir é a nossa natureza” – esse era o slogan usado pela mineradora Vale momentos antes do rompimento da barragem de rejeitos de Brumadinho. Trata-se de uma expressão precisa para definir a relação da subjetividade capitalística com a natureza. Devemos compreender a palavra descoberta à luz do contexto colonizatório. Conforme argumenta a filósofa e ambientalista Isabella Stengers, a colonização da América só foi possível porque já se alastrava pela Europa o germen da subjetividade capitalística. Ela recorda que, muito antes da Europa, a China havia tomado conhecimento da América, mas esta porção de terra além-mar jamais configurou para ela uma “descoberta”, senão um discreto avanço de sua sofisticada geografia. Para os europeus, por sua vez, a chegada na América provocou uma “proliferação incontrolável das consequências [...] Teólogos, soberanos, narradores, marinheiros, mercadores, defensores dos índios, aventureiros, tinha literalmente para todo mundo” (STENGERS, 2002, p. 118). E é nesse sentido que a palavra “descoberta” adquire seu senso pleno:

significa uma oportunidade de mercado cujos cálculos escapam ao controle, o que faz proliferar um sem-número de subjetividades capitalísticas. Assim sendo, é porque Pero Vaz de Caminha já trazia em si o gérmen da máquina de calcular capitalista que ele podia afirmar, mesmo antes de “saber se haja ouro, nem prata” (CAMINHA, 1943, p. 240), que, na terra avistada “querendo aproveitar dar-se-á nela tudo” (CAMINHA, 1943, p. 240).

O capitalista se comporta da mesma maneira em relação à natureza: sua missão é redescobri-la sem cessar, isto é, descobrir maneira novas de explorá-la e de moldar a própria subjetividade em função dessa oportunidade de lucro. Nesse sentido, do ponto de vista do capitalismo, *a redescoberta é a única natureza*. Nem o homem, nem a natureza valem, se não puderem ser “redescobertos” em função de uma oportunidade de mercado. Desse modo, a subjetividade capitalística não só fabrica os novos sujeitos interessados em explorar uma descoberta de oportunidade de lucro, como também destrói os modos de existência inaptos a tomar parte nessa descoberta.

Assim sendo, a psicologia individual, argumenta Isabelle Stengers, é descabida quando se trata do capitalismo: “Este deve, antes, ser compreendido como uma função ou uma máquina, que fabrica a cada conjuntura sua própria necessidade, seus próprios atores, e destrói aqueles que não souberam abraçar as novas oportunidades” (STENGERS, 2015, p. 46).

Retomando o filme de Huyghe, gostaria de sugerir que os gestos autômatos do macaco-garçom são, antes de tudo, testemunhos de uma descoberta. O capitalismo soube redescobrir o macaquear (em função de uma necessidade turística, nesse caso); foi assim que se produziu uma nova subjetividade capitalística: o macaco-garçom. “Macaquear” desde já assinalado como uma dimensão híbrida: num primeiro momento, consiste meramente aquilo que um macaco faz “naturalmente”, constitui o comportamento inato de sua espécie; mas “macaquear” significa também a associação desse comportamento natural à percepção de um terceiro, que pode ser outro animal ou vegetal, mas que nesse caso foi o homem, que atuou para reinventar o “macaquear” em função da atividade turística. Assim sendo, no começo, o macaco de Huyghe bem poderia ter sido o membro feliz de uma comunidade híbrida² com o humano (veremos mais adiante como os japoneses incorporam os macacos em sua cultura ancestral). Mas

² Sobre o conceito de comunidade híbrida entre homem e animal, ver: LESTEL, 2011.

o macaco-garçom que vemos na tela tornou-se incapaz de existir fora da captura capitalística da subjetividade; e é por isso que os trejeitos de macaco, sempre que eles despontam ao longo dos gestos autômatos de trabalho e repouso – quando a necessidade à qual eles deviam responder já desaparecera há muito –, nos chocam e enternecem: porque eles testemunham a operação de captura da subjetividade capitalística, que nunca ocorre totalmente, mas que costuma deixar um resto absolutamente impotente para romper com a relação contábil que ela projeta.

Ruptura da interação metabólica

O fundamento material da subjetividade capitalística é aquilo que Karl Marx definiu como a origem do capitalismo: a *ruptura da interação metabólica* entre o camponês e a terra. Essa interação que, como veremos, antes consistia numa relação de dependência e devoção, foi substituída por uma máquina abstrata de calcular respostas a necessidades.

A noção de *metabolismo* é central na obra de Marx, como destaca o filósofo ecosocialista Kohei Saito (2021). Na biologia, metabolismo significa o conjunto de reações que permitem ao organismo manter suas funções vitais, a economia energética que visa atender as necessidades de crescimento e manutenção de um ser vivo. Segundo Marx, o capitalismo é uma modalidade específica de abstratização – tanto a nível jurídico, técnico e financeiro – das relações metabólicas entre homem e natureza. A indústria seria, por assim dizer, uma espécie de externalização de uma função metabólica. As necessidades vitais dos organismos vivos passam a ser subordinadas à indústria, que satisfaz as necessidades através de mercadorias produzidas por processos técnicos específicos. Por outro lado, a própria indústria demanda insumos e exige um acesso irrestrito às fontes de energia metabólica, isto é, aos bens naturais. O capitalismo visa administrar a geração de energia de ponta a ponta, quer seja pelo controle da terra subordinada às máquinas, quer seja pelos corpos e mentes vivos que devem trabalhar na indústria e se satisfazerem através das mercadorias que ela gera.

O capitalismo é um regime de controle dos processos e trocas metabólicas de alcance planetário. Não só os homens, como também os animais e as plantas são submetidos a essa lógica contábil. Considere o caso das espécies domésticas, como os *pets* e as plantas ornamentais. Eles usufruem hoje de um amplo mercado de bens e serviços que variam

desde comidas gourmet a antidepressivos, cuja finalidade é adaptar essas espécies a um ambiente antropocêntrico e subordiná-las aos desejos e necessidades subjetivas do homem. Por sua vez, as espécies domesticadas são submetidas a um regime metabólico violentamente antinatural, com vistas à maximização da produção de alimentos, fármacos e insumos, ou para uso em processos de inovação que abrangem desde a farmacologia ao desenvolvimento de armas biológicas. Por fim, as espécies selvagens, em virtude da destruição das condições de trocas metabólicas causadas pelo capitalismo, tendem ou à reprodução descontrolada ou ao desaparecimento, especialmente aquelas sem valor identificado para a técnica produtiva. O futuro de algumas dessas espécies selvagens será condicionado ao avanço de experiências científicas que buscam reproduzir *in vitro* ou *in silico* as condições de sobrevivência que desapareceram, muitas vezes irreversivelmente, no antropoceno.

Nesse sentido, podemos afirmar que, mesmo nos recantos mais recônditos da natureza, à medida que a interferência direta e indireta da atividade capitalista nas relações metabólicas adquire escala geológica, se verifica uma tendência de ruptura, bloqueio, obstrução, complicação nas relações metabólicas entre os seres vivos. A lógica contábil capitalista passa a imperar mesmo entre as espécies mais afastadas do convívio humano direto. A princípio, o antropoceno nada mais descreve que a mutação dessa tendência em força geológica. No entanto, como essa escala excede até mesmo os confins da globalização, podemos dizer que o antropoceno descreve não apenas os efeitos catastróficos incontrolláveis, imprevisíveis e irreversíveis para o funcionamento geral do meio ambiente, como também a *impossibilidade de se projetar o progresso* no sentido estrito da lógica contábil capitalista.

Retomando o filme de Huyghe, podemos constatar que o macaco-garçom sofreu na pele a ruptura das relações metabólicas. Com efeito, a fábula não descreve de que ou como o macaco se alimenta. Sabemos apenas que ele definha enquanto permanece capturado por um mesmo procedimento – como se estivesse eternamente à espera do turista americano que nunca chega. Nada do que nasce na Zona de Exclusão lhe atrai, agrada, serve; como se a possibilidade de colher os frutos da natureza tivesse sido completamente perdida, e a única maneira de se alimentar, sobreviver, fosse através de relações de trabalho com o homem. Voltaremos mais adiante a esse ponto.

Agressão confessada contra a natureza

O macaco-garçom trabalha *sem necessidade*. O que isso significa? O conceito moderno de força de trabalho traz a marca da noção capitalista de metabolismo subordinado a um circuito fechado, controlado pela técnica e mediado por mercadorias. O trabalhador é aquele que dispende sua energia vital no processo produtivo a fim de gerar recursos para o provimento de suas necessidades; e a expansão das necessidades vitais, por sua vez, é fundamental para garantir o equilíbrio do sistema produtivo.

A noção moderna de trabalho tem relação direta com a ruptura das interações metabólicas entre homem e natureza. Segundo Pierre Bourdieu (1979), o camponês arcaico jamais poderia trabalhar no sentido atual. As antigas técnicas de agricultura e de cultivo de animais mantinham o camponês numa relação de estreita dependência da natureza. Não havia meios seguros de se calcular e projetar a produção futura. Desse modo, o resultado do trabalho no campo dependia diretamente das variações cíclicas do meio ambiente, bem como da colaboração com as espécies não-humanas. O poder de influência do camponês nesse processo era mínimo. Por isso, ele buscava contornar a limitação da ação individual através do estabelecimento de uma relação mágica com a planta e o animal – em que o próprio processo de colheita se torna uma espécie de rito que visa, em última instância, a harmonia com o cosmos e com a natureza. Nesse sentido, no universo camponês pré-moderno, não havia sequer uma distinção rígida entre trabalho, lazer e repouso: toda a vida do trabalhador rural se orientava à luz de um mesmo fim harmônico com a natureza, porque ele tinha consciência – ainda que não a capacidade de calcular e projetar – de que sua subsistência dependia de fatores extrínsecos à atividade laboral.

O ofício campesino pré-capitalista, conclui Bourdieu (1979), jamais poderia se constituir como trabalho no sentido moderno da palavra, uma vez que, no lugar da postura dominante ligada às exigências de inovação, eficiência e produtividade, encontramos tão somente um ato cíclico ligado à postura de submissão e de homenagem à natureza. O camponês arcaico busca inserir-se na natureza, ao invés de procurar dominá-la, porque desconhece qualquer possibilidade de controlá-la e, em última instância, transcendê-la através da técnica laboral. A atual noção de trabalho só poderá surgir à medida que, impulsionada pelas modernas inovações técnicas,

a entrega de si próprio, indissociável do sentimento de dependência, dá lugar a uma agressão confessada contra uma natureza desembaraçada dos encantamentos da magia, e reduzida à sua única dimensão econômica. Desde então a atividade agrícola deixa de ser um tributo pago a uma ordem necessária; ela é trabalho, isto é, ação orientada em direção de outra ordem possível que não pode sobrevir pela transformação do dado atual. (BOURDIEU, 1979, p. 45-46)

Nesse sentido, a marca mais distintiva da subjetividade capitalística – por assim dizer, seu pecado original – será a *agressão confessada contra a natureza*. O ato de lavrar e cultivar a terra deixa de ser identificado como um ato de louvor, de culto, de harmonia, para tornar-se ato de controle, de domínio, de maestria ou, em última instância, ato deliberado de agressão. Trabalhar a natureza passa a significar escravizá-la em benefício próprio: trata-se de aprender os meios mais eficazes de se explorar ao máximo os seus recursos a fim de obter lucro, e de agir até o limite em que ainda se possa forçar a natureza a se reproduzir (quando a reprodução for conveniente, é claro).

Nesse sentido, enquanto a técnica capitalista atua para reconfigurar os processos metabólicos, a subjetividade capitalística vai remodelar as necessidades vitais (inclusive das espécies domésticas, como vimos) a fim de garantir que todas as relações metabólicas ocorram somente mediante recurso à mercadoria. Hoje, assistimos à hipostasia desse processo. Quando as Big Techs alardeiam que o que está em disputa não são usuários, mas a própria *capacidade de atenção humana* – a ponto de um CEO da Netflix alardear que seu principal concorrente não é uma empresa, mas o sono em si³ – o que devemos compreender é que a produção de mercadorias e de subjetividades se entrelaça em função de uma captura total das relações metabólicas, que são transformadas em *commodity* “inesgotável”, isto é, vulnerável a descobertas.

Então consideremos a fome, que nosso macaco-garçom deve servir. O consumidor capitalista não depende do boi, frango e porco enquanto seres vivos, logo não carece de manter uma relação afetiva com eles; assim sendo, a fome que ele sente diz respeito somente a si mesmo. O consumidor capitalista deseja, e isto é tudo que ele precisa saber. Nesse sentido, as necessidades do homem se desvinculam de qualquer relação material, ou até mesmo mágica com a natureza. A fome humana passa assim a pairar no ar, suspensa – à espera da captura pelo mercado de *fast food*, de gourmetizados, de enlatados etc. Se a captura ocorre em função do *fast food*, o capitalismo de um lado

³ Cf. RAPHAEL, 2017.

“descobrirá” uma disposição “natural” do organismo humano para o consumo de hipercalóricos, ao mesmo tempo que transformará o problema da obesidade em uma questão “individual” de falta de controle. Claro, as cadeias de *fast food* não abrirão mão da publicidade e do *lobby* como meios de forçar o consumidor a desejar seus produtos; no entanto, a captura capitalística opera sempre assim: redescobrimo algo que é da ordem do “natural” e ao mesmo tempo “produzindo” a subjetividade que se adapta plenamente às novas exigências de lucro. Assim sendo, enquanto a técnica capitalista redefine a noção de comida com a carne processada (que leva ao limite até mesmo o conceito de proteína animal), a subjetividade capitalística remodela a noção de refeição para atrelá-la à velocidade e ao prazer dos excessos.

Portanto, a fome, em si, não existe para o sistema capitalista: a fome precisa ser redescoberta pela técnica, o apetite precisa ser redescoberto como desejo de consumir, isto é, os fluxos de saciação da fome precisam ser *calculáveis em termos de lucratividade potencial* para que a noção de “fome” possa existir para o sistema capitalista. E, para que se possa calculá-la, é preciso que ocorra primeiro tanto a captura das relações metabólicas quanto o modelamento das necessidades vitais pela subjetividade capitalística. A ideologia neoliberal dissimula como natural esse processo histórico de captura do metabolismo e de subordinação das necessidades vitais – ao mesmo tempo em que sanciona toda forma de violência contra a natureza e contra o ser humano, necessária para garantir o domínio capitalista da produção e consumo.

Desse modo, lançamos outra luz ao paradoxo representado filme de Huyghe: o macaco-garçom serve a ninguém, e, ao mesmo tempo, não pode servir-se de alimentos. Isso porque a fome que ele serve – e da qual deveria deduzir sua própria alimentação – inexistente na natureza. O que ocorreu é que sua vida foi desatrelada de uma relação metabólica com a natureza para ser atada a um fluxo abstrato de fome enquanto turismo japonês, passível de ser calculada em termos de produtividade e de lucro.

Psicologia da vida

Nos Manuscritos de 1844, em que Marx esboçou uma espécie de ontologia do materialismo (CHASIN, 2009) há a proposta de uma nova ciência natural: a *psicologia da vida*. Seu objeto seriam, justamente, as relações metabólicas entre homem e natureza, mas seu enfoque recairia menos na subjetividade individual que na produtividade. Em outras palavras, ela não visaria examinar o inconsciente humano, mas a subjetividade capitalística.

A noção de vida está estreitamente ligada à de metabolismo. A partir da reivindicação de terrenalidade de Feuerbach, Marx fundamenta o ser na objetividade. As relações metabólicas seriam manifestações de uma carência, e a essência do humano se afirmaria através da apropriação objetiva dessa carência. Por exemplo,

a fome é um carecimento natural; precisa, pois, de uma natureza fora de si, um objeto fora de si para satisfazer-se, para acalmar-se. A fome é a necessidade confessa que meu corpo tem de um objeto que está fora dele e é indispensável para sua *integração e para sua exteriorização essencial*. (MARX, 2004, p. 127, grifo do autor)

O homem se exteriorizaria na coisa em função de sua necessidade da coisa.

Como o animal e a planta, o homem também seria dependente e limitado, pois careceria de objetos exteriores e independentes de suas pulsões. Nesse sentido, “ser sensível, isto é, ser efetivo, é ser objeto dos sentidos, é ser objeto sensível, e, portanto, ter objetos sensíveis fora de si, ter objetos de sua sensibilidade. Ser sensível é ser padecente” (MARX, 2004, p. 128). A atividade sensível buscaria reelaborar os objetos exteriores em função de sua carência. O homem atuaria sobre o objeto ao mesmo tempo que veria nele confirmadas as suas “forças essenciais”. Assim sendo, “no tipo de atividade vital reside todo caráter de uma espécie, seu caráter genérico, e a atividade livre consciente, é o caráter genérico do homem” (MARX, 2004, p. 84).

Ao trabalhar a natureza, o homem trabalharia suas forças essenciais e, ao trabalhá-las, a existência natural se tornaria existência humana, a natureza se tornaria homem. Conclui Marx que “a sociedade é a unidade essencial completada do homem com a natureza, a verdadeira ressurreição da natureza, o naturalismo realizado do homem e o humanismo da natureza levado a efeito” (MARX, 2004, p. 106-107). Esse é, grosso modo, uma das bases do famoso princípio de *natureza socializada* marxista.

A psicologia da vida seria uma ciência natural, não porque teria como objeto o *continuum* biológico da espécie (como pressupõe o capitalismo, conforme vimos), mas porque a socialização do homem ocorreria somente através da relação com o objeto exterior, que teria passado a ser mediada pela atividade produtiva. Segundo Mônica Hallak, em seu longo ensaio sobre a exteriorização da vida em Marx,

o objeto exterior como relação humana objetiva *se converte em vida* e não apenas em algo que sacia uma necessidade imediata, pois o carecimento humano se satisfaz na apropriação humana e, portanto, multilateral, não somente para o ser individual, mas para o gênero. (HALLAK, 2001, p. 34, grifo do autor)

A psicologia da vida deveria se voltar, portanto, para a indústria, pois “a história da indústria e o modo de existência tornado objetivo da indústria são o livro aberto das forças humanas essenciais, *a psicologia humana sensorialmente presente*” (MARX, 2004, p. 111, grifo do autor). A indústria seria, em si, uma atividade sensível – e sua contribuição para a atividade vital seria tão especializada e complexa quanto a arte. Mas Marx alerta que o estudo da vida não deveria resumir-se à mera “existência geral do homem”, conforme elabora a religião; nem à “essência abstrata universal” da história, conforme elabora a política, arte, literatura etc. Pelo contrário, a psicologia materialista deveria voltar-se para a efetividade da relação entre sujeito e objeto, entre homem e natureza, tornada relação humana objetiva, pois

a indústria é a relação histórica efetiva da natureza, e por isso da ciência natural, com o homem; por isso, ao recebê-la como desvelamento esotérico das forças humanas essenciais, se compreende também a essência humana da natureza ou a essência natural do homem. (MARX, 2004, p. 111)

A psicologia da vida, em última instância, visaria fazer com que o oprimido esfomeado, ao lançar um olhar para um prato de comida, seja capaz de reconhecer nessa imagem dilacerada pela fome a situação precária dos produtores e “comedores de batata”. A síntese dialética da natureza socializada promete superar a tensão destrutiva entre desejo e trabalho, pois nela “a carência ou a fruição perderam [...] sua natureza *egoísta* e a natureza a sua mera *utilidade*, na medida em que a utilidade se tornou utilidade humana” (MARX, 2004, p. 84, grifo do autor).

Mas o macaco-garçom não pode participar na verdadeira ressurreição da natureza: em primeiro lugar, porque seu trabalho deixou de ter um objeto: ele não serve nada, nem atende a ninguém. É assim que devemos compreender seu automatismo: ele é um *ser sem vida* – no sentido de que lhe falta um objeto que tanto sacie suas necessidades vitais quanto confirme suas forças essenciais. Seu trabalho ocorre num puro vazio metabólico e num deserto afetivo, por assim dizer.

Máquina antropológica do humanismo

A ruptura da relação metabólica entre homem e natureza contempla, em escala mais ampla, a suspensão das relações de familiaridade entre o cosmos e o homem, entre o animal e o humano. O filósofo italiano Giorgio Agamben descreveu esse processo a partir do conceito de a *máquina antropológica do humanismo*, isto é, um “dispositivo irônico, que verifica a ausência para o Homo de uma natureza própria, mantendo-o suspenso entre uma natureza celeste e uma terrena, entre o animal e o humano – e seu ser, portanto, será menos e mais do que ele próprio” (AGAMBEN, 2013, p. 53). A função dessa máquina é reconfigurar, a cada conjuntura do capitalismo, a imagem do homem simultaneamente como transcendente à natureza e como outro de seus recursos disponíveis para exploração; e ao mesmo tempo traçar um fora da humanidade, subordinada ou impossível com ela.

As novas relações de trabalho tornam possível a formulação do conceito moderno de desejo, sem o qual a subjetividade capitalística jamais poderia operar. Na definição corrente, o desejo é uma pulsão ilimitada e insaciável. O desejo não se deixa deter pelos limites materiais e espaçotemporais dos indivíduos e grupos sociais. A relação da pulsão com seus objetos é inteiramente plástica, irreduzível ao caráter material e/ou significado simbólico do objeto. Como o dinheiro, o desejo em si não é nada, mas põe tudo em movimento; e seu fluxo jamais retém conhecimento próprio do mundo, ainda que não cesse de atravessá-lo violentamente para satisfazer as pulsões.

O inconsciente se constitui a partir do desejo. Desde Freud, o inconsciente é situado num plano puramente intensivo, excluído dos fluxos da natureza. Excede até mesmo o corpo humano, atravessa-o sem jamais coincidir com ele. Ele testemunha um *continuum* biológico da espécie, ainda que só possamos conhecê-lo através da mediação de inúmeros fatores sociais e espirituais complexos. Assim sendo, o inconsciente está numa posição simultaneamente condicionada e transcendente em relação às condições materiais da existência. Nesse sentido, o inconsciente moderno é função da máquina antropológica do humanismo. Lacan, com sua abordagem linguística do inconsciente, acentua esse isolamento ou suspensão do homem entre o cosmos e a terra, entre o humano e o animal; para ele, mais determinante que as relações de trabalho e sociais concretas é o puro jogo de significantes em torno de um objeto de antemão perdido para o desejo (SAFATLE, 2017).

Já vimos como a fome paira no ar, desconectada de qualquer correlação com a natureza de que ela se alimenta. A máquina antropológica do humanismo concebe uma interioridade abstrata que, em última instância, pode ser definida como *terra incógnita do desejo*. Esta não se deixa confundir jamais com algum espaço físico ou intervalo temporal, ainda que eventualmente os incorpore. Nessa terra incógnita, a aparição do “lobo”, do “rato”, do “cavalo” é contingente, é puro jogo de significantes, mero reflexo das fantasias pulsionais do sujeito mais ou menos determinadas por suas relações sociais e parentais. Para a psicologia moderna, nomes como o “homem dos ratos” (FREUD, 2013) não querem dizer nada para além das relações do sujeito com seu próprio desejo – o que nos leva a pressupor que a extinção dessas espécies não levaria a psicologia moderna a rever seus postulados.

Para além da terra incógnita do desejo nada há, senão o Real. Mas também o Real não é uma instância coextensível à natureza, um fenômeno temporalizado ou geolocalizável. Assim como a interioridade, a concepção moderna de pura exterioridade flutua negativamente entre o cosmos e o animal. No limiar do deserto do desejo, corre uma pura força que excede toda experiência sensível e extrapola toda capacidade de significação. Lacan concebe o Real em função do trauma; define-o a partir do que, no trauma, aponta para a existência de um exterior irrepresentável, inominável. O sujeito *toca* o real, mas a marca dessa *touché* só testemunha o desencontro sempre traumático com o Real na forma de uma ferida aberta na linguagem (o *punctum* barthesiano). Portanto, o Inconsciente e o Real não se margeiam: antes se ferem, sem tomarem conhecimento próprio um do outro. Deduz-se daí que o Real é uma instância de pura violência – o que faz suspeitar dos vínculos dessa concepção com a “agressão confessada” contra a natureza, sem a qual não teríamos a moderna tese da singularidade do homem.

A terra incógnita do desejo é margeada pelo Grande Fora, pura exterioridade inextensível ao espaço geofísico e não contígua aos fluxos naturais e vitais. Sua origem é a *wilderness*, a violenta paisagem natural que encerra e salvaguarda o Éden de todo acesso exterior. A tradição romântica frequentemente recorreu a essa imagem cristã como refúgio, para contrapor-se aos avanços da técnica industrial. Mas após a Segunda Guerra Mundial já não era possível imaginar um exterior irreduzível, indevassável, indestrutível pela técnica. O Grande Fora, segundo Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, surge como despojamento da *wilderness* de seus últimos vínculos com uma imagem da natureza. Em trabalhos como

os de Maurice Blanchot, Quentin Meillassoux e Ray Brassier, encontramos essa “terra devastada e glacial, a exterioridade radical é absolutamente, espantosamente, morta” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 51).

Se a violência é a marca da ruptura das interações metabólicas entre o homem e a natureza, o fora é a marca da suspensão das relações desejanças entre a subjetividade capitalística e a alteridade. Assim temos em conjunto a máquina de calcular capitalística e a máquina antropológica do humanismo. Uma se orienta para a ruptura total dos processos metabólicos, a outra, para a reafirmação transcendente da singularidade humana que, em seu limite, permite transformar o humano em recurso explorável pelo próprio homem. A terra incógnita do desejo torna-se campo das necessidades ilimitadas de mercado; em função destas, o progresso orienta-se para a realização técnica da satisfação total que, como tal, só poderá ser alcançada com a destruição completa da natureza enquanto alteridade da civilização. Daí a imagem do Grande Fora como horizonte apocalíptico de um “cessar fogo” da técnica após o fim da *wilderness*.

Segundo Barthes, a burguesia busca transformar sua condição histórica em fato natural, seus desejos consumidores em necessidades inatas. Trabalha então para transformar a “realidade do mundo em Imagem do Mundo, a História em Natureza” (BARTHES, 2001, p. 173). Assim, toma forma a *pseudophysis*, ou natureza artificial. Já vimos como o capitalismo desconecta a fome das relações com a natureza; mas ele não se detém aí, ele trabalha ainda para transformar o desejo de McDonald’s não apenas em algo natural, como também simbólico do *American Way of Life*. Assim, imerso na pseudonatureza burguesa, o homem é remetido

ao protótipo imóvel que vive por ele, no seu lugar, que o sufoca como um imenso parasita interno e determina os limites estreitos da sua atividade, onde lhe é permitido sofrer sem modificar o mundo: a *pseudophysis* burguesa proíbe radicalmente o homem de inventar-se. (BARTHES, 2001, p. 175)

Retornemos ao filme de Huyghe. O macaco-garçom vive na terra incógnita do desejo humano. Vestido de colegial, sua função é atender o desejo turístico pelo exotismo. A catástrofe de Fukushima, todavia, expulsou-o para o Grande Fora. Desde então, vive num extraordinário deserto de afetos que o impede de se relacionar não só com seu próprio macaquear, mas também com qualquer ser vivo que não seja o homem

que se ausentou. A máscara humana que ele carrega testemunha, antes de qualquer outra coisa, que sua subjetividade animal foi cancelada em prol da subjetividade capitalística. Enquanto esse parasita interno sufocar sua condição animal, a única realidade que ele será capaz de perceber será a pseudonatureza capitalística do restaurante em que ele trabalha.

Projeto pensado vs agir inato

Em palestras na Universidade de Zurique em 1997, o escritor alemão W. G. Sebald, refletindo sobre a famosa passagem de Marx – “Vê-se como a história da *indústria* e a existência tornada objetiva da indústria são o *livro* aberto das *forças humanas essenciais*, a *psicologia* humana sensivelmente presente” (MARX, 2004, p. 110, grifo do autor) – coloca as seguintes questões ao público de hoje:

A história da indústria como o livro aberto do pensamento e sentimento humanos – é possível que a teoria materialista do conhecimento, ou outra teoria do conhecimento qualquer, subsista diante de tal destruição? Ou não temos aí, pelo contrário, o exemplo irrefutável de que as catástrofes que, de certo modo, preparamos sem notar, e depois parecem irromper de repente, antecipam numa espécie de experimento o ponto em que, de nossa história que por tanto tempo consideramos autônoma, recaímos na história natural? (SEBALD, 2011, p. 64-65)

Nesse esteio, ao observar as cidades alemãs arrasadas pela guerra aérea, a atenção do escritor se volta para a “imagem da proliferação das espécies que costumam ser oprimidas de todas as maneiras [...] um raro documento da vida em uma cidade de escombros” (SEBALD, 2011, p. 39). As cidades alemãs em ruínas empestadas por insetos e ratazanas, cobertas por musgos e plantas, ou até mesmo os zoológicos repletos de vísceras de animais assassinados testemunham, para Sebald, a súbita reversão da história humana em história natural, que foi precipitada pelo bombardeio aéreo cujo poder destrutivo excluía qualquer possibilidade de uma experiência humana. Nesse sentido, ao descrever o ressurgimento da fauna e da flora, o escritor busca “fazer germinar nesse ponto vazio – ali, justamente onde a vida se fez impossível – uma forma de apresentação vital da catástrofe” (SEBALD, 2011, p. 36). A bomba – a mercadoria por excelência da técnica

moderna – havia implodido qualquer possibilidade de coexistência entre biosfera e noosfera, de tal modo que a vida teve de emigrar definitivamente para o campo da história natural.

No filme de Huyghe, abundam exemplos dos raros documentos da vida em meio à destruição. Musgos e insetos invadem o restaurante por toda parte, e a água goteja, amplificando a chance de que a vida prolifere para além da função designada daquele espaço. Mas o macaco-garçom nada testemunha desse processo. O que ele testemunha é, justamente, a vida tornada impossível – isto é, a vida capturada pelo capitalismo – no seio do antropoceno.

Em outras palavras, podemos dizer que o macaco-garçom perdeu seu *lugar de ser* na natureza, e por isso se viu privado de seu *agir inato*. Esses são conceitos elaborados pelo filósofo e educador Fernand Deligny, um crítico contundente do paradigma moderno do trabalho e do desejo. Segundo Deligny (2015), a disposição para calcular tudo, a suspensão do homem em relação à natureza, a formação do Grande Fora, tudo isso são efeitos colaterais de um modo de existência específico baseado no que ele chama de *a vontade de querer* e o *projeto pensado*.

Ao longo de sua vida, Deligny se dedicou ao cuidado de crianças autistas não-verbais, estranhas a todo tipo de palavra. Essa experiência lhe permitiu reposicionar radicalmente a fronteira entre o homem e o animal, tradicionalmente demarcada pela aquisição de linguagem verbal e, conseqüentemente, a capacidade projetiva. Inversamente, Deligny opõe a vontade de querer ao modo de ser, e o agir inato ao projeto pensado. Todas as espécies, incluso o homem, possuem um modo de ser e agir que lhes é inato; todavia, somente o homem dotado de linguagem verbal, o “homem-que-somos” abstrato que constitui para os humanos um “nós”, procede por projeto pensado.

Para compreender o que é o inato de uma espécie, precisamos antes escapar ao pensamento biológico sob “regência de um potentado tirânico e minucioso” (DELIGNY, 2015, p. 42): a noção de utilidade. É ela quem norteia a taxonomia das espécies corrente. O conceito de “macaco” ou de “aranha” refere-se à identidade fixa da espécie e a estabilidade de seu repertório de comportamento. A ciência busca esclarecer o potencial de eficiência de utilização do próprio organismo pelo animal em estratégias de sobrevivência.

Mas o “pássaro não é um doutor em Ciências, que possa explicar a seus colegas o segredo do voo” (JANKÉLEVITCH, 1980, p. 84 apud DELIGNY, 2015, p. 44). Para Deligny, o que identificamos como sendo o “segredo” do animal – sua eficiência em sobreviver – é somente a projeção de nosso modo de pensar projetual, obcecado em projetar relações de utilidade e de eficácia entre os dispositivos que “projetamos” e o meio ambiente que “queremos” dominar. Como se ao fim ainda buscássemos no animal a pura vontade de querer, o perfeito projeto pensado, ou melhor, o *deus ex machina* com quem cremos rivalizar com o nosso pensar e fazer.

Os animais – e outrora os homens – não procedem por um querer, um projeto pensado, mas por um agir. Deligny (2015) fornece como exemplo a aranha. Muito antes de saber se há ou não insetos ao seu redor, a aranha tece sua teia. Para tecê-la, ela “não tem necessidade alguma de pensar no inseto que é pego em sua teia” (DELIGNY, 2015, p. 38). Pois o que é fundamental para ela não é o inseto, a busca por alimentos, mas o que Deligny chama de *lugar de ser*. No caso da aranha, trata-se de uma dobra qualquer, um canto de árvore ou janela que possa servir de suporte para a teia por vir. Se ela não encontra esse lugar de ser, seu potencial de tecer permanecerá desconhecido para ela, como se nunca houvesse existido. Os zoólogos notaram que as aranhas, quando instaladas numa placa de vidro, não chegam sequer a esboçar uma teia. Aí, “você poderá lhe oferecer moscas na colherinha; a aranha nem mesmo as perceberá, ainda que você insista em pensar que, se ela tece sua teia, só pode ser porque quer moscas” (DELIGNY, 2015, p. 65).

Em resumo, a aranha *age* a teia. A função do agir inato é, tão somente, produzir um corte na multiplicidade caótica da natureza, em que um encontro pode ou não ocorrer. Desse ponto de vista, não podemos sequer dizer que a aranha, quando permanece à espreita em sua teia, aguarda pelo inseto. Na verdade, o inseto só faz destruir sua teia, e é somente ao agir para retecer a trama que a aranha pode “encontrar” o inseto enquanto alimento. Fora desse encontro, ela não poderia jamais reconhecê-lo, e seria totalmente incapaz de comê-lo.

O mesmo ocorre com as crianças autistas. Em Cévennes, Deligny construiu um espaço de acolhimento de autistas severos que, ao contrário das clínicas psiquiátricas, é constituído de algumas poucas barracas precárias, um poço d’água artesanal e um forno de pão. Como são inteiramente desprovidas de linguagem, as crianças jamais poderiam participar do projeto

de assar um pão; mesmo assim, eventualmente participam da tarefa de assá-los – não porque estão com fome, destaca Deligny (2015), mas porque em seus agires inatos puderam encontrar a massa de pão. Entre o ato de assar e o ato de comer, não há uma ligação; a cada ação, é preciso que a coisa seja reencontrada ora como objeto amassável, ora como alimento.

Toda espécie, conclui Deligny (2015), possui um “mestre de obras” responsável pelo agir inato, que ele chama de *o aracniano*. O aracniano produz ao mesmo tempo o corte das multiplicidades da natureza e as linhas de errância do corpo sobre o lugar de ser. Disso podem resultar encontros felizes e infelizes: a aranha encontra uma falha em sua teia, e em seguida, encontra o alimento. Desses entrelaçamentos resultam a multiplicidade de modos de ser da espécie.

Somente a espécie humana escraviza e humilha seu mestre de obras. O projeto pensado não age ou traça, antes destrinça; sua função é expulsar, controlar, negar a multiplicidade caótica da natureza. Deligny já tecia críticas às concepções ensimesmadas do homem em Freud e Lacan, que postulavam uma ausência ou uma inapreensibilidade do real fora da linguagem humana. É o projeto pensado, nunca o agir inato, que cria o deserto do real, o Grande Fora. Os projetos dos homens não podem, senão, constituírem-se como Jardins do Éden cercados pelo Grande Fora, em que se acumula ameaçadoramente tudo que foi expulso do Paraíso porque não podia ser compreendido ou contemplado pela razão e pela linguagem.

A partir de Deligny, podemos fabricar um novo conceito de depressão que não está relacionado às variações hormonais e neuronais, mas à crise do agir inato ligada à destruição dos lugares de ser das espécies. Eu gostaria de propor que a depressão no antropoceno deve ser compreendida como uma perturbação, um impedimento generalizado do agir inato das espécies provocado pelo projeto de desenvolvimento capitalista.

Como a aranha afixada sob uma placa de vidro, o macaco-garçom foi capturado pela máquina-restaurant, em função do mercado de turismo gastronômico (fome/desejo de comidas/experiências exóticas). As relações do macaco com a natureza ou com a cultura japonesa são destruídas em função das exigências contábeis de uma oportunidade de lucro. Como a aranha, o modo de ser do macaco é sufocado, tornado mero trejeito em atos repetitivos de trabalho e prostração. Como a aranha afixada ao vidro que desconhece seu potencial de tecer, o macaco que foi atrelado à atividade capitalista não pode tomar conhecimento de todo o potencial de seu

macaquear – isto é, o potencial de associação do comportamento inato da espécie com a percepção de um terceiro, que tem a chance de redescobrir esse comportamento à luz de uma nova relação metabólica. O macaco-garçom não pode macaquear livremente, isto é, associar-se com nenhuma outra espécie senão a humana, porque foi brutalmente atrelado à função laboral; e por esse motivo esse macaco sequer se alimentará. Por onde o capitalismo estendeu sua lâmina abstrata do querer projetado, da vontade calculada, as espécies correm risco de decair em depressão profunda.

Agressão racista

No ocidente, o macaco demarca a fronteira racista entre o humano e o animal, é sintoma da violência e bestialidade que em nós é inexpugnável e que urge ser controlada. O humano acusado de se comportar como um macaco é excluído dos laços de solidariedade humanos para ser remetido à competitividade brutal da seleção natural.

Na cultura tradicional japonesa, que repercute ainda hoje no mundo contemporâneo, o macaco não é um ser bestial. Pelo contrário, é uma deidade reverenciada. Ele é o representante do “‘vale misterioso’ de resposta a um não-humano que se aproxima assustadoramente da imitação quase humana” (YANO, 2013, p. 517). Em outras palavras, o macaco é um *mediador* entre o homem e a natureza, portanto, um representante superior da dignidade do ser humano. No contexto hipercompetitivo da sociedade moderna japonesa, muitos se sentem mais próximos de um macaco que de um humano bem-sucedido. Os macacos são reverenciados por mediar afetos que transcendem a posição social, de nação, raça e espécie.

Em sua origem, o macaco-garçom pode ter ocupado essa alta função e constituído com o homem uma comunidade híbrida. Todavia, à medida que é esquecido na Zona de Exclusão, e aprisionado aos gestos repetitivos do trabalho, fica claro que o macaco se tornou outro excluído pela sociedade capitalista e já não pode mediar afetos transcendentais à subjetividade capitalista.

A máscara de menininha, portanto, não é a marca de sua hominização, mas de sua desumanização. Mostra que o macaco-garçom sofre uma agressão racista literal contra sua *espécie*, isto é, contra sua aparência. Conforme escreveu o filósofo do antropoceno Emanuele Coccia:

Viver significa apurar nossa aparência e é apenas em nossa aparência que se decide aquilo que somos: todos nossos traços identitários são formas da aparência, nossa natureza não tem outro conteúdo (nem outro lugar) que não seja nossa própria aparência, nossa espécie. [...] Ou seja, o animal é aquele ente cuja natureza está inteiramente em jogo na sua aparência. [...] Se viver significa aparecer é porque tudo aquilo que vive tem uma pele, vive à flor da pele. [...] Se aquilo que vive é aquilo que tem pele, é porque vive apenas aquele que é capaz de relacionar-se com a própria aparência – a própria espécie [specie] – como uma faculdade e não como uma simples propriedade. A forma de um vivente (o seu eidos, a sua natureza) é a sua aparência, de tal sorte que, em todo vivente, a aparência (e, portanto, a sua espécie [specie]) é uma faculdade, uma potência, um órgão. (COCCIA, 2010, p. 76-77)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALTEEVER, Ian; BROWN, Meredith; WAGSTAFF, Sheena. *The Roof Garden Commission*: Pierre Huyghe. New York: MetPublications, 2015.

ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno? *Revista USP*, São Paulo, n. 103, p. 13-24, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais*. Tradução de Sílvia Mazza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CHASIN, José. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CRUTZEN, Paul J. Geology of Mankind. *Nature*, [S. l.], v. 415, n. 6867, 2002.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. Tradução de Lara de Malimpensa. São Paulo: N-1 Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. v. 9.

FUKUCHAN Monkey Restaurant! [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Doug Meet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GUATTARI, Félix. *Lines of Flight: For Another World of Possibilities*. London: Bloomsbury Academic, 2011.

GUATTARI, Felix. *Psychoanalysis and Transversality*. Los Angeles: Semiotext(e), 2015.

HALLAK, Mônica. A exteriorização da vida nos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844. *Ensaio Ad Hominem 1*, São Paulo, t. IV, p. 1-74, 2001.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press, 2016.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “Comunidades Híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALM, Andreas. *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*. London: Verso, 2018.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

RAPHAEL, Rina. Netflix CEO Reed Hastings: Sleep Is Our Competition. *Fast Company*, New York, 11 jun. 2017. Platform Wars. Disponível em: <https://www.fastcompany.com/40491939/netflix-ceo-reed-hastings-sleep-is-our-competition>. Acesso em: 30 out. 2022.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. São Paulo: Editora 34, 2017.

SAITO, Kohei. *O ecossocialismo de Karl Marx*. Tradução de Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

SEBALD, Winfried Georg. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. Tradução de Max Altman. São Paulo: Editora 34, 2002.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2015.

TENA, Alejandro. Ecoansiedade: quando o colapso climático produz depressão. *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 1 nov. 2019. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/593983-ecoansiedade-quando-o-colapso-climatico-produz-depressao>. Acesso em: 25 jun. 2022.

YANO, Christine. Categorical Confusion: President Obama as a Case Study of Racialized Practices in Contemporary Japan. In: KOWNER, Rotem; DEMEL, Walter (org.). *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*. Leiden: Brill, 2013. p. 499-523.



Materialidade, Antropoceno, escala e futuro em *A mulher das dunas*

Materiality, Anthropocene, Scale and Future in Woman in the Dunes

Eduardo Ferraz Felipe

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
ffeduerj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5116-6156>

Resumo: O artigo tenciona analisar o romance *A mulher das dunas* e a adaptação fílmica homônima em diálogo com algumas questões disparadas pelos debates do Antropoceno, especialmente as vertentes do denominado novo materialismo. A partir de situações insólitas, o filme e o livro enfatizam a íntima relação entre tempo, materialidade e escrita. Trata-se também da inserção das discussões sobre intermedialidade junto às produções literárias e audiovisuais com o intuito de tratar do tema dos novos materialismos associados às discussões acerca de ambas as obras, como a relação entre temporalidade e narrativa. Por fim, cabe considerar que esse ensaio também tenciona apresentar discussões que propiciem ir além da matriz teórica do ambientalismo.

Palavras-chave: Kobo Abe; Teshigahara; tempo; adaptação; materialidade.

Abstract: The article intends to analyze the novel *Woman in the Dunes* and the homonymous film adaptation work on some questions raised by the so-called new materialism. From unusual situations, the film and the book emphasize the intimate relationship between time, materiality and writing. It is also about the insertion of discussions about adaptation with literary and audiovisual productions of an unusual nature in order to better understand the theme of the new materialisms together with themes of the novel, such as time and narrative. Finally, it is worth considering that this essay also intends to present discussions that allow going beyond the theoretical frame of environmentalism.

Keywords: Kobo Abe; Teshigahara; time; adaptation; materiality.

Há certo consenso de que os estudos acerca da questão ecológica, nomeados como ecocrítica, transitaram da análise literária para outros âmbitos da cultura, como o cinema, por exemplo. Esse é o argumento de Karla Armbruster em seu livro de ensaios *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (2001) e foi sendo retomado por diversos autores, como Paula Willoquet-Maricondi, em *Framing the World: Explorations in ecocriticism and film* (2010). Por meio dos estudos de críticos literários e teóricos do cinema, foi possível chegar a uma afirmativa interessante: devido ao amplo escopo de investigação, a ecocrítica permanece “metodológica e teoricamente eclética” e não tem um “conjunto amplamente conhecido de suposições, doutrinas ou procedimentos” (WILLOQUET-MARICONDI, 2010, p. 2). Apesar disso, há, em geral, três eixos que se articulam em obras diversas: o mundo não-humano não é apenas um fundo para a ação humana; não são considerados apenas os interesses humanos; a orientação ética inclui responsabilidade humana e a prestação de contas com a esfera não humana.

Embora as figurações do apocalipse não sejam exclusivas da nossa época, o uso disseminado do conceito de Antropoceno – o impacto da ação humana sobre a Terra comparável à força geológica –, conforme a popularização do conceito feita em ensaio seminal de Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000), parece ser um indicativo da ampliação de imagens que figuram o fim no panorama cultural. Há uma série de interpretações possíveis para o tema do Antropoceno, inclusive a divergência de nomeações, conforme considera Donna Haraway (2016) entre “Capitaloceno”, “Plantationceno”, dentre outros. Para os fins desse artigo, é cabível seguir o argumento de Chakrabarty (2018, p. 6) de que há uma plêiade de definições associadas ao Antropoceno, sendo que um dos seus temas mais instigantes é a necessidade de pensar a história da Terra e a história humana, os entrelaçamentos entre o tempo geológico e a temporalidade humana. Segundo Meillassoux (2008), em seu *Depois da finitude*, devemos tentar escapar da tradição filosófica em que o pensável apenas está associado à experiência do sujeito. Muitos dessas correntes argumentam que devemos pensar acerca das materialidades de entidades não humanas que não estão plenamente disponíveis para a consciência humana. O realismo especulativo carrega consigo apoiadores e detratores, sendo que os primeiros argumentam que, apesar daqueles detratores afirmarem não ser possível escapar do pensar humano, isso não significa que não consigamos especular acerca de formas não humanas.

Acredito que os momentos em que a humanidade mais se coloca sob ameaça, até mesmo de sua extinção, ou que a potencial destruição esteja em jogo, são aqueles nos quais os impasses do pensar humano estão sendo questionados.

Mesmo que reconheça a limitação de algumas premissas dessa perspectiva, perceber a figuração de outras formas de vida e materiais é uma das manifestações da ampla agenda de discussões associadas à percepção do colapso ambiental. Trato, então, de articular outros referenciais teóricos que possam iluminar algumas outras questões a partir das referências da crítica literária e da narratologia. A intenção é analisar um romance e sua adaptação fílmica a partir de algumas percepções do realismo especulativo. O ensaio, então, se propõe a lidar com as potencialidades do diálogo entre literatura e cinema em torno de produções literárias e audiovisuais, especialmente analisando o romance e o filme *A mulher das dunas*. Considera-se a abertura gerada pelo diálogo do cinema com outras artes para atentar aos modos como a narrativa fílmica propicia o estabelecimento de algumas questões referentes aos novos materialismos e discussões acerca da ecocrítica. Utiliza-se o romance e a crítica literária produzidas pelo próprio Abe, assim como as escolhas feitas durante a adaptação para o cinema, para propor uma aproximação com o tema do Antropoceno, especialmente a produção de imagens acerca da força geológica. Tanto o romance quanto o filme enfatizam a força desmedida da areia em relação aos humanos e o ritmo particular das dunas que submete os humanos aos seus tempos. As situações ocorrem conforme o modo como a areia se manifesta em sua imprevisibilidade, assim como os acontecimentos humanos lidam com a autonomia da areia em relação ao intelecto. Apesar de se tratar de uma paisagem em uma circunstância japonesa, trata-se mais de um dilema posto que nos instiga a pensar em termos planetários do que em escala humana. Considero que Abe compunha seus romances sem se utilizar de conhecimentos prévios da localidade específica ou, o que seria mais ajustado, sem submeter a sua imaginação aos ditames de uma existência prévia mesmo que coloque a discussão acerca do mundo natural no centro de seus relatos (ABE, 2013, p. 53). Ambas as obras destacam a ocorrência de um acontecimento inexplicável, a existência de uma casa em um buraco cercado por dunas, para destacar a materialidade da areia e o quanto ela é insubmissa aos homens. Tanto o romance de Kobo Abe, *A mulher das dunas* (1962), quanto o filme de Teshigahara (1964) enfatizam a conexão entre o ritmo da areia e o ritmo da vida humana. Ao mesmo tempo, ambos

destacam a materialidade da areia para tratar de questões fundantes do ato de escrever e de filmar, complexificando, desse modo, a relação entre humano e não-humano para além dos referenciais associados à preservação ambiental que, em geral, terminam por enfatizar a centralidade humana ante todas as outras espécies. As cenas, tanto do romance quanto de sua adaptação fílmica, enfatizam a coexistência entre todas as coisas do mundo e as localidades nas quais os homens estão submetidos a algo maior, algo que a sua racionalidade técnica não é capaz de compreender.

Pretendo, nesse ensaio, analisar esse romance que figura a insubmissão da natureza aos empreendimentos humanos em situações que desafiam a capacidade preditiva das ações, e, ao mesmo tempo, ressaltar que também estão sendo debatidas as circunstâncias da adaptação fílmica: suas escolhas narrativas, opções de imagens e produção. O ensaio se alinha às propostas de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, em que a autora toma como ponto de partida a crítica da fidelidade ou da relação entre original e cópia acerca de qualquer possibilidade de adaptação da literatura ao cinema. Adaptação aqui entendida enquanto uma forma de “repetição sem replicação”, na qual a mudança é inevitável (HUTCHEON, 2013, p. XVI, tradução nossa)¹. Considero que a escolha desse romance e de sua adaptação fílmica auxilia em um intento da literatura que é perceber as singulares propriedades dos materiais que nos cercam no mundo. O que está em jogo aqui é o desafio a algumas das suposições que sustentam o mundo moderno, incluindo seu sentido normativo do humano e suas crenças sobre a agência humana, a partir de enredos que destacam novos modos de interagir com a materialidade e o inanimado (COOLE; FROST, 2010, p. 15). Acredito que essa perspectiva dos materialismos esteja associada ao realismo especulativo, mas se insere no “ecocriticismo intermedial” (BRUHN, 2021, p. 119, tradução nossa)², já que essas indagações partiram das discussões motivadas pelo Antropoceno. As obras investem em enredos nos quais o modo como nos relacionamos com o mundo material não se trata apenas de referenciais abstratos acerca da natureza dos seres, mas também de hábitos que moldam as relações humanas.

¹ “Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting.”

² “I call this position ‘intermedial ecocriticism’, and the most general idea of intermedial ecocriticism is the conviction that the ecological crisis is not a problem or a condition restricted to investigations in the natural sciences, or that possible solutions to the crisis can be reduced to technological solutions.”

Materialidade e o fluxo em tempos de fim do mundo

Argumento que *A mulher das dunas* propicia uma leitura que enfatiza a materialidade da areia, nos termos da ontologia orientada ao objeto, associada à perspectiva histórico-literária do romance. O empreendimento é uma ficção que articula a temporalidade do relacionamento entre o humano e o não-humano associado à insubmissão do ritmo da Terra e seus impasses enquanto disposição narrativa. A humanização do material, no caso a areia, que deixa de ser apenas parte do ambiente e passa a ter a capacidade de ação sobre a rotina diária dos personagens, e também as indagações acerca do “evento inesperado” na narrativa, a entrada do homem em uma casa no buraco, ganham novos interesses nessa época marcada pelas discussões do Antropoceno. Os três aspectos enfatizam a temporalidade geológica, em contraste com o tempo histórico, que incitam uma reflexão acerca das possibilidades da escrita e das imagens.

A mulher das dunas narra a história de um colecionador de insetos, movido pela curiosidade e pelo espírito científico, que chega até um pequeno vilarejo cercado por dunas. Ele perde o transporte de volta para casa e lhe sugerem pernoitar na casa de uma misteriosa mulher no fundo de uma duna, onde termina ficando aprisionado. Após repetidas tentativas de escapar dessa situação, todas fracassadas, ele se encontra imaginando modos de escapar desse “evento”. Em *A mulher das dunas*, o personagem principal está em um lento processo de descoberta gradual das propriedades materiais da areia que cada vez mais o encanta conforme o enredo avança ao longo do seu desenvolvimento. Comenta o narrador:

Essa imagem da areia em fluxo causou no homem um choque e uma empolgação indescritíveis. A infertilidade da areia não era somente culpa da falta de umidade, como se costuma imaginar, mas parecia residir em sua relutância absoluta em aceitar toda e qualquer forma de vida em virtude de seu fluxo perpétuo. Que grande diferença se comparada à melancólica realidade dos humanos que, durante uma vida inteira, impõem a si mesmo e aos outros uma mesmice nas relações. (ABE, 2021, p. 26)

A comparação entre a areia e os humanos é o primeiro efeito do lento descobrir feito por Niki das propriedades da areia associada à observação dos insetos: “Assim sendo, seu interesse pela areia, a qual era condição de existência da cicindela, não podia deixar de aumentar” (ABE, 2021, p. 21).

O aumentar gradual desdobra-se para a lenta descoberta da singularidade desse material, ao citar estudos científicos: “Areia: Conjunto de partículas de rocha. Às vezes inclui magnetita, cassiterita, ou, raramente, pepitas de ouro. Possui diâmetro de 0,0625 a 2 milímetros.” (ABE, 2021, p. 21). Gradualmente migra da definição da areia “como um ponto intermediário entre os seixos e a argila” (ABE, 2021, p. 22) para a percepção da relação entre intemperismo e o fluxo da areia. Todas se relacionam à sua associação entre o movimento da areia e o campo da mecânica dos fluidos em sua lenta exposição das condições do material que será central para a elaboração do enredo: “A areia nunca descansa. Em silêncio, porém constantemente, ela vai violando a superfície terrestre e aniquilando tudo...” (ABE, 2021, p. 23).

Assim se desenrola o enredo até que, por meio de uma cisão da narrativa, dada por uma ocorrência abrupta, os eventos sofrem um novo encadeamento dos fatos. Trata-se do momento em que Niki será preso em uma cabana no fundo de uma duna, sem maiores detalhamentos acerca do motivo da ocorrência, e sem compreender exatamente como, em termos físicos e mecânicos, pode existir a situação. Até essa cena central para o romance, o comportamento singular da areia precisa ser descrito para que os personagens necessitem lidar com ele e, de algum modo, se espantarem com a posterior subversão de algumas de suas propriedades físico-químicas. Argumento que essa descrição também serve a um intento: fazer com que a areia e seu singular relacionamento com o fluxo das coisas e da vida sirva também de estrutura para a elaboração do romance. A fluidez temporal, exposta em um relato que não segue uma descrição cronologicamente rígida, é uma das expressões dessa mistura de tempos que se expressa nos múltiplos tempos do romance.

Reafirmo, então, que não se trata de uma narrativa memorialística ou que o relato seja estruturado nos termos de uma analepse. Pelo contrário, o relato se inicia nos termos de uma antecipação:

Foi em certo dia de agosto – um homem desapareceu. Ele havia tirado folga do trabalho para ir até uma praia que ficava a meio dia de viagem de trem e, desde então, não deu mais sinal de vida. O pedido de busca junto à polícia, os anúncios nos jornais, tudo acabou sendo em vão. (ABE, 2021, p. 13)

O relato começa com um adiantamento narrativo: a notícia que servirá para o fim de toda a trama. Há a recusa, logo nas primeiras páginas do romance, de que se conte a história por meio de uma narrativa que tenha a estrutura de uma rememoração. O adiantamento narrativo ocorre para que os tempos se misturem e sejam negadas convenções como, por exemplo, a jornada do herói. O efeito sobre a narrativa ocorre por meio da mistura de tempos e se estrutura a partir de uma antecipação, a partir da qual os eventos ocorrem por meio de uma causalidade explicativa até o momento em que um acontecimento inesperado muda os rumos da trama. No caso do filme de Teshigahara (1964), ele não se estrutura a partir de uma antecipação constitutiva do relato, assim como não se apresenta enquanto uma rememoração, já que é narrado como se fosse um relato em que o mais importante é a manutenção do suspense. O romance se assemelha a *O processo* de Kafka, mas destoa de sua consequente execução por buscar uma explicação dos motivos para que se chegue até aquele instante na narrativa. A presentificação da leitura ocorre apenas após o primeiro capítulo, já que nesse parece permanecer à deriva com explicações que apenas poderão ser compreendidas após o desenrolar da trama. Aquilo que ocorreu enquanto passado, o desaparecimento, servirá como futuro da trama e será presentificado do capítulo dois em diante.

Enquanto romance, *A mulher das dunas* desenrola-se como uma história ficcional em que há a descrição material das propriedades de elementos e insetos, especialmente a areia. Já o filme propõe uma quase alucinatória experiência visual, na qual o jogo de escalas é utilizado para que se amplie a expressão da desorientação espacial e temporal do protagonista em uma localidade esquecida pelo mundo. O imbricamento entre o ficcional e a descrição das propriedades materiais dos objetos propicia revisitar questões caras ao desenvolvimento do romance e à teoria fílmica enquanto permite comentar questões referentes ao domínio conceitual dos novos materialismos/ realismos. Caso enfatize a fascinação do romance em descrever as propriedades da areia ou o fascínio do filme em gravar a areia por meio de um jogo de escalas, destaco que *A mulher das dunas* articula metáfora e metonímia para a elaboração do fantástico e nos reenvia ao mundo em nosso frágil presente. Apenas em momentos específicos há a ruptura com a verossimilhança, já que, de modo geral, respeita-se o grande escopo do realismo no filme ou, pelo menos, aquilo que Bazin (2004, p. 13) considera como a natureza indexadora do aparato cinematográfico em um

jogo em que se visa transmitir autenticidade. O filme e o romance negam imagens que nos levariam ao onírico, pelo menos enquanto expressão dos personagens, mesmo que possam ser feitas analogias com os sonhos.

O arquivo e o futuro

Em um dado momento do romance *A mulher das dunas*, encontramos Niki Junpei imaginando a si mesmo em um momento futuro quando, tendo escapado da armadilha no buraco de areia em que se meteu, retorna a sua antiga vida. Ele encontra um amigo para discutir o registro escrito da experiência de clausura que acabou de viver: “Bem Niki, estou encantado”, o amigo afirma, “Enfim você decidiu escrever algo. Tudo isso se resume à experiência. Uma minhoca qualquer não atingirá a plenitude de crescimento se sua pele não for estimulada, dizem.” (ABE, 2021, 123). Niki rebate o comentário: “Não faz sentido, por mais intensa que seja a experiência, abrange apenas a superfície do evento. Os protagonistas desta tragédia são os moradores de lá, e se você não der alguma dica da solução através da sua escrita sobre eles, então essa experiência rara será perdida.” (ABE, 2021, 123). A conversa deriva para assuntos gerais, até que diretamente retorna ao tema da escrita. Niki comenta: “Não importa o quanto tente me tornar escritor, não estou apto a ser escritor.” O amigo replica por fim: “Essa humildade inapropriada novamente. Não é necessário você achar os escritores especiais. Se você escreve você é um escritor, não é?” (ABE, 2021, 123).

Cabe nos perguntar qual o sentido de Kobo Abe colocar um diálogo acerca do ofício do escritor em seu livro. O trecho tanto destaca a distância entre campo e cidade, um tema de seus romances, quanto serve para enfatizar algumas das perspectivas acerca do ato de escrever de Kobo Abe. Ao mesmo tempo, enfatizo que a inclusão desse diálogo implica tornar claro ao leitor o lugar do artifício na narrativa. O reconhecimento do artifício do texto propicia o entendimento da presença da escrita em *A mulher das dunas* como a possibilidade de que o leitor identificado emocionalmente com o romance de Abe seja capaz de objetificar a si mesmo e ganhar distância crítica a partir da gama de opções retóricas utilizadas para controlar as condições de recepção do romance.

Além disso, pode-se supor que aquilo que chama a atenção no diálogo de Niki com o amigo é sua estranha temporalidade. Esse “evento”, essa experiência, não pode ser perdida, pois ela se projeta em um futuro: “Quando

eu voltar para casa em segurança”, ele se assegura, “certamente valerá a pena gravar esta experiência.” (ABE, 2021, p. 54). Em outras palavras, de seu ponto de vista atual, Niki visualiza um momento futuro em que ele retornará na memória a esses eventos passados e documentará o que aconteceu. Esse é o modo como Niki lida com o evento inesperado. Concebe, então, que sua escrita no futuro envolverá um retorno ao passado; os registros que ele cria no período em que está na cabana devem ser tomados como o nascimento da mistura temporal na narrativa. O retorno ocorre pela memória, o que faz com que a experiência na cabana enterrada na duna necessite de um registro que se projete no futuro. Sem essa tomada de registro, a elaboração de um arquivo, o período que passa nessa experiência seria simplesmente ficcional, o que não me parece ser o intento do personagem. Pelo contrário, o momento futuro enquanto o tempo da escrita para a experiência no passado, envolve uma destinação particular, o momento, ou o conjunto de momentos, nos quais se dá o registro da experiência, nos limites de possibilidade de Niki, deixando para trás um arquivo a ser acessado no futuro.

A leitura que estou tentando sustentar é de que o impulso preservacionista de arquivar seus dias vivenciando aquele evento para o futuro é sintomático de uma sensação marcante de disjunção temporal entre o acelerado tempo humano e o tempo profundo da Terra. Sugiro que Niki compôs um arquivo onde se propôs registrar seus dias na cabana como se fosse a metonímia dos dias humanos no contexto de um mundo em desaparecimento e volátil, e pode em um porvir fornecer uma percepção histórica mais matizada de suas respostas a um contexto de indeterminação temporal e precariedade material típicos do Antropoceno. Quando Niki levanta dúvidas acerca da sua capacidade de se tornar escritor, afirmando diversas vezes que “enfim, por mais que eu tente escrever, um sujeito como eu não está talhado para ser escritor.” (ABE, 2021, p. 133), as afirmativas ocorrem por meio de uma ênfase em uma relação entre passividade e atividade. A mesma relação entre passividade e atividade, conforme argumentamos, que se percebe no movimento das dunas e, até mesmo, quando argumenta acerca das singularidades materiais da areia, uma espécie de força poderosa que é capaz de impactar a escrita humana.

A relação entre a materialidade da areia e a escrita não pode ser entendida fora de dois outros temas articulados: o tempo e a narrativa. Há o reconhecimento da diferença temporal por parte do narrador e do personagem que, durante o evento, escreve gerando documentos de sua vivência que, em

outro tempo, serão reconhecidos como vestígios da experiência. Não se trata de uma relação com a memória pautada em uma analepse, pelo contrário, ele escreve projetando-se para o futuro que parece uma recordação que será lembrada em um tempo porvir após o ato ter ocorrido. O plano futuro de escrever (e produzir o romance) acerca do que vivenciou na cabana de areia somente pode ocorrer por meio de sua capacidade de produzir um arquivo (e por que não dizer que os insetos também farão parte desse arquivo?) no presente em que está aprisionado naquela armadilha. Então, a narrativa do romance funciona lidando com a antecipação, já que o romance não é uma recordação, e lida com a estrutura temporal de nossa época pautada em antecipar eventos, típico da visualidade no Antropoceno. O entrelaçamento dos tempos reafirma que a retomada no presente dos documentos no passado apresenta-se como inseparável do que será a escrita em outro tempo porvir.

Narrar o evento que passou na casa enterrada nas dunas envolve entrar em contato novamente com os resíduos daquela experiência. A potencialidade da sua escrita irá depender das habilidades do indivíduo em entrar em contato com os vestígios daquele passado que já se dobrou na forma de marca residual, essa marca existindo em estado de suspensão temporal aguardando a sua confirmação na potencialidade de produzir um relato em um tempo porvir. Niki se projeta em um tempo futuro em que relembra a si mesmo escapando da casa nas dunas e entrando em contato novamente com os vestígios produzidos no momento em que esteve aprisionado. Apesar da linguagem pouco rigorosa empregada pelo crítico, que confunde memória com documento e vestígio, de algum modo há a concordância nessa possível leitura. Para que a escrita tenha um resultado satisfatório, precisa que esses vestígios estejam disponíveis para uma possível leitura futura na qual serão reconhecidos tanto pelo que são no ato da composição da narrativa quanto pelo que terão sido no instante em que se tornaram disponíveis a serem retrabalhados.

O arquivo, a partir de Derrida (2001), é um modo de antecipação, que estrutura o presente, já que o arquivo enquanto produção escrita e guarda não é o lugar para a estocagem para a conservação de um conteúdo do passado, mas de que a estrutura do arquivamento também determina a existência da estrutura do conteúdo arquivável em sua relação com o futuro: “O arquivamento produz tanto quanto registra o evento.” (DERRIDA, 2001, p. 43). Não é à toa que Derrida, e seus leitores, associam o arquivamento com a experiência midiática, especialmente quando enfatizam que um evento é

gravado não porque ele acontece, mas ele acontece porque é gravado. Para os interesses da leitura dessa passagem do livro de Kobo Abe, o ato de escrever do personagem não se trata de um registro passivo, mas um produtor ativo do presente: registros arquivados por ele funcionam no presente enquanto antecipação à recordação daquela experiência nas dunas. Argumento então que a materialidade do relato de *A mulher das dunas*, especialmente tendo na areia a metáfora central para o relato, cria uma relação íntima com a própria estrutura da narrativa, pela qual o personagem principal possui distinta consciência, já que registra sua experiência em um presente como se pertencesse ao tempo pretérito que se projeta em um futuro em que haverá um presente que gerará memórias capazes de serem narradas. Toda a mistura temporal do romance ocorre porque o arquivamento dos registros gera uma abertura para o futuro que produzirá o presente como memória. Esse gesto é uma cena de diálogo da dupla de personagens principais, em tempos de confinamento, e será retomada ao longo do romance como a expressão dessa narrativa.

É essa percepção do fim, do mundo e da narrativa, que motiva esse ato de registro compulsivo de uma experiência como aquela que o personagem principal vivencia. O futuro para ele não está lá, esperando, como se fosse uma cena porvir em um rolo de um filme sendo projetado no cinema, mas aberto aos nossos esforços, e, no caso do romance, tem sua expressão narrativa no momento em que o personagem principal organiza seus registros e os arquiva para serem retomados, enquanto recordações, no futuro. Para o personagem principal, em sua fabricação, o futuro é essencialmente potencial, já que ele não é um território seguro capaz de ser alcançado. Ele se mobiliza, especialmente no período em que está em confinamento, a partir de uma abertura ao porvir, uma espécie de “me tornarei” que nomeia sua identidade futura como um acontecer. O ato de arquivar faz com que a sua identidade jamais coincida consigo mesma no instante presente, o que o leva a fazer com que a narrativa de si mesmo, e a narrativa do livro, tenham que aguardar momentos de identificação retroativa. Os distúrbios, e as diferenças inerentes ao instante do narrar, ocorrem por meio de uma disjunção temporal ocorrida entre o momento do registro e o posterior trabalho com o que foi arquivado.

Acredito que a relação com a escrita e o tempo, e o debate acerca de como burilar a narrativa, considerando a metáfora da areia, servem a um propósito maior: expressar o entrelace entre liberdade e futuro no romance. A discussão acerca do colapso ambiental, e a suposta existência de um

evento final e apocalíptico, necessita colocar o “inesperado” como parte da discussão teórica que ela abarca. Poderíamos dizer que a questão da liberdade está dispersa ao longo de todo o livro naquele que se mantém em busca permanente por escapar do confinamento e que, quando consegue a resolução do arco do personagem, termina por recusá-la, como o enigmático final sugere. Já o título, conforme ao longo do livro vai sendo apresentado, é referencial para uma mulher que mantém uma relação dúbia com o cativo: entende os impactos negativos que a situação traz para ela, mas não consegue romper com a terra onde estão enterrados seu marido e filho.

Até que se chegue ao momento derradeiro, o romance faz com que a areia seja a metáfora da transitoriedade de todas as coisas e da impossibilidade de definir exatamente a imagem percebida. Homem e mulher, em interação naquela casa, estão à mercê do movimento e nele se integram, como em belo trecho:

Ao lado da areia, tudo aquilo que possui forma é vão. A única coisa certa é seu fluxo, refutador de todas as formas. Mesmo assim, além das finas tábuas da parede, o movimento da mulher que continuava a cavar areia não cessava. O que ela achava que poderia realizar com aqueles seus braços magros? Era como se ela estivesse tentando afastar um corpo de água para os lados a fim de montar uma casa sobre o mar. (ABE, 2021, p. 32)

O narrador conta a história da interação entre ambos sendo que seus diálogos enfatizam a incompreensão da situação vivida, por ele, e certa anestesia ante a força dos hábitos, por parte dela. Enquanto ele é aquele que não compreende, pede explicações e termina se submetendo ao ritmo dos dias, como o personagem Joseph K. de *O processo*, ela é aquela que já se submeteu tanto ao ponto de não tentar romper com os padrões dos hábitos vividos. Niki é aquele que não compreende e tenta transformar o que vive em tentativas pouco refletidas e infrutíferas; a mulher, aquela que se resignou à situação. Ambos aprisionados. Ambos tendo de lidar com uma situação insólita em um romance que despe a narrativa da referencialidade histórica com pouquíssimas menções de que tudo aquilo acontece após a Segunda Guerra Mundial: “Há mais de dez anos, na época da destruição, qualquer pessoa daria tudo para não precisar mais caminhar.” (ABE, 2021, p. 107).

Do livro à tela: a escala e a adaptação

O romance é elaborado a partir da existência de um acontecimento que sobrevive tanto à conclusão do sintagma narrativo quanto às dúvidas do leitor e que estrutura o conflito narrativo a partir da oposição binária entre os aspectos verossímeis da realidade – como a chegada do personagem à aldeia e sua relação com os outros moradores – e a aparição de um fenômeno que desafia as leis naturais, como essa casa que se encontra em um buraco cercada de dunas, e que ameaça nossas certezas epistemológicas. A oposição se estabelece enquanto o princípio da narrativa, sem que exista qualquer possível resolução lógica (SAVOYE, 1995). O fantástico é a narração do inexplicável não somente pelo singular comportamento da areia – seu trânsito incontrolável e umidade excessiva – mas também pelo comportamento e hábito das personagens, especialmente da mulher que vive na casa afundada na duna.

Já no filme homônimo de Teshigahara (1964), esses elementos são mantidos, mas com outras ênfases. O enredo é quase o mesmo: Eiji Okada interpreta um entomologista amador que deixou Tóquio para estudar uma espécie não classificada de besouro encontrada em um vasto deserto. Quando perde o ônibus de volta para a cidade, ele é persuadido a pernoitar com uma jovem viúva (Kyoko Kishida) em sua cabana no fundo de uma duna. Ele aceita, desce até a cabana e se inicia uma situação na qual o personagem parece ser o único que não sabe exatamente o que está ocorrendo. Quando descobre, entende que está em meio ao sem sentido das ações humanas, em que sua tarefa diária é a perpetuação desse conjunto de atos, sem que eles o levem a fugir do buraco e retornar para casa. O resultado é uma convivência enervante e erótica entre eles, que por diversas vezes consumam o ato sexual, bem como uma figuração da vida cotidiana como uma tarefa de Sísifo naquilo em que ela tem de sem sentido e do anseio por se libertar das circunstâncias.

Teshigahara, em geral, é aproximado de Nagisa Oshima e Shorei Imamura como aqueles que propuseram experimentações no campo visual e na narrativa fílmica, especialmente com a abordagem de temas sociais incômodos como a figuração de protagonistas desvalorizados pela sociedade e a ênfase no sexo. Teshigahara foi um leitor assíduo de romances e a prática da adaptação é central para a composição do seu estilo enquanto diretor de cinema. A parceria Abe-Teshigahara deu origem a quatro filmes: *Otooshiana* (1962), *A mulher das dunas* (1964), *A face do outro* (1966) e *Moetsukita*

Chizu (1968). As tramas enfatizam a falta de sentido da condição humana na contemporaneidade e certa busca, desmedida devido à incompreensão dos protagonistas, por um modo de superar o impasse.

A adaptação do romance *A mulher das dunas* começa com uma cena de enormes estranhos cristais misteriosos que parecem estar em estado imóvel. Em uma aproximação da câmera os grãos estão unidos em proporções grandes uns em relação aos outros, visto à distância, os grãos formam uma massa em que estão unidos. Essas imagens de abertura servem de preâmbulo para a figuração da condição humana de Abe-Teshigahara no filme: na superfície, trata-se de uma percepção genérica e ampla na qual o homem está aprisionado, mas um olhar microscópico revela uma infinidade de associações que sugerem a complexidade humana expressas por um estado interior inquieto. Estamos diante de uma adaptação fílmica que responde artisticamente à altura do romance e, por visualizações distintas, expressa atenção aos temas profundos levantados pelas páginas do livro. Há sinergia entre literatura e expressão visual, e diria também o som, já que a cena de abertura é uma das muitas instâncias memoráveis, em meio aos esforços colaborativos de Abe-Teshigahara, em que a prosa do romancista se funde graciosamente com as tentativas cinematográficas do diretor.

Figura 1 e 2 – A escala nas cenas de abertura do filme *A mulher das dunas*



Fonte: *Woman...* (1964)

Essa cena dá ênfase aos variados tamanhos dos grãos de areia e na íntima relação entre personagem e ambiente, especificamente o entomologista que procura uma nova espécie de inseto e as dunas ao redor, não existe no livro. O romance se inicia com o adiantamento narrativo que

serve de solução para o enredo, “Um homem desapareceu.” (ABE, 2021, p. 13), sendo ela descritiva das buscas do personagem principal, assim como da particularidade dos atributos da areia. Já no filme, a areia ganha destaque a partir da sobreposição de imagens e projeções do rosto humano no cenário amplo do deserto com as dunas. A primeira cena já dá conta de um procedimento que também será repetido ao longo de todo o filme: o jogo de escalas. A variação entre o micro e o macro é o elemento central do filme que joga com a variação para proporcionar uma percepção mais ampla do lugar do homem na natureza e no cosmos. Por meio da discussão acerca da escala, é possível discutir política da imagem. A escala é um sistema espacializado de relações que torna o lugar inteligível porque faz a distância e a proximidade significativas em um jogo de perto e longe. Essas posições tomam como certa a escala que alinha a distância com a reflexão crítica, e esquecem a conversão escalar que ocorre para aproximar ou juntar. Seja supondo um modelo baseado na semelhança ou um modelo baseado no mimetismo, todos se situam na tela projetando o corpo e jogando com a conversão da escala entre o corpo e a areia ou a pequenez humana e a altura das dunas. Essa conversão escalar, essa figuração do corpo ao longo de coordenadas espaciais e temporais pertencentes a outro lugar, é precisamente a forma de areia. Diferentemente do livro, em que a areia praticamente assume uma ação geológica, com frases específicas para definir seu impacto na vida dos homens, na apresentação fílmica há um tom elusivo no qual o que mais importa é não ver o homem na tela, mas sim situá-lo por um processo de conversão escalar em uma espacialidade planetária em tempos de Antropoceno. A diferença de tamanho entre o homem e os insetos é outra estratégia para que o corpo humano seja dimensionado entre o tamanho diminuto do inseto e as grandes dimensões das dunas.

Figura 3 – Niki anda sem paradeiro pelas dunas do povoado



Fonte: Woman... (1964)

As cenas de abertura de *A mulher das dunas* estabelecem a estrutura escalar da areia e seu movimento, que o filme explorará ao longo da sua duração. O filme começa com imagens do homem andando solitário em meio a dunas e utiliza a câmera em relações variáveis de aproximação e distância com o movimento areal, sendo parte dessa movimentação indo de um lado a outro, sugerindo o mesmo movimento de Niki Junpei que anda sem trajetória fixa em busca de insetos. A série de *close-ups* delimita o espaço na tela, enquanto o som reverberante produz um espaço fora da tela maior, no qual, pode-se dizer, desenvolve-se uma poética associada ao planetário por meio do uso das escalas. Estamos presos entre o que podemos ver e o que podemos apenas imaginar que virá. O vento ataca a superfície das dunas como se estivéssemos presenciando o movimento das águas de um lago. A beleza e a precisão dessa ondulação sobre as dunas alcançam um nível particular que, devido a fotografia de Hiroshi Segawa, ancora a história nessa realidade física tangível, que não foi bem explorada nem mesmo em filmes como *Lawrence da Arábia* (1962). Diferente deste último, que utiliza fotografia colorida, filmar em preto e branco permitiu escolhas elegantes do diretor, fundamentais para realizar a façanha de contar uma parábola e reafirmar a simbiose entre o humano e o não-humano. O som de Toru Takemitsu não reforça a ação nem mesmo serve para ajudar a criar uma ambientação dramática, mas a tensiona por meio de notas altas, vigorosas, metálicas, como o vento.

Em *A mulher das dunas* de Teshigahara, há o ímpeto de utilizar a câmera por meio do investimento em amplas e vazias paisagens que depois migram, após uma ocorrência inesperada, para o espaço fechado e claustrofóbico da casa. Se começamos com uma câmera que filma um mundo sem praticamente nenhum humano, depois temos uma câmera em que os dois estão sempre em relação em um espaço restrito, indicando o relacionamento entre os espaços diferenciados. Há a composição de uma situação de submissão após um evento inesperado: um homem errante é preso por uma mulher, que oferece seu corpo ao preço da prestação de serviços ao longo da vida. Há uma forte corrente erótica, começando com a mulher exibindo sua forma adormecida e continuando através da hostilidade, luta e escravidão no terreno partilhado por ambos. A narrativa fílmica enfatiza uma alta dose de erotismo por meio de adequadas escolhas da câmera, montagens que associam as curvas do corpo feminino às ondulações das dunas e precisas escolhas das frases do livro de Kobo Abe. Não é tanto que a mulher seja sedutora como sentimos, ao olhar para ela ou imaginarmos como seria tocar sua pele. O erotismo do filme é parte da sua construção como um todo: naquele buraco cercado por dunas, a vida se reduz a trabalho, sono, comida e sexo, e quando a mulher deseja um rádio, “para que possamos acompanhar as notícias” (WOMAN..., 1964, 88 min 27 s), ela apenas sublinha o quão sem sentido é a vida que levam.

Enquanto o livro expressa questões laterais para um filme, como o ato de escrever, e em dada medida pode ser considerado um romance autoconsciente, especialmente pela clareza por meio da qual joga com as categorias temporais, o filme aposta na visualidade como opção para evitar a autoconsciência reflexiva do romance, uma estratégia comum em adaptação (STAM, 2008, p. 47). Especialmente, não há uma cena que enfatize essa autoconsciência, como a composição de um arquivo, que sugere um momento futuro de retrospectão. O filme *A mulher das dunas* usa recursos visuais para criar uma experiência de textura tangível – de areia, de pele, de água penetrando na areia e mudando sua natureza. O roteiro é de Eiko Yoshida e Kobo Abe, que segue o ritmo lento de seu próprio romance e gradualmente vai construindo situações nas quais o homem vai encontrando seu alheamento do mundo – não se apressando em anunciar o dilema do homem, mas revelando-o em pequenas dicas, estabelecendo o ritmo diário de vida nas dunas. Assim como no romance, nunca fica

claro se a mulher voluntariamente desceu ao poço ou foi colocada lá pela aldeia; certamente ela aceitou seu destino, e não escaparia dele se pudesse. Ela necessita participar da captura do homem e seguir o sem sentido de aprisioná-lo naquela situação, já que sua comida e água dependem de seu trabalho: “Não, não compreendo nada. Como quer que eu compreenda? Se não me diz nada, como vou compreender? — É que a vida aqui é muito dura para uma mulher” (WOMAN..., 1964, 32 min). Seu marido e filho foram enterrados em uma tempestade de areia. Ela diz ao homem: “os ossos estão enterrados aqui” (WOMAN..., 1964, 40 min). Ambos cativos: ela aceita o destino; ele, tenta escapar sem sucesso.

O homem tenta tudo o que pode para sair do poço, salta para cima das dunas, elabora estratégias para enganar os aldeões, escala a duna por meio de um artifício e termina caindo em areia movediça (que parece ser uma metáfora dentro de uma metáfora maior da areia para indicar a situação vivida pelo entomologista). Como naturalista, ele se interessa por sua situação, pelos pássaros e insetos que o visitam. Ele inventa uma armadilha para pegar um corvo, e não pega nenhum, mas descobre, por acidente, como extrair água da areia e esta descoberta pode ser a única tangível, útil, incontestável realização de sua vida. O resto, nos diz a voz narrativa, que pode ser a voz do personagem, são contratos, licenças, escrituras, cartões — “papelada para tranquilizar e dar segurança” (WOMAN..., 1964, 43 min).

Livro e tela: tarefa comum, resultado partilhado

A mulher das dunas é uma parábola que manteve a sua força ao longo dos tempos como um bom exemplo de narrativa fílmica que investiu na unidade entre estética, tema e narrativa. Ao mesmo tempo, a narrativa fílmica também executou bem a tarefa de lançar luz ao livro. Mesmo que a materialidade da areia esteja mais presente no livro do que no filme, cabe salientar que este faz escolhas visuais adequadas ao nosso tempo planetário, como o jogo de escalas. Além disso, a carga de erotismo do filme enfatiza a armadilha das dunas e o sem sentido das ações humanas, por vezes, semelhantes aos animais. Enquanto uma parábola centrada na materialidade da areia, que critica a separação entre homem e natureza realizada pela racionalidade moderna, difere do modo como a catástrofe climática é narrada em romances contemporâneos e visualizadas no cinema atual. O comportamento insubmisso da areia às ações dos personagens, a

situação insólita em que se encontram e as tensões nas relações humanas causadas por sua inferioridade ante à força geológica criam um cenário particular para uma situação em que as personagens estão envoltas em um sem sentido de atos que se perpetuam por hábitos que se tornam tão recorrentes quanto o ritmo da Natureza.

O romance e o filme *A mulher das dunas* suplantam os referenciais de obras associadas ao ambientalismo, especialmente fílmicas, na quais há uma predileção pela figuração de ações humanas voltadas à sustentabilidade do meio-ambiente que terminam por reforçar a hierarquização entre os humanos e as outras espécies do planeta (WILLOQUET-MARICONDI, 2010, p. 50). O ambientalismo se associa ao antropocentrismo em que a pessoa humana é o centro dos interesses da norma constitucional, como no direito ambiental, e a preservação do meio ambiente deve servir para que a espécie possa alcançar seus objetivos materiais. Filmes e romances que adotam uma perspectiva ambientalista investem no excesso visual da figuração do corpo humano e suas ações como responsáveis pela manutenção do ambiente ao redor. O filme de caráter biográfico *Erin Brockovich* (2000) de Steven Soderbergh, por exemplo, embora ligue humanos e danos ambientais, executa essa premissa centrando a nossa atenção e investimento no corpo bonito e saudável de Brockovich, e não nos “corpos tóxicos” dos membros da comunidade afetados. Ao mesmo tempo, o roteiro, que enfatiza a biografia da personagem e o desenrolar de suas ações, reitera a centralidade humana para tentar salvar ambientes degradados pelas ações equivocadas de outros humanos. O mesmo pode ser considerado de blockbusters escapistas de Hollywood como *O dia depois de amanhã* (2004) de Roland Emmerich, como a expressão de cenários arruinados em futuro degradado repleto de frases fruto de manuais ecológicos. Percebe-se o antropocentrismo de ambos nos quais a degradação ambiental é utilizada para novamente destacar a centralidade humana e sua capacidade de resolver ações equivocadas. Não há nem mesmo uma escolha de elaboração de enredo e montagem de câmera e filme conhecida para descentralizar o antropocentrismo desses filmes: considerar que humanos e não-humanos partilham de interesses comuns e que estão interconectados. Embora exista uma mensagem “pró-ambiente”, “pró-sustentabilidade”, esses filmes terminam por reafirmar, ao invés de desafiar, o fundamento antropocêntrico que está na matriz do desenvolvimento do Ocidente.

A proliferação de filmes de desastres em massa reafirma uma sensibilidade cultural pautada na noção da ameaça permanente da extinção da espécie como uma nova época de temporalidade no cinema e retoma algumas características de ficções distópicas no romance, apesar dos pedidos de Ghosh (2016) de evitar usos utilitários das questões ambientais como, por exemplo, a natureza como pano de fundo para o desenrolar de ações do romance. No caso do cinema, para além de filmes como *O dia depois de amanhã*, que chegam ao limite do *kitsch*, há outros que se utilizam de recursos já costumeiramente utilizados da ficção científica para lidar, agora, com debates que se referem aos limites da tecnologia, mutações e impasses da ciência ante a degradação ambiental. Podemos lembrar que há filmes um pouco mais complexos lançados recentemente lidando com esse temário. A princípio, cabe lembrar a adaptação filmica *Aniquilação* (2018), baseada no romance de Jeff Vandermeer (2014) como mais uma dessas produções que criticam a separação entre Homem e Natureza com base na racionalidade moderna. Contudo, aqui se encontram as opções mais conhecidas para lidar com esse temário: a presença de um monstro fruto de mutação genética, situações de alternância entre claro e escuro no desdobramento das ações, a escolha por *jump scare* típica de filmes de terror e o investimento em imagens estonteantes, tanto em termos de efeitos práticos no cenário quanto pelo uso de computação gráfica. Ou seja, há o investimento no modelo recorrente da ficção científica para tratar impasses da racionalidade científica, como a perda de controle sobre mutações genéticas, mas que termina por reforçar o protagonismo humano ante problemas que criou para si mesmo enquanto espécie. *A mulher das dunas* distancia-se, também, do investimento na fantasia dentro de uma moldura com os referenciais da ficção científica com temas, em geral, conhecidos pelo público do gênero, como as mutações genéticas ocorridas em *Aniquilação* (2018). Há filmes mais refinados que parecem investir em enredos que lidam atenciosamente com a força geológica de Gaia, como *A árvore da vida* (2011) e *Indomável sonhadora (Beasts of Southern Wild)* (2012). Filmes que apostaram no experimentalismo e em bons desenvolvimentos de enredo, mas que parecem ter descuidado dos diálogos e da complexidade temporal em narrar uma história.

O romance e o filme *A mulher das dunas*, pelo seu compromisso em figurar o mundo material, nos levam a pensar a materialidade valorizando enredos nos quais a complexidade temporal é exacerbada. O estranho modo de contar essas histórias no romance, e no cinema, partilha de percepções

comuns, apesar dos enredos diversos, nos quais é produzida uma dúvida epistemológica acerca dos meios de perceber o mundo circundante e as imagens que ele nos oferta por meio de movimentos que dispensam a intervenção humana. Sem optar por ficções distópicas, ou necessariamente um enredo de caráter trágico, Abe e Teshigahara valorizaram o movimento da vida e o vínculo com a aceitação da relação entre o tempo histórico e o tempo geológico. A beleza de *A mulher das dunas* é: enquanto uma espécie de fábula da areia, ela está associada ao ato de contar a história, sem que exista um cenário pós-humano. O filme, por meio de belas imagens, e o romance, por meio da interação entre o humano e a areia, em descrições poéticas, levam-nos a impasses da relação entre o humano e o não-humano. Rever e reler essas obras da década de 1960 em nossos tempos também possuem um valor crítico. E isso significa que à medida que somos confrontados com imagens do futuro, registros visuais de um mundo esquecido são simultaneamente feitos para confrontar nosso próprio mundo através dessas imagens da areia em sua relação com os homens. Como enfatizado por Bruno Latour (2020, p. 80) em *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*: “Lá fora, você não encontrará nada como nós; estamos sozinhos com nossa terrível história terrestre”. Podemos e devemos ponderar que nossa história não é tão terrível assim, há beleza, impasses e nós que necessitam de algum modo serem desatados, mesmo que seja para vermos surgindo outros nós, e assim continuarmos caminhando, indo um pouco mais adiante. Assim como no livro e no filme em que se termina olhando para o mar sem a certeza de que conseguimos ou não superar o impasse, um modo de dizer que, por enquanto, ainda temos este mundo e que esse é o nosso único mundo.

Referências

ABE, Kobo. *A mulher das dunas*. Tradução: Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

ABE, Kobo. *The Frontier Within: Essays by Kobo Abe*. Edited, translated and with an introduction by Richard F. Calichman. New York: Columbia University Press, 2013.

ARMBRUSTER, Karla; WALLACE, Kathleen R. (ed.). *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.

BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2004.

BRUHN, Jorge. Towards an Intermedial Ecocriticism. In: ELLESTRÖM Lars (ed.). *Beyond Media Borders*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. v. 2, p. 117-148.

CHAKRABARTY, Dipesh. Anthropocene Time. *History and Theory*, Middletown, CT, v. 57, n. 1, p. 5-32, Mar. 2018.

COOLE, Diana; FROST, Samantha. *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. O “Antropoceno”. Tradução: J. Mendes. *Anthropocenica: Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, Braga, v. 1, p. 71-89, 2020.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press. 2016.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom Cultura Científica – pesquisa, jornalismo e arte*, Campinas, ano 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução: Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MEILLASSOUX, Quentin. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Tradução: Ray Brassier. London: Continuum, 2008.

SAVOYE, Daniel Ferreras. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddie Krueger*. Recife: Titivilus, 1995. Versão fac-similada.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. Shifting Paradigmas: From Environmentalist Films to Ecocinema. In: WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. p. 43-59.

WOMAN in the Dunes. Direção: Hiroshi Teshigahara. Roteiro: Abe-Teshigahara. Tokyo: Toho Corporation, 1964.



Filme-teatro, natureza e intermedialidade

Film-Theatre, Nature and Intermideality

Cristine Fickelscherer de Mattos

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil

cristine.mattos@mackenzie.br

<https://orcid.org/0000-0003-2011-4614>

Resumo: A arte nos permite vislumbrar aspectos do diálogo homem-natureza e suas projeções sobre o real em épocas e circunstâncias diversas. A reflexão que segue se propõe a ponderar sobre tais aspectos no âmbito das manifestações artísticas audiovisuais em geral e, mais especificamente, na expressão de obras que se caracterizam por uma certa conjunção das linguagens teatral e fílmica, que podem ser denominadas “filme-teatro”. Em função da conceituação ainda em curso a respeito dessa conjunção entre o palco e a câmera, e da amplitude conceitual em torno à ideia de natureza, a análise sobre as projeções artísticas do diálogo homem-natureza está precedida de uma discussão em torno à definição de “filme-teatro” e de um panorama histórico das concepções relativas à “natureza”.

Palavras-chave: intermedialidade; natureza; filme-teatro.

Abstract: Art allows us to glimpse aspects of the dialogue between man and nature and its projections on reality in different times and circumstances. The following reflection proposes to ponder on such aspects in the scope of audiovisual artistic manifestations in general and, more specifically, in the expression of works characterized by a certain conjunction of theatrical and filmic languages, which may be called “film-theater”. Due to the conceptualization still in course regarding this conjunction between the stage and the camera, and the conceptual amplitude around the idea of nature, the analysis about the artistic projections of the man-nature dialogue is preceded by a discussion around the definition of “film-theatre” and a historical overview of the conceptions related to “nature”.

Keywords: intermediality; nature; film-theatre.

Introdução

As relações do ser humano com o mundo natural que o cerca estão presentes nas manifestações artísticas desde os seus mais remotos registros. Nas paredes das cavernas pré-históricas, encontram-se relatos pictóricos do temor e do fascínio humano frente aos animais; no interior das tumbas egípcias, veem-se a importância e a riqueza atribuídas pelo homem a plantas de variadas espécies. Ao longo dos tempos e de acordo com diferentes configurações socioculturais, homem e natureza mostram-se integrados em um todo mítico ou desconectados pela racionalidade, são aliados ou inimigos e acham-se complexamente ligados devido à crescente mediação tecnológica de nossa história. As relações com a natureza têm implicações diretas na sua concepção da própria realidade. Como expressão da existência, dos anseios e da mundividência humanas, as criações artísticas nos permitem vislumbrar aspectos do diálogo homem-natureza e suas projeções sobre o real em épocas e circunstâncias diversas.

Nesse sentido, a reflexão que segue se propõe a examinar tais aspectos no âmbito das manifestações artísticas audiovisuais em geral e, mais especificamente, na expressão de obras que se caracterizam por uma certa junção das linguagens fílmica e teatral e que podem ser denominadas “filme-teatro”. Uma breve conceituação desse tipo de obra faz-se necessária para a ponderação de suas relações com o mundo natural. Como resultado das trocas intermediáticas entre o cinema e o teatro, possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico, o filme-teatro nos obriga a considerações sobre a história desses dois meios, bem como dos diálogos entre eles, à luz de conceitos teóricos da semiótica e da intermedialidade. A proposta exige, igualmente, uma discussão sobre o próprio conceito de natureza em suas conexões com a ideia de realidade, tendo em vista as alterações históricas significativas que sofreu.

O que é filme-teatro?

Em termos práticos e de maneira simplificada, designa-se “filme-teatro” o registro cinematográfico de uma apresentação teatral. Essa definição demanda, contudo, maior detalhamento dos significativos processos de produção e recepção responsáveis pela diferenciação entre o mero registro documental ou amador de uma encenação e uma produção audiovisual propriamente dita dessa mesma encenação, assim como entre

uma recepção consultiva do registro factual e uma verdadeira fruição de um produto artístico audiovisual.

Como destaca Picon-Vallin (1997), embora as artes dramática e cinematográfica tenham estado sempre essencialmente interligadas, mudanças midiáticas, como a chegada da televisão e do videoteipe, aportaram-lhes irremediáveis alterações contextuais, estruturais e dialógicas. Às reflexões teóricas de André Bazin, de 1951, sobre a adaptação de textos teatrais para o cinema, que ele chamou então de “teatro filmado” (BAZIN, 1991), somaram-se considerações pontuais sobre espetáculos específicos com interações entre o teatral e o fílmico, como o atesta Picon-Vallin (1997).

Frente a oscilações conceituais e terminológicas – teatro filmado, filme de teatro, filme teatral, cinema de teatro, cine-teatro e filme-teatro –, Sandrine Siméon (2017) decide ser “filme-teatro” o termo que melhor designa a relação intermediária estabelecida por filmes que adotam modos e expedientes dramáticos, que atuam como se fossem teatro, mas cujo meio através do qual comunicam suas mensagens é irremediavelmente fílmico. Como gênero cinematográfico caracterizado pela referência intermediária teatral (RAJEWSKY, 2012), o filme-teatro inclui variadas condições de produção e recepção: uma filmagem feita durante a encenação num palco teatral (com ou sem plateia); uma filmagem feita durante um palco meramente cênico que simula uma encenação teatral (com ou sem elenco de plateia); um filme em que se adota a perspectiva da plateia ou se simula a adoção dessa perspectiva; um filme em que figura a plateia ou se simula a sua presença. Para Siméon, duas são as condições para delimitar o gênero: “uma enunciação independente da enunciação da encenação/espetáculo e a valorização do ponto de vista do espectador” (SIMÉON, 2019, p. 3, tradução nossa)¹.

A atenção aos polos do enunciador e do enunciatário, assim proposta, pressupõe a noção de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores. Contudo, não considera os processos de percepção essenciais à comunicação, como o destaca a semiótica peirciana, base teórica adotada pela maioria dos estudos de intermedialidade. Às mídias associam-se modos de percepção específicos, condicionados tanto por suas materialidades e seus expedientes particulares de funcionamento como por traços contextuais seus de cunho histórico-social. A percepção incide sobre os elementos midiáticos na

¹ “une énonciation affranchie de celle du spectacle et la valorisation du point de vue du public de l’écran”.

produção e na recepção de mensagens, pois, por um lado, quem as produz tem em conta suas próprias concepções das mídias e da recepção que elas suscitarão e, por outro lado, quem as recebe aciona seus valores relativos a essas mesmas mídias e supõe as intenções produtivas que as geraram. Nos termos da semiótica peirciana, trata-se da compreensão ou cognição de uma mensagem – em que constam referentes – que resulta de um processo perceptivo envolvendo gradativamente a abdução, a dedução e a inferência, capazes de conduzir a um juízo perceptivo (PEIRCE, 2005).

Assim, os objetos ou perceptos presentes num palco ou numa tela são processados perceptivamente de acordo com hipotéticas codificações de cuja confirmação depende o estabelecimento mesmo da significação. O que surge na encenação ou no filme da encenação fica, então, pendente de processos semióticos atravessados pelas codificações das linguagens dramática e cinematográfica. Conceber a existência de uma pessoa, de uma cadeira ou de uma árvore num filme-teatro e dessa concepção derivar em uma percepção e um juízo de valor (como cognição) insere-se numa dinâmica circular de pressuposição, hipótese e confirmação de significantes, significados e referentes que envolve regras ontológicas e midiáticas. O juízo de valor comunicado por um ator presencialmente percebido há alguns metros de distância do espectador numa sala de espetáculos será diverso daquele comunicado pela percepção desse mesmo ator num filme que o exhibe atuando na mesma sala de espetáculo. Será diferente também o comunicado por uma árvore num bosque que sirva de cenário numa encenação ao ar livre daquilo que comunica uma árvore cenográfica no palco de um teatro fechado; o comunicado por uma árvore no cenário de um bosque, num filme rodado em meio à natureza de uma árvore cenográfica no estúdio de filmagens, num filme que simula uma encenação teatral. Em termos perceptivos e cognitivos, produtos de mídia como o filme-teatro promovem um “questionamento compartilhado da realidade” (THIVAT, 1997, p. 67, tradução nossa)² e, conseqüentemente, também da ideia da natureza incluída na realidade.

O conceito de natureza

Quando falamos em natureza, muitos sentidos vêm de imediato à mente. Os mais comuns, provavelmente, são os que envolvem as seguintes ideias: algo oposto a todo artifício engendrado pelo ser humano; um universo

² “questionnement partagé sur la réalité”.

que extrapola a existência e a consciência humanas; o mundo circundante e a realidade em que vive o homem, em especial, a realidade conhecida como mundo natural (flora e fauna). Como se pode notar, essas ideias possuem em comum o referencial humano, ainda que diferentemente posicionado. Tais significados, relacionados a acepções desse verbete em qualquer dicionário mais detalhado, ecoam, em sua dimensão discursiva, um longo legado histórico-cultural que se confunde com a própria história da humanidade.

No mundo arcaico ou mítico, segundo Mircea Eliade (1998), o homem é parte de um todo cosmogônico, que inclui a natureza, ao qual os rituais arquetípicos, ciclicamente, conferem o estatuto de realidade. Para o homem arcaico “a Natureza é uma hierofania, e as ‘leis da natureza’ são a revelação do modo de existência da divindade” (ELIADE, 1984, p. 73). Homem e natureza estão integrados por um universo real mítico:

Se o Mundo lhe fala [ao homem] através de suas estrelas, suas plantas e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa, de seus Ancestrais ou de seus totens [...], de sua capacidade de morrer e ressuscitar ritualmente nas cerimônias de iniciação (nem mais nem menos do que a Lua e a vegetação). (ELIADE, 1998, p. 126)

Na cultura grega, base da cultura ocidental, dá-se um longo questionamento filosófico sobre os mitos tradicionais que acabou por despojá-los de seu teor sagrado (ELIADE, 1998). Esse questionamento provoca uma gradual cisão inicial entre o homem e a natureza mítica. Contudo, em Platão, especialmente em *Timeu*, a ideia de uma *Anima mundi* contém ainda elementos da cosmogonia arcaica. Também Aristóteles, com sua teleologia imanente alude a uma certa transcendência. Nesse último, no entanto, surge uma atenção mais pontual ao terreno e ao humano (*physis*) por meio de uma diferenciação, como o aponta Kesselring, dentro do conjunto das coisas reais, entre os seres vivos – por possuírem alma (*psyche*) e impulso ou desejo (*thymós*) – e o restante da realidade; entre o homem e os outros seres vivos por possuir ele uma alma racional, pois só “o homem é capaz de pensar e planejar suas ações” (KESSELRING, 2000, p. 157). Assim, embora na Grécia Antiga o pensamento mítico ainda se faça presente – leva em conta os deuses da mitologia e vê ainda na repetição dos processos naturais (nascer, expandir, retrair e morrer) traços de uma imortalidade cíclica, que

ainda transforma o mítico em filosofia metafísica –, a autoconsciência do homem com relação às suas próprias ações passa a estabelecer um contraste entre o artifício, de origem exclusivamente humana (*techné*), e a Natureza como um todo (*physis*), que inclui o homem.

O legado grego ganha no contexto romano outras duas importantes atualizações com as obras: *De rerum natura*, de Lucrécio (ca. 55 a.C.) e a *História natural*, de Plínio, o velho (79 d.C.). A primeira, procurando superar o divórcio entre o humano e o não humano, advoga que “a humanidade e a natureza puderam modelar-se uma à outra” (LENOBLE, 1969, p. 123, tradução nossa)³ por meio de processos de mutação que se estabilizam em leis de funcionamento (a natureza como um mecanismo); a segunda, resgatando em parte a perspectiva arcaica da natureza – concebe-a como um todo sagrado e eterno, do qual o homem faz parte, e é governado pelo sol –, enfoca-a de maneira enciclopédica, descrevendo cada um de seus elementos (LENOBLE, 1969). Desse modo, em meio ao surgimento do cristianismo, duas obras de grande repercussão sobre a natureza remodelam o questionamento grego, ao posicionar o homem em meio a um natural admirável por seu equilíbrio e venerável por sua acolhida protetora e nutriz, pois ambos defendem a ideia da natureza como uma Mãe Terra.

A Idade Média acrescenta a essa visão uma nova cisão: o deus judaico-cristão separa-se da natureza por anteceder-lá e ser o seu criador. Tanto pela herança greco-romana como pelo fato de ser o homem feito à imagem e semelhança do criador, a perspectiva medieval posiciona o elemento humano ambigualmente em relação à natureza: é parte dela, mas dela se diferencia. A natureza também, a princípio, mostra-se dubiamente colocada como lugar de tentação e de manifestação divina. Os teólogos medievais, mais adiante, ocupam-se da questão fazendo “triumfar a ideia de que na luta entre Deus e o diabo, na luta entre a graça e o pecado, a Natureza, de certa forma, sai do jogo, afirmando-se como uma ‘ordem natural’ criada por Deus, destinada sem dúvida ao homem, mas cuja estrutura é independente do drama humano” (LENOBLE, 1969, p. 261, tradução nossa)⁴.

³ “l’humanité et la Nature ont pu se modeler l’une par l’autre.”

⁴ “triumpher l’idée que dans la lutte de Dieu et du démon, la lutte de la grâce et du péché, la Nature, en quelque sorte, tire son épingle du jeu, en s’affirmant comme « un ordre nature » créé par Dieu, destiné à l’homme sans doute, mais dont la structure est indépendante du drame humain.”

Em oposição ao pensamento medieval e às suas ambiguidades quanto à relação homem-natureza, o Renascimento retoma o teor transcendente das concepções greco-romanas de natureza e, com elas, a ideia de um todo (*physis*) que inclui o homem, mas não inclui suas ações (*techné*) e sua capacidade de pensar sobre elas. O pensamento renascentista resgata o hilozoísmo de Lucrécio e Plínio, revisitando também o progresso e a acomodação mútua entre homem e natureza nas leis naturais do primeiro e a observação e o descritivismo do segundo. No mesmo período, ocorrem a expansão marítima e os descobrimentos, seguidos da Reforma Protestante, fatores que fraturam a unidade do velho mundo pelo confronto com outros modos de vida e com outra visão cristã, e que predisõem a uma nascente concepção da natureza como mecanismo sem alma, objeto da ciência para o domínio e a exploração humanos, predominantes no século XVII (THOMAS, 2010; LENOBLE, 1969). A arte, refletindo as contradições do período, mas também procurando responder a elas, aprofunda a observação da natureza, desenvolve a perspectiva ótica, maravilha-se com a proporção áurea e “conquista a realidade” na pintura (GOMBRICH, 1999).

Como visto até aqui, a ideia de natureza oscila historicamente desde as culturas arcaicas, ainda que de maneira variada, entre uma concepção unitária, tendendo ao metafísico, transcendente ou mágico, que inclui o homem e escapa ao seu controle, e uma concepção mais racional e pragmática, que destaca o homem do todo e o coloca como o privilegiado ou dominador. A partir do século XVII, essa segunda concepção se faz prevalente como conquista do mundo natural no Ocidente (THOMAS, 2010, p. 33; KESSELRING, 2000, p. 161), mas a primeira concepção sobrevive como contraponto intermitente que o progresso racional não consegue apagar (MAGALHÃES, 2005; LENOBLE, 1969). A mágica harmonia do todo é um anseio que surge como “necessidade de compensar a mecânica com a arte” (LENOBLE, 1969, p. 37), de unir os saberes científico e artístico (MAGALHÃES, 2005, p. 6).

No século XVII, predomina claramente o polo racional que exalta o homem para quem a “natureza é uma máquina e a ciência é a técnica de exploração dessa máquina” (LENOBLE, 1969, p. 315) por meio do empirismo e da matematização, expressões do cartesianismo nascente que lança raízes ao pensamento ocidental. Na primeira metade do século XVIII, “é a natureza que vai projetar no homem seu mecanismo” (LENOBLE, 1969, p. 345), tendendo a um naturalismo ateu que o vê como organismo

fisiológico e ser social (urbano) dominador da natureza, perspectiva que prepara o terreno para a Revolução Industrial, cuja fragmentação e pragmatismo exacerbados, fazem surgir, mais uma vez, o anseio pelo todo transcendente, expresso pela *naturphilosophie*, associada a Schelling, que enlaça ciência e arte (MAGALHÃES, 2005).

No início do século XIX, estabelece-se uma clara divisão entre ciência empírica e saber reflexivo-especulativo sob a influência do positivismo. Predomina, então, um conceito utilitário da natureza como fonte de matéria prima para a industrialização de seus recursos ao lado de um homem que é tanto dominador como dominado na concepção marxista. Mais do que outras épocas, nesse começo da era moderna, a natureza é vista como “imagem especular da organização social e política humana” (THOMAS, 2010, p. 85). Ao lado desse tempo de centramento no homem – que será mais tarde chamado de antropoceno –, surge o idealismo romântico, artístico e político, que critica o *status quo* e postula a natureza como âmbito da pureza e da comunhão com o homem (unidade): “tudo que vive é sagrado”, diz Blake (*apud* THOMAS, 2010, p. 426); “as pessoas estão todas nela [na natureza] e ela está em todas elas”, afirma Goethe (1977, p. 29-30, tradução nossa)⁵.

O afã romântico por uma unidade transcendente é fruto de um acúmulo de descentramentos e relativizações: culturas coloniais; protestantismo; manifestações do acaso na natureza no evolucionismo de Darwin – que destronou o homem de “sua prioridade ontológica em relação aos animais e às plantas” (KESSELRING, 2000, p. 164) –; a descoberta de processos indetermináveis na física quântica, na genética e na termodinâmica; postulações sobre as flutuações econômicas (KESSELRING, 2000). O conflito entre o poderio dominador e transformador do homem para com a natureza e suas crescentes incertezas frente a um mundo cada vez mais imprevisível intensifica-se ao longo do século XX.

O desenvolvimento dos estudos de antropologia põe em questão os valores civilizatórios que orientam as ações humanas e criam a consciência de que tudo é cultural, inclusive a ideia de natureza (SCARSO, 2014). Reflexões filosófico-científicas concluem sobre a impossibilidade de um conhecimento totalmente objetivo e atentam para os processos de percepção e recepção envolvidos, bem como para as ideologias subjacentes. No século

⁵ “Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen”. Frase extraída do texto *Die Natur (A natureza)* (1784), atribuída a Goethe, mas, talvez, de autoria de Georg Christoph Tobler.

XX, mormente a partir da sua segunda metade, torna-se paulatinamente difícil conceber a natureza, o mundo e o homem como mecanismos estáveis, regrados por leis unificadoras divinas, anímicas ou humanas. Nas duas últimas décadas, o mundo fragmenta-se ainda mais e crescem as incertezas com a globalização, a revolução digital e os desequilíbrios naturais (animais em extinção e aquecimento global).

Se antes o homem dominava e transformava a natureza, a ponto de reproduzir artificialmente seus processos, fazia-o com a garantia da estabilidade mecânica desses mesmos processos. Agora, também os “processos físicos e químicos [...] [são] produto de uma construção social e histórica” (SCARSO, 2014, p. 56), como denotam as alterações climáticas e a presença de micropartículas plásticas na composição da água, por exemplo. “O homem se torna fator geológico, geomorfológico, climático [...] [pois] a ação antrópica tem efeitos continuados e cumulativos” (SANTOS, 1992, p. 5). E se o homem altera a natureza, alterada, ela há de provocar mudanças também no homem como o evolucionismo já o demonstrara.

O século XXI chega em meio a uma mundialização de modelos técnicos (SANTOS, 1992) que resulta numa mundialização dos modos de vida e dos sujeitos (SCARSO, 2014), acompanhadas de uma tecnicização cuja inovação constante nos faz acordar todos os dias “um pouco mais ignorantes e indefesos” (SANTOS, 1992, p. 7). Por não entendermos plenamente o funcionamento da tecnologia que nos rodeia, a ponto de não detectarmos falsificações ou artificios tecnológicos que simulam a natureza e a realidade, o entorno passa a ser percebido pelo homem como enigma que o intimida:

Ontem, a técnica era submetida. Hoje, conduzida pelos grandes atores da economia e da política, é ela que submete. Onde está a natureza servil? Na verdade, é o homem que se torna escravizado, num mundo em que os dominadores não se querem dar conta de que suas ações podem ter objetivos, mas não têm sentido. (SANTOS, 1992, p. 9-10)

Sempre em tensão com o polo oposto, o mundo tecnológico cibernético, exacerbado pela sua pretensa capacidade de fixação, armazenamento, reprodução e criação do espaço e do tempo, gera a impressão de domínio humano sobre a natureza, mergulhando-o numa verdadeira “cultura da simulação” (SANTAELLA, 2004, p. 51), a despeito de toda submissão do homem a profusas mediações técnicas além do seu entendimento. As oscilações entre a unidade transcendente que escapa

ao controle humano e a destacada racionalidade humana que legitima o domínio sobre a natureza continuam vigentes, mas tingidas de incerteza e mergulhadas em simulações produzidas por múltiplas mediações cuja complexidade técnica se faz cada vez menos compreensível.

Entendida como o mundo circundante e a realidade em que vive o homem, a Natureza antes, nas sociedades arcaicas, “podia criar o medo, [mas] hoje é o medo que cria uma Natureza mediática e falsa” (SANTOS, 1992, p. 101), cada vez mais ilusória e desafiadora para o entendimento humano. Até mesmo o mundo natural está sujeito a uma Natureza tecnológica e midiática indecifrável que apresenta elementos – como a Covid-19 e a emergência climática – com tantas e tão variadas versões como as narrativas míticas. A tecnologia e a midialidade se tornaram “a realidade com a qual nos defrontamos” e, por isso, é preciso refletir sobre ela para humanizá-la (FRIEDMANN 1949 *apud* SANTOS, 1992, p. 103). Como em outras épocas, na atualidade, a arte repercute as relações do homem com o seu entorno, criando expressões da sua complexa existência. É nesse sentido que as expressões artísticas do filme-teatro são abaixo consideradas.

Cinema, teatro e natureza

O filme que se quer teatro ou que usa as “referências midiáticas” (RAJEWSKY, 2012) do teatro é, midiaticamente falando, um produto de mídia audiovisual. Isso significa que possui “aspectos qualificadores”, tal como os define Elleström (2017), associados à história dos meios audiovisuais, que começa com uma proposta documental, passando em seguida a ficcional, e desenvolve-se então como linguagem e tecnologia, ganhando, ao longo do tempo, novos suportes e novos expedientes com a transmissão televisiva e com a internet. Tendo em vista que um produto de mídia se define pela “transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a de um preceptor” (ELLESTRÖM, 2017, p. 30), é possível afirmar que, ao tempo da invenção do cinema, no final do século XIX, os filmes eram produtos de mídia percebidos mais pelo seu aspecto qualificador contextual (uma invenção, uma novidade) do que por um aspecto qualificador operacional (estética e comunicacionalmente em fase de estabelecimento). Ou seja, nesse tempo, predominava a percepção do meio como “mídia básica” e não como “mídia qualificada”, segundo os termos de Elleström (2017). Como diante de qualquer avanço tecnológico,

no contato com o cinema, chamava a atenção a “mídia técnica” que o transmitia (o projetor ou o cinematógrafo). A percepção da relação entre o filme e a realidade era ainda tremenda, haja vista as reações dos primeiros espectadores das produções dos irmãos Lumière, dentre os quais se registra a presença do escritor russo Máximo Gorki, cujo testemunho sobre a projeção é representativo do fascínio pela tecnologia: “[...] um trem ocupa a tela. Está vindo direto para nós – cuidado! Parece que ele quer se lançar na escuridão onde estamos, fazer de nós um infame amontoado de carnes dilaceradas e ossos despedaçados [...] Mas não! É apenas uma procissão de sombras” (GORKI 1896 *apud* SIROIS-TRAHAN, 2004, p. 206, tradução nossa)⁶.

Pouco tempo depois dessa prática predominantemente documental nos primórdios do cinema, o diretor de teatro George Méliès começou a produzir pequenos filmes de ilusionismo por meio de trucagens cênicas e filmicas. Com Méliès, o cinema, além de registrar a realidade, passa a criar realidade em filmes que violam as “leis da natureza”: um homem anda sem cabeça, objetos desaparecem e reaparecem magicamente, e na “realidade” da lua, há outra natureza, de plantas e seres fantásticos. Filmando performances executadas diante das câmeras e usando expedientes filmicos de edição, Méliès produz uma irrealidade claramente perceptível por quem assiste, pois, segundo Bazin, suas produções seguem ainda as “formas e os princípios básicos do teatro” (BAZIN, 1949, p. 29, tradução nossa)⁷. Trata-se, assim, de uma prática que põe em evidência o artifício e, com isso, a habilidade humana de construí-lo por meio da técnica. Como artífice de um universo inventado, o homem, simbolicamente, domina a Natureza.

Em termos teóricos, pode-se dizer que essas formas e esses princípios correspondem a um produto de mídia que, intermediaticamente contém e expressa uma condição de teatralidade, entendendo-se por tal a criação de um espaço diferente do da realidade cotidiana, que transforma as “aparências da natureza” (EVREINOV *apud* FÉRRAL, 2013, p. 90) e se abre a um duplo olhar que mergulha na ilusão e, ao mesmo tempo, mantém-se consciente do artifício. Esse duplo olhar se dá porque, embora tanto atores como espectadores “embarquem” na ilusão teatral, a “materialidade sempre

⁶ “[...] un train occupe l’ écran. Il fonce droit sur nous – attention! On dirait qu’ il veut se précipiter dans l’ obscurité ou nous sommes, faire de nous un infâme amas de chairs déchirées et d’ os en miettes [...] Mais non! ce n’ est qu’ un cortège d’ ombres”.

⁷ “forms and basic principles of the theatre”.

presente dos corpos ou dos objetos e também da ação” – percebidas em suas três dimensões – mantém a consciência da realidade cênica (FÉRRAL, 2013, p. 111). A teatralidade caracteriza-se, assim, pela articulação de um duplo jogo de tensões, tanto para o ator como para o espectador: há, por um lado, um jogo entre a presença material – natural e real – e a virtualidade ficcional – artificial e ilusória –; há, por outro lado, um jogo entre a consciência de si e o olhar do outro. O jogo se intensifica com qualquer tipo de interação dos atores com o público e está sempre presente, mesmo diante da clara delimitação estabelecida pela “quarta parede”, que marcando o espaço do palco, fixa e diferencia os âmbitos da ficção e da realidade. É como se o teatro, enraizado na cultura grega que estabeleceu o contraste entre o artificial (*techné*) e o natural (*physis*), estivesse sempre empenhado em discutir o dilema humano de estar separado e/ou unido à Natureza.

Com o desenvolvimento do meio cinema, a teatralidade encontrada em Méliès tende a desaparecer. Segundo Hugo Münsterberg (2005), contemporâneo dos primeiros cineastas, os filmes ficcionais de poucos minutos produzidos então não tinham potencial atrativo para além da curiosidade inicial do público e o cinema só ganhou mais popularidade quando investiu no registro de eventos políticos e sociais (uma parada militar, a coroação de um rei, a posse de um presidente). Contudo, como eram assuntos de interesse apenas local, as produções só alcançaram um público massivo com imagens da primeira guerra e com novos filmes sobre a vida natural e sobre locais distantes ou, como os chamou Balázs (1931, p. 161), com os “filmes de viagem”⁸.

O processo perceptivo desses filmes, nos quais há uma proposta de captar imagens da vida em locais e situações às quais o público não tem acesso – ou seja, imagens da Natureza, entendida como entorno e como mundo natural –, difere indiscutivelmente do processo perceptivo teatral. À percepção propriamente audiovisual, soma-se o diferencial temático (impossível para o teatro), constituído de elementos reais, isto é, de objetos, lugares, seres e ações da vida cotidiana (do mundo material dos espectadores) que estiveram presentes em outro momento alhures. Se nos primeiros filmes a temática era quase sempre urbana e a Natureza surgia sempre subordinada à ação humana (um homem montando um cavalo, cultivando um jardim ou se divertindo no mar, por exemplo, em produções dos irmãos Lumière),

⁸ “Travel films”.

nos filmes de viagem – como em *Marvellous Melbourne*, de Charles Cozens Spencer (1910) –, a Natureza pode figurar em todo seu esplendor e detalhamento, capturada pela técnica, simbolicamente dominada por um construto da racionalidade humana. Esse tipo de filme proporciona uma experiência sintonizada com a perspectiva do ser humano como dominador da Natureza, capaz de alcançá-la nos mais remotos lugares e, ainda, de capturá-la simbolicamente por meio da técnica.

O processo óptico de fixação da luz inerente aos fotogramas que formam um filme presta-se facilmente à ideia de uma “captura” do real. A ilusão de movimento proporcionada pela rápida sucessão dos fotogramas é outro fator que contribui para a impressão de realidade. Na linguagem audiovisual, a percepção, como o comenta Bazin (1991), está essencialmente marcada, assim como na fotografia, por uma pretensa objetividade que confere forte credibilidade sobre a veracidade do que é apresentado, devido a “uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1991, p. 22). Os cenários reais, a completude das formas (mais claramente visíveis que a olho nu em função de iluminação, proximidade e edição das imagens) e os efeitos especiais concorrem para o aparente realismo dos meios audiovisuais e para a sensação de que, como um demiurgo, o homem pode aprisionar a Natureza e mantê-la sob o seu comando. A uma conquista da realidade (captura) muito mais acurada que a alcançada pela perspectiva no Renascimento (GOMBRICH, 1988), também proporcionada pela fotografia, o cinema acrescentou a conquista do tempo, uma vez que o filme é também imagem da duração das coisas, “qual uma múmia da mutação” (BAZIN, 1991, p. 24) que, capturando o devir, simula a captura do futuro, inerente à ideia de progresso. A despeito das oscilações ponderativas, como visto anteriormente, sobre o conceito de Natureza, o desenvolvimento do cinema contribui de forma gradual para uma crescente sensação de domínio do todo, englobando tempo e espaço.

O jogo perceptivo intrínseco à linguagem do teatro, acima mencionado, não se dá naturalmente nos produtos de mídia audiovisuais bidimensionais e sua ocorrência só se faz possível através de inserções intencionais de metalinguagem no roteiro ou de uma inserção adicional com a exibição de *making of*. Enquanto o teatro tem sempre indícios visíveis de sua virtualidade e seu artifício, o cinema precisa criar esses indícios. Nos filmes documentais é mais difícil fazê-lo, mas nos filmes ficcionais a inclusão de elementos metaficcionais é sempre possível. O teatro também

possui indícios de sua artificialidade pelo conteúdo parcial da encenação: os atores entram e saem de cena, há ocorrências fora do palco percebidas apenas sonoramente, mas não vistas, por exemplo. O que está visível para o público no teatro é claramente uma escolha, um recorte da ficcionalidade. Já no cinema, a imersão constante e os expedientes de continuidade – particularmente no chamado cinema narrativo clássico hollywoodiano – criam a ilusão de que o que se vê é tudo o que há para ser visto e não o resultado de escolhas predeterminadas por enquadramentos, cortes e montagens estrategicamente escolhidas e estruturadas, como de fato são.

A percepção do artifício no teatro também se dá por meio do cenário. Mesmo nas montagens teatrais mais realista-naturalistas, o artifício é apreensível pela sua parcialidade, pois somente um corte da realidade é exibido (aberto frontalmente à visão da plateia), seja ele de uma sala, de uma rua ou de um bosque. Nos produtos audiovisuais, ao contrário, o enquadramento supõe apenas um campo de visão, mas nenhum corte, nenhuma borda com a realidade da filmagem é exibida. Também a presença de elementos da natureza (fauna e flora) no cenário teatral contribui particularmente para a percepção da simulação, pois diante da dificuldade de contar-se com plantas e animais reais no palco, usam-se comumente objetos cênicos que, com o auxílio da imaginação do espectador, comunicam por alusão ou semelhança. Ainda que a história aponte a existência de montagens teatrais feitas com cenários reais *in loco* e ao ar livre em torno da virada do século XIX para o XX – em meio à natureza ou em localidades urbanas –, o tempo consagrou a arte dramática executada em ambientes fechados especialmente construídos para performances e com cenários artificiais (CARLSON, 1993).

Depois da chegada da TV, a meados do século XX, as transmissões ao vivo conferiram à linguagem audiovisual um novo reforço à impressão de realidade anteriormente construída pelo cinema e à ilusão de domínio da Natureza. Trata-se agora de um realismo midiático, ocasionado pelo aspecto qualificador comunicacional do meio TV que posiciona o espectador como “testemunho” à distância, presenciando uma realidade síncrona, apenas em outro espaço. A sincronia intensifica a impressão de captura e conquista do espaço-tempo, uma conquista pela técnica, pela racionalidade, totalmente humana e sem qualquer transcendência, separando a habilidade humana (*techné*) do todo (*physis*) e, ao mesmo tempo, construindo uma “mística humana” ou uma mística da razão (LENOBLE, 1969, p. 372) que ubiquamente tudo domina.

Como apontado anteriormente, reflexões filosófico-científicas da primeira metade do século XX criam uma consciência crítica sobre os processos envolvidos na comunicação. O desenvolvimento das Ciências Humanas (antropologia, sociologia, linguística etc.) e a atividade crítico-analítica de grupos de intelectuais, como os da Escola de Chicago e da Escola de Frankfurt, desnudam o caráter ilusório dos meios massivos e denunciam suas manipulações e alienações. A própria reflexão teórica sobre o cinema, mídia que estava em vias ainda de se consolidar nas primeiras décadas do século XX, resultou na crítica a um cinema que se ocupa simplesmente em simular a realidade sem envolver qualquer complexidade à recepção.

O poder de ilusão desse cinema das massas “caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler” (DELEUZE, 2005, p. 199), o que levou muitos cineastas a propor inovações para o meio: a montagem dialética, os falsos *raccords*, as inserções não diegéticas, a profundidade de campo, entre outros. Esses recursos novos se empenharam em viabilizar o “cinema pensamento” de Deleuze (2005), isto é, um cinema de arte que, jogando com a percepção e a recepção, faz pensar sobre a realidade, a Natureza e o ser humano; extrai do real cotidiano o sentido estético do sublime e dissolve simbolicamente as fraturas entre o homem e a Natureza.

Entretanto, como as inovações artísticas, ao serem adotadas e executadas repetidamente, convertem-se em padrão e passam a provocar um certo automatismo semiótico, impõe-se periodicamente a necessidade de uma renovação, pois como ressaltou Benjamin em seu clássico ensaio sobre a arte e os meios, a técnica “se emancipa” – intermediaticamente falando, diríamos que a mídia se qualifica – e passa a figurar como uma “segunda natureza” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Isso ocorre, porque um produto de mídia artístico, como outros produtos de mídia, está atrelado a uma série de fatores contextuais, pois a arte também se define por “ideias, concepções e necessidades em constante mudança” (GOMBRICH, 1988, p. 18). Como mídia qualificada, o cinema engendrou outros meios técnicos que se tornaram igualmente mídias qualificadas e hoje podem ser agrupadas sob a designação de meios audiovisuais. Como “segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla” (BENJAMIN, 1987, p. 174), tanto o filme como outros produtos de mídia audiovisual, precisam de um trabalho estético que, movimentando elementos contextuais, quebre automatismos

e revele seu artifício, de modo a “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas” (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Dentro do espectro de atuação da linguagem audiovisual, o filme-teatro, embora não seja uma invenção atual como mídia técnica, vem-se configurando tanto como mídia básica quanto como mídia qualificada. Como mídia qualificada, vem acumulando experiências históricas bastante ressignificadoras que começam a deslocá-lo de um aspecto predominantemente comunicacional para um aspecto estético. Filmar o teatro é uma maneira comum de fazer frente à efemeridade da performance registrando-a. A produção de um filme-teatro difere, contudo, desse registro devido ao emprego de recursos técnicos e sofisticções da linguagem audiovisual. Mas como mesmo os expedientes mais inovadores dentre esses recursos perderam sua capacidade de desautomatização da recepção – converteram-se em parte da Natureza –, não são eles que atuam como qualificadores estéticos dos produtos de mídia do filme-teatro. Construído na dinâmica das trocas entre duas outras mídias, é como referência intermediária que o filme-teatro vem suprir a necessidade de renovação da linguagem audiovisual.

Como “as características estéticas e comunicativas de uma mídia costumam surgir ou ser aceitas gradualmente” (ELLESTRÖM, 2017, p. 77), para chegar a ser uma mídia qualificada de aspecto operacional estético, o filme-teatro acumulou experiências e alterou-se ao sabor de mudanças contextuais. Herdeiro do filme documental e do filme de trucagens iniciais, o filme-teatro foi sendo praticado por produções estéticas de menor alcance de público em diversos lugares, mormente a partir da década de 1970, como atestam os inúmeros exemplos de Picon-Vallin (1997) e Siméon (2010, 2017a, 2017b, 2019). A sua consolidação como mídia qualificada operacional estético, no entanto, requer um alcance cultural mais amplo e, por isso, consideram-se a seguir algumas produções internacionais assinadas por cineastas consagrados.

Em 1975, Ingmar Bergman dirige *A flauta mágica*, filme-teatro da encenação da ópera homônima de Wolfgang Mozart, que tem tomadas da plateia durante as partes instrumentais da abertura e do interlúdio e mostra os limites do palco em montagem com diversos enquadramentos que fazem lembrar e esquecer, intermitentemente, a situação cênica. Os anos 80 têm os filme-teatros: *Bodas de sangue*, de Carlos Saura (1981), *Le bal*, de Ettore Scola (1983) e *E la nave va*, de Federico Fellini (1984). O primeiro

apresenta conteúdo metaficcional no qual atores-bailarinos preparam-se para o espetáculo que irão performar: uma encenação coreográfica sem falas e sem cenário do drama homônimo de Federico García Lorca. O segundo, igualmente sem falas, encena os conflitos, ao longo dos anos, de certas personagens num único espaço: um recinto para danças de salão. O terceiro exhibe conflitos pessoais e sociais dos passageiros de um navio em mar aberto e, embora possua falas e roteirização convencionais, adota e exhibe uma ambientação cênica da natureza (o mar, o céu e animais) totalmente produzida em estúdio, à qual acrescenta um *making of* inserido no filme (antes da conclusão da trama) que reforça a artificialidade do entorno. Em 2003, Lars von Trier dirige *Dogville*, filmado num espaço cenográfico único em que se sugere o ambiente de uma cidade com casas de paredes imaginárias e poucos objetos cênicos. Em 2009, o Royal National Theatre de Londres deu início ao projeto National Theatre Live, com filmagens das suas produções teatrais e transmissão digital síncrona do espetáculo para salas de cinema de vários países⁹. Em produções como *Frankenstein*, de 2010, aos elaborados recursos de palco (uma locomotiva entra no palco, por exemplo) se sobrepõem abundantes recursos filmicos técnicos (muitas câmeras são usadas) e complexidades perceptivas (o público aparece em certas tomadas e a iluminação simula o choque visual do primeiro contato da criatura com a luz, por exemplo).

Em todas as produções citadas, os elementos da realidade e da natureza ou se limitam às necessidades da atuação ou são francamente artificiais, exatamente como no teatro do mesmo período. Os modos de percepção do conteúdo são os da linguagem audiovisual sofisticada, mas as referências midiáticas são as do teatro. O jogo perceptivo do teatro está referido e serve de contraponto à percepção filmica. A artificialidade aparente do teatro se sobrepõe à impressão de realidade do filme e instiga os espectadores ao questionamento pela lembrança do trabalho de simulação do ator dentro de um espaço para além da tela. O jogo entre o dentro e o fora, entre a realidade e a ficção sempre presente no teatro incide de maneira ainda mais intensa no caso do filme-teatro com transmissão síncrona, pois o público além de perceber as referências teatrais, mantém-se consciente de que aquilo que vê como mídia bidimensional ocorre tridimensionalmente alhures.

⁹ Hoje o National Theatre Live transmite seus espetáculos de maneira digital síncrona para 700 salas de cinema de 65 países do mundo (ABOUT... c2020)

Dessa forma, o filme-teatro, desestabiliza as automações perceptivas dos produtos de mídia audiovisuais enquanto mídia básica, pois põe em jogo questões pré-semióticas espaço-temporais que requerem um novo caminho perceptivo, a começar pela abdução peirciana que antecede deduções, inferências e juízos de valor sobre aquilo que é percebido. Se no teatro há sempre um jogo de pontos de vista, o filme-teatro, aludindo a essa variação, traz à consciência o questionamento da visão única que propicia a alienação. No caso do National Theatre Live, indo mais longe nesse sentido, a direção de *Frankenstein* produziu duas versões do mesmo espetáculo, dois filmes-teatro com os atores protagonistas em papéis trocados, simulando assim a variação que, na performance, resulta da efemeridade que impede a reprodução. A existência das duas versões ressalta o cotejo entre o teatral e o fílmico e suscita a consciência da artificialidade da “múmia da mutação”, de Bazin (1991, p. 24). A conquista da Natureza do tempo e do devir se revela apenas uma projeção dos desejos de controle do homem sobre a natureza fugidia diante do lembrete da performance dos atores. Ao jogo entre o real e o ficcional, próprio do teatro, se sobrepõe o jogo entre o teatral e o fílmico, ao qual se sobrepõe ainda o jogo perceptivo imposto pela relação espaço-tempo da sincronia digital. O filme-teatro de transmissão síncrona faz refletir sobre o ilusionismo tecnológico que nos cerca atualmente, sobre a “cultura da simulação” que a era digital criou. O filme-teatro, especialmente em produções via *streaming*, traz à baila o paradoxo de que, com a racionalidade, o homem desenvolve técnicas capazes de dominar a Natureza, mantendo-o dela separado, mas, ao mesmo tempo, desencadeia ilusionismo, alienação e complexidade inalcançável que, tal como uma segunda natureza, subjuga-o como a todo o resto da Natureza.

Considerações finais

A invenção do cinema (no rastro da invenção da fotografia) foi um ponto de inflexão na história das relações do ser humano com a Natureza, no seu sentido mais amplo, pois acrescentou às suas aspirações demiúrgicas a possibilidade de conquista do devir. O homem, tendo já dominado a natureza, material e simbolicamente, nos séculos anteriores – fosse sobrepondo-se a animais e plantas, apoderando-se de territórios e povos ou subordinando-os com a racionalidade – dominou pela imagem a realidade espacial com a técnica da perspectiva, a partir do Renascimento, e com a fotografia e o desenvolvimento do cinema, desde o final do século XIX, a realidade espaço-temporal. A

história do domínio humano impulsionado pela técnica, fundamentada na diferenciação do homem do restante da Natureza, esteve sempre, como visto, entremeadada de etapas de tendência contrária, isto é, fundamentadas na integração do homem à natureza numa unidade transcendente.

O domínio audiovisual nos meios massivos revelou-se perigoso devido à manipulação e à alienação permitidas pelo seu aspecto ilusório. A tecnologia, em contínua expansão sobre a vida cotidiana, em função de seu excesso e de sua inapreensível complexidade, acabou por acarretar um efeito contrário de incompreensão e vulnerabilidade no homem, que o iguala a tudo o mais da Natureza. Dividido entre submeter e ser submetido, o homem atual, como em outras etapas, busca na arte um modo de expressar suas angústias e dar sentido à existência, dando tratamento simbólico aos seus dilemas. Os produtos de mídia caracterizados como filme-teatro, fazem-no pelo acionamento de componentes perceptivos de significação (abdução, dedução e inferência) e pelos aspectos modais de mídia básica e qualificada tanto do teatro como do cinema numa dinâmica de sobreposição e diálogo.

Num tempo de convergência, de questionamentos de fronteiras e de exploração de intermedialidades e, ainda, de constatação de instabilidades na Natureza e de ameaças ao futuro da humanidade, a reflexão provocada pelo filme-teatro sobre os processos semióticos que abarcam a percepção, a recepção e a significação na comunicação e na relação com a realidade, trabalham no âmago dos conflitos do homem contemporâneo. Não por acaso, a grande maioria dos filmes-teatro – como é possível constatar nos exemplos mencionados – adota modos de representação metaficcionalmente estruturados ou ostensivamente artificiais que suscitam o questionamento das ilusões humanas sobre a sua diferenciação, superioridade e domínio para com a natureza. Ao mesmo tempo, a sofisticação discursiva e técnica envolvida na sobreposição de duas mídias qualificadas como o teatro e o cinema, especialmente quando acrescidas da sincronia digital, suscitam o usufruto e a celebração das conquistas humanas de maneira crítica. Na ambivalência desses sentimentos todos, o filme-teatro, como outros trabalhos artísticos, aspira a “dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe falta”, como afirma Deleuze ser o propósito de Bergson (DELEUZE, 2018, p. 21). Não por acaso também, a temática de uma das mais conhecidas produções síncronas do National Theatre Live é a do “Prometeu moderno”, como indica o subtítulo da obra original de Mary Shelley, *Frankenstein*, remetendo, justamente, ao embate mítico entre o homem e a Natureza, entre o humano e o divino, a criatura e o criador; entre dominar e ser dominado por sua própria criação.

Referências

ABOUT Us. *In: NATIONAL Theatre Live*. London: National Theatre, c2020.

BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson, 1931.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. I).

CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: 34 Letras, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Tradução de Elisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. Porto: Edições 70, 1984.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (org.). Tradução de Rafael Eisinger Guimarães, Glória Maria Guiné de Mello, Sabrina Schneider, Ana Cláudia Munari Domingos, Erika Viviane Costa Vieira, Ana Paula Klauck. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FÉRRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Die Natur (fragment, 1784). *In: GOETHE, Johann Wolfgang von. Schriften zur Naturwissenschaft*. Ditzingen: Reclam, 1977. p. 29-30.

GOMBRICH, Ernest. *História da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KESSELRING, Thomas. O conceito de natureza na história do pensamento ocidental. *Episteme*, Porto Alegre, n. 11, p. 153-172, jul./dez. 2000.

LENOBLE, Robert. *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*. Paris: Édition Albin Michel, 1969.

MAGALHÃES, Gildo. Ciências e filosofia da natureza no século XIX. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA*, 10., 2005, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de História da Ciência, 2005. Tema: 100 Anos da formulação da teoria da relatividade. p. 1-41.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 2005. (The Project Gutenberg EBook).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. Paris: CNRS, 1997.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. *In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; SOARES, André Vieira (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. v. 2, p. 15-45.

SANTAELLA, Lúcia. Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço. *In: LEÃO, Lúcia (org.). Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 45-54.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 1-15, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141992000100007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/M4qFLBVz8KpwwJjvQrRmyLq/?lang=pt#>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SCARSO, Davide. Pensar a natureza na época do Antropoceno. *Imprópria – política e pensamento crítico*, Lisboa, n. 4, p. 1-11, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8765149/Pensar_a_natureza_na_%C3%A9poca_do_Antropoceno. Acesso em: 26 jun. 2022.

SIMÉON, Sandrine. Allotopie: vers une problématisation de l'espace scénique filmé. *In: CONFÉRENCE INTERNATIONALE LEXIQUE COMMUN/LEXIQUE SPECIALISE*, 3., 2010, Galati, RO. *Anais [...]*. Galati,

RO: Centre de Recherche en Théorie et Pratique Discours de l'Université Dunarea de Jos, 2010. p. 275-278. Disponível em: <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A3162>. Acesso em: 10 jun. 2022.

SIMÉON, Sandrine. Film-Theatre as an Intermedial Occurrence of Theatre: Recycling Ionesco's Bald Soprano. *Romance Studies*, London, v. 35, n. 4, p. 248-259, 2017a.

SIMÉON, Sandrine. Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 573-600, set./dez. 2017b.

SIMÉON, Sandrine. Film-théâtre, intermédialité et nouveaux enjeux esthétiques. *Érudit*, Montréal, n. 33, p. 1-20, out. 2019.

SIROIS-TRAHAN, J. P. Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs. In: INNOCENTI, Veronica; RE, Valentina Carla (ed.). *Limina: le soglie del film*. Udine: Forum, 2004. p. 203-216.

THIVAT, Patricia-Laure. La caméra de Bernard Sobel, le point de vue du spectateur. In: PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. Paris: CNRS, 1997. p. 53-70.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



Érase una vez en Venezuela (2020). El atlas de la ruina.

Once Upon a Time in Venezuela (2020). *The atlas of ruin.*

Jesús Arellano

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

a.j.oneiver@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4720-0926>

Resumen: La problemática ambiental tiene un estrecho vínculo con el hacer político. El documental *Érase una vez en Venezuela* (2020) de Anabel Rodríguez exhibe esta relación, haciendo coincidir el relato visual, la crisis político-migratoria de Venezuela y la crisis ambiental de un pueblo palafítico que va a desaparecer por la sedimentación. En este artículo expongo cómo la concepción de Antropoceno propuesta por Maldonado (2016), contrasta con la perspectiva que tiene Cornil (2017) de la historia de Venezuela y con el “nuevo constitucionalismo” andino que incorpora la naturaleza como figura jurídica. La noción de atlas, como un saber visual, de Didi-Huberman (2011), sirve para organizar el análisis de las imágenes anacrónicas del documental. Las reflexiones en torno a las imágenes, que configuran este atlas propuesto por Anabel Rodríguez, nos llevan a preguntarnos sobre nuestras capacidades críticas y creativas para “aplazar el fin del mundo” según lo explica Ailton Krenak (2019).

Palabras clave: ecocrítica; cine venezolano; migración; política; Antropoceno; Atlas.

Abstract: The environmental problem has a close link with political activity. The documentary *Once upon a time in Venezuela* (2020) by Anabel Rodríguez exhibits this relationship, making the visual story coincide, the political migration crisis in Venezuela and the environmental crisis of a palafitte town that will disappear due to sedimentation. In this article I explain how the conception of the Anthropocene proposed by Maldonado (2016), contrasts with the perspective that Cornil (2017) has of the history of Venezuela and with the Andean “new constitutionalism” that incorporates nature as a legal figure. Didi-Huberman’s (2011) notion of an atlas, as visual knowledge, serves to organize the analysis of the anachronistic images of the documentary. The reflections around the images, which make up this atlas proposed by Anabel Rodríguez, lead us to ask ourselves about our critical and creative capacities to “postpone the end of the world” as Ailton Krenak (2019) explains.

Keywords: ecocriticism; venezuelan cinema; migration; politics; Anthropocene; atlas.

Esta gente quiere a la naturaleza, la ama, la respeta, forma parte de ella. Yo digo que Congo Mirador es un pueblo neolítico de pescadores poetas. Creo que la manera de vivir también puede llamarse poesía. Y no pueden ser sino poetas estos seres que viven de la pesca, habitan sobre el agua, no le hacen mal a nadie, se quieren y se protegen mutuamente y no envidian la suerte de otros.

(MONTERO, 1970, p. 12)

Pensar en la relación que el hombre tiene con la naturaleza nunca fue tan importante como en la actualidad. Vivimos inmersos en una crisis ambiental y climática generada por la especie humana. Los constantes debates sobre los recursos naturales, sobre las condiciones medioambientales y los ecosistemas que son sacrificados en afán del crecimiento económico, tensionan la manera en que comprendemos la relación del hombre con la naturaleza y que puede ser abordada desde distintas áreas del conocimiento. Aunque el paisaje, la naturaleza y los recursos naturales siempre han estado en el centro de las producciones artísticas y literarias de América Latina, la amenaza ambiental exige una perspectiva que posicione y exhiba esas nuevas relaciones de la especie humana con el planeta.

Congo Mirador es un pueblo ubicado en una zona privilegiada, tanto por sus condiciones ambientales, como por la presencia del “relámpago del Catatumbo”, un fenómeno meteorológico que hace que el cielo nocturno del Lago de Maracaibo sea continuamente iluminado por miles de rayos. La sedimentación del lago comenzó cuando unos agricultores, en la década de los años noventa, abrieron un canal, para conectar el río Bravo con el río Catatumbo, con el fin de trasportar sus productos con mayor rapidez, como lo explica el ambientalista Erick Quiroga, quien promovió la obtención del Récord Guinness para el fenómeno natural del rayo, en un reportaje de la cadena de noticias NCT24 titulado *Congo Mirador: El pueblo del Relámpago el Catatumbo terminó de desaparecer* (2022).

El documental *Érase una vez en Venezuela* (2020), de la venezolana Anabel Rodríguez Ríos, no solo expone esa problemática, sino que muestra como la incidencia de la actividad humana, y el deterioro de un hábitat, tiene una dimensión política. El epígrafe con que he comenzado hace referencia a un mundo casi idílico, a un mundo del neolítico, donde el hombre vivía en

armonía con la naturaleza, y sus acciones no afectaban de manera negativa el ambiente. El documental de Anabel Rodríguez muestra lo contrario: la decadencia del pueblo por la modificación del espacio debido a intereses económicos. La comunidad, que en los años 1970 vivía en la era neolítica, cincuenta años después, entró de manera abrupta en el Antropoceno, una nueva era geológica, caracterizada por la imbricación agresiva del hombre con la naturaleza, y que exige una nueva epistemología, un nuevo posicionamiento científico, filosófico, humanístico y político que, entre otras cosas, ya no organice el mundo segmentándolo en dos enormes parcelas: por un lado, la humana, que asume una posición de sujeto que piensa y ejecuta, y, por otro, la natural, que es siempre modificada y violentada.

En esta investigación, me interesa exponer cómo el trabajo documental se vale de la imagen para construir una narrativa basada en metáforas visuales que (d)enuncian una problemática ambiental superpuesta a una crisis política, es decir, el documental se vale de los recursos visuales para exponer cómo la existencia de un pueblo es amenazada por el deterioro del espacio natural. Las imágenes que nos ofrece Rodríguez se muestran como una gran tragedia que configura y encapsula un otro saber. En palabras de Didi-Huberman (2012), un saber trágico producido como un atlas, un compendio de imágenes montadas de tal forma que su narrativa siempre pueda abrir caminos, a otras historias; imágenes que invitan a seguir caminos rizomáticos, conexiones anacrónicas que confluyen en una imagen. Imágenes que constituyen un saber que debemos cargar a costas como Atlas carga al mundo. Esas imágenes encapsulan la historia de Venezuela y dialogan con ese universo cultural que constituye su genealogía.

El documental, con un lente antropológico, muestra la tragedia de pueblo que va desapareciendo porque las condiciones ambientales, que sustentaban la vida, se extinguen. En esa tragedia resuena el discurso fundacional de la Venezuela moderna que tiene como lema “sembrar el petróleo” (PIETRI, 1936). El documental exhibe los daños ambientales y sociales como consecuencia de un sistema económico fundamentado en la extracción de recursos naturales y en la modificación del paisaje. Y, además, visibiliza la injerencia constante con relación a la preservación del medio ambiente, por parte de los gobiernos. Paisajes, ecosistemas, hábitats han sido modificados sin considerar el impacto ecológico que eso genera en el país y en toda la región.

El montaje que nos ofrece Anabel Rodríguez permite entender ese problema ambiental con la migración venezolana. Una serie de condiciones sociales, políticas, económicas y ambientales obligan a los habitantes de Congo Mirador a abandonar su hogar. Ese pequeño pueblo del Sur del Lago de Maracaibo se convierte en una muestra de lo que ocurre en toda Venezuela, una migración forzada por el deterioro de las condiciones de vida. La historia de Congo Mirador es así una gran sinécdoque visual que condensa la vida de todo un país en un compendio de imágenes de un pequeño pueblo. La historia de este pueblo es tan potente que sirve, por un lado, de punto de partida para cuestionar lo que hacemos con el mundo que nos sirve de hogar, y por el otro, nos muestra de manera casi distópica, lo que nos espera si no se modifican los modos de relacionarnos con la naturaleza. Es casi una advertencia.

Congo Mirador tiene una arquitectura peculiar que reproduce las construcciones de los indígenas, palafitos, casas flotantes, cuya existencia dependió del agua; todas las actividades que allí se desarrollaban desde las económicas hasta los juegos infantiles, involucran el lago y, sin él, no hay pueblo. La vida de ese lugar es mostrada desde la perspectiva de la documentalista, quien sabe que aquella realidad registrada, y que en algún momento fue idílica y paradisíaca, como lo sugiere el epígrafe, está a punto de desaparecer. La realidad documentada va construyendo una narrativa visual y haciendo un montaje que proyecta múltiples problemáticas imbricadas.

La sedimentación del lago es el centro de la narrativa, a partir de allí se van desdoblado los demás problemas. Van surgiendo cada vez más fisuras, como la amenaza a las posibilidades de vida, un asunto que atañe al mundo entero y que es experimentado por algunos países con más intensidad que por otros, el problema habitacional y la modificación de las prácticas y rituales cotidianos que involucran la comida, la higiene, la educación, la diversión y el esparcimiento. Incluso, el documental nos muestra la acción de migrar o de huir como única posibilidad de sobrevivencia. Toda esa situación condicionada por la injerencia política y la incapacidad de lidiar con los problemas ambientales. Las imágenes muestran también una extrema politización de la infancia, así como la denuncia de un fraude electoral. En fin, un panorama apocalíptico narrado a partir de la selección y el montaje de imágenes ofrecidas como metáforas políticas e históricas mostradas a través de gestos que expresan lo que no puede ser verbalizado y de paisajes que se van modificando por el paso del tiempo y por el descuido de los líderes políticos.

El documental focaliza las historias de cuatro personajes a partir de las cuales se muestra todo el universo de Congo Mirador. El primero de ellos es el poeta Camarillo, un hombre de avanzada edad, que aporta su música y sus historias nostálgicas del pasado, es a través de él que podemos conocer cómo era el pasado de Congo Mirador. En algunas escenas muestra las ruinas, los restos de lo que fue el pueblo. Otro personaje es Yohanny, la niña que nos muestra su cotidianidad, dejando en evidencia cómo desde la infancia debe asumir compromisos propios de la edad adulta. Además de jugar, los niños son responsables de hacer su propia comida y se desplazan por el pueblo con independencia, así como también son notablemente conscientes y conocedores de la situación política y electoral país. Por otro lado, tenemos la maestra Natalie, quien forma parte de lo que sería la oposición, siempre manifestando su incomodidad con las formas de hacer política de los gobernantes venezolanos y excluida de cualquier toma de decisión importante para el lugar, reflejo de una opción inconforme, pero sin voluntad de cambio, como la gran mayoría de líderes opositores. Otra de las historias es la de Tamara, quien ofrece la perspectiva y la mentalidad de una líder popular que se acopla a la ideología de Hugo Chávez. Pero, en definitiva, el gran protagonista es el Congo Mirador. Cada uno de estos personajes constituye un punto de partida desde donde podemos analizar y repensar la propuesta estética del documental, así como su dimensión política, histórica y ecológica.

Avatares del Antropoceno

¿Cómo dialoga esta propuesta estética de Anabel Rodríguez con el Antropoceno? ¿Hacia dónde nos lleva observar este documental con una perspectiva ecocrítica? El conjunto de imágenes, ofrecidas por documental, constituyen un saber histórico y al mismo tiempo anacrónico. El saber de un país petrolero, como lo es Venezuela, cuya historia económica y social está condicionada por la explotación de los recursos naturales. Ese microcosmos que es Congo Mirador dice mucho al respecto del Antropoceno, es una sinécdoque de lo que ocurre en toda Venezuela, y puede leerse también como una gran alegoría de lo que pasa en el mundo con las sucesivas catástrofes ambientales que vienen ocurriendo y que muchas veces son advertidas por un grupo de científicos, pero ignoradas por los líderes políticos. Para Manuel Arias Maldonado, politólogo español, el Antropoceno es un término con dos sentidos:

es (i) una cronología que, agrupando un conjunto de procesos y fenómenos cuyo rasgo común es la influencia antropogénica sobre el planeta, termina por designar asimismo (ii) un determinado estado de las relaciones socio naturales. Aquel en que, justamente, nos hallamos. (ARIAS MALDONADO, 2016, p. 797)

Establecer el punto de inicio de esta nueva era geológica es un asunto todavía muy debatido. Lo que sí es posible saber es que el uso de la energía fósil propició un aceleramiento de las modificaciones del planeta y esto es muy significativo para pensar la historia de la Venezuela petrolera, que nos lleva a lo que sería la segunda acepción del Antropoceno: “un determinado estado de las relaciones socioambientales”. (ARIAS MALDONADO, 2016, p. 797). Decir que es un “determinado estado” puede parecer un eufemismo, pues esas condiciones no son otra cosa que un punto crítico y una constante amenaza a la vida en el planeta. Por eso, Arias Maldonado en su libro agrega una tercera acepción. Nos dice que el Antropoceno:

puede utilizarse como una herramienta epistémica, esto es, como un nuevo marco para la comprensión de los fenómenos naturales y sociales que exige dejar de estudiar estos últimos de forma separada. El Antropoceno nos recuerda que naturaleza y sociedad se encuentran profundamente relacionadas (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 14)

Pensar *Érase una vez en Venezuela* junto con las ideas sobre el Antropoceno es necesario, pues en él se exhibe esa relación problemática del hombre con los recursos naturales. El documental se configura como un conocimiento forjado tanto por una epistemología, como por un saber que privilegia lo visual y cuya temporalidad se expande: evoca al pasado –el auge petrolero– enuncia el presente –a crisis ambiental–, nos advierte sobre el futuro. Sin embargo, el lugar desde donde se piensa el Antropoceno condiciona su conceptualización. Esa doble definición como era geológica y también como nueva epistemología explicada por Arias Maldonado, se configura como una propuesta teórica que, como enuncia el título, pretende mostrar la condición política del Antropoceno.

Ese estrecho vínculo entre naturaleza y política está presente en América Latina exhibiendo un abordaje, que va más allá de la teoría política, pues intenta explicar nuestra historia. Es lo que encontramos en el libro de Fernando Cornil titulado *El estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (2002) escrito en los años noventa. En las

primeras páginas, Cornil explica que el modo como se ha concebido la naturaleza a lo largo de la historia nos hace ver que la concepción occidental (eurocéntrica) de la naturaleza difiere de lo que se concibe como naturaleza en los países de América Latina. En otras palabras, Cornil afirma que la naturaleza no puede confundirse con la noción de espacio, pues como piensa Henri Lefebvre (2006), el espacio es el producto de la interrelación entre el hombre, su pensamiento y su acción sobre el espacio natural, esto implica lo mental, lo social y lo natural.

El espacio es resultado de la energía que se produce en función de generar bienes. Y para Cornil eso marca la diferencia en la forma como se concibe la naturaleza en América Latina, al respecto dice: “la relación de las naciones con la naturaleza cobra una particular significación en los países que dependen de la producción de productos primarios” (CORNIL, 2002, p. 41). Sobre todo, porque además de los recursos naturales en estos países se puede encontrar mano de obra barata, ofreciendo siempre una mayor productividad sin importar las condiciones de vida. En síntesis, nos dice Cornil:

El motor de la expansión mundial del capitalismo y la creación de un mercado global de mercancías ha sido el esfuerzo promovido por el afán de lucro para controlar, además del trabajo barato, la tecnología y los mercados, a la naturaleza. (CORNIL, 2002, p. 42)

En el caso de Venezuela, la preponderancia del petróleo en la historia llega a configurar la identidad del país. Venezuela se autorreconoce como una nación petrolera y también como un país con dos cuerpos: “un cuerpo natural (la fuente material de su riqueza) y un cuerpo político (sus ciudadanos), ambos representados por el Estado” (CORNIL, 2002, p. 131). De allí el nombre del libro “El estado mágico” por ser el Estado quien se encargó de gerenciar la riqueza petrolera con la que Venezuela pasó como por “arte de magia” del estado agrario a la acelerada modernización:

Esa dualidad tiene un trasfondo católico la imagen teológica de la doble naturaleza del cuerpo, con sus múltiples resonancias religiosas y políticas en el Occidente cristiano, puede desplazarse, como he mostrado, a los líderes políticos seculares o al cuerpo natural de la nación. (CORNIL 2002, p. 128)

La “nueva” relación entre naturaleza y sociedad, que supone también una “nueva” epistemología, podemos encontrarla expresada en lo que se conoce como el constitucionalismo andino, donde destacan las constituciones de Ecuador en 2008 y Bolivia en 2009, al incorporar en algunos de sus artículos a la naturaleza como figura jurídica. Con esta incorporación:

se presenta un proyecto decolonial, con el fin de deconstruir, críticamente, la visión tradicional del colonialismo/modernidad y de analizar la subalternización cultural y epistémica de las culturas no europeas. (SANTOS, 2016, p. 158, traducción mía)

En estas constituciones se incorpora la noción de Pachamama y el reconocimiento de un país plurinacional, haciendo que las cosmovisiones indígenas cobren protagonismo en el ámbito jurídico y epistémico. Como vemos, es un intento de retomar e incorporar a las constituciones el modo en que se piensa la naturaleza en el mundo andino, una forma de pensar que no divide naturaleza y cultura, sino que piensa y respeta toda la biodiversidad sin privilegiar los beneficios económicos. Las configuraciones institucionalizadas del poder y de dominio colonial que contribuyeron en la consolidación del capitalismo y anularon las formas de pensamiento indígena es lo que ha sido denominado por Boaventura Sousa Santos (2018) como un epistemicidio. De esta forma, es posible afirmar que al pensar el Antropoceno como una “nueva” epistemología que evidencie una relación más equilibrada y justa entre la naturaleza y sociedad, continuamos en cierta medida ignorando el pensamiento y las epistemologías indígenas, amerindias y cualquier otra forma de pensamiento que no sea eurocéntrica. Cabe la pregunta: ¿Para quiénes es “nueva” esa forma de pensar? Es nueva para el pensamiento occidental, pero no para las culturas amerindias. Muchas dificultades ideológicas y políticas se presentan al discutir esta propuesta, pero todo apunta a la necesidad de reforzar y difundir estas ideas.

Esta problemática circula en torno a la propuesta del documental *Érase una vez Venezuela*, pues, desde el inicio encontramos notorias referencias al vínculo entre la naturaleza, lo social y lo que representa la extracción de petróleo para la cultura venezolana. Del mismo modo, encontramos el discurso reiterado del chavismo, de la Revolución Bolivariana y del socialismo del siglo XXI que siempre estuvo en diálogo con las políticas y las reformas constitucionales de Bolivia y Ecuador. Esas propuestas, articuladas en Venezuela bajo el lema del “buen vivir” decretado por la Presidencia de

la República en sus diversos planes de gobierno, pero que como evidencia la historia de Congo Mirador, ese “buen vivir” y esa articulación de la sociedad y la naturaleza nunca se ha concretado *de facto* en Venezuela.

Érase una vez... El atlas de Congo Mirador, atlas de Venezuela

La escena inicial del documental es un atardecer y en el lago vemos varias casas flotantes. Matices rojos y amarillos vibran, mientras la voz de la documentalista nos dice que es un pueblo que “conoció mejores tiempos” pero ahora “en la noche de una era” nos cuenta su historia (ÉRASE..., 2020, 3min37s). Será el pueblo quien nos hable a lo largo del documental a través de sus imágenes, de sus espacios y de sus habitantes. Ninguna alusión verbal a esa peculiar arquitectura del lugar que son los palafitos, pero en el imaginario venezolano sobrevive el relato del origen del topónimo “Venezuela” como “pequeña Venecia” (VEPUCCI, 1986 *apud* GRAU, 2006, p. 61) comentado por el explorador Américo Vespucci y también con un registro visual de Theodor de Bry hacia 1592, donde encontramos referencias al modo de vivir de los pueblos originarios de esa zona. Los comentarios de estos exploradores europeos exaltan estas construcciones sobre el agua, lo cual siempre ha dado de que hablar a historiadores y críticos que destacan la belleza de los paisajes venezolanos y su incidencia en la producción cultural y literaria como lo encontramos en el primer artículo del libro *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en Venezuela* (2006), donde Pedro Cunill Grau, nos muestra cómo en diferentes épocas cada corriente literaria destaca de un modo diferente y particular el paisaje.

Esa fuerte presencia del paisaje y de la naturaleza en la producción cultural venezolana la encontramos también en obras de gran importancia para la historia literaria como la novela *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez (1987) que cuenta la historia económica de Venezuela en dos tiempos. Un solo personaje es testigo de la extracción de perlas en el siglo XVI en la isla Cubagua y, al mismo tiempo, testigo de los inicios de la extracción petrolífera. Esa novela de Núñez será el inicio de lo que se conoce como novela del petróleo, un grupo de obras que retrataron en sus textos la incidencia del petróleo en la cultura, la vida, y la identidad venezolana.

Los palafitos, cuya existencia se debe al lago, están en ese lugar desde hace cientos de años y su construcción resguarda un saber ancestral indígena. Es un documental sobre un poblado, pero es también la crónica

de toda una nación. La sinécdoque surge a partir de esa asociación entre un pueblo y el país entero, potenciada con la relación entre el nombre “Venezuela” y las construcciones palafíticas de aquel lugar. Así, en esas primeras imágenes tenemos varias temporalidades encapsuladas, y de alguna manera, nos hacen ver cómo ese modo de arquitectura que se remonta a los tiempos originarios revela un vínculo más armónico del hombre con la naturaleza. Una relación sociedad/naturaleza que puede ser descrita e interpretada como lo hacen las culturas andinas (Bolivia y Ecuador) que he mencionado, en los párrafos anteriores. Esas imágenes remiten a un vínculo entre la naturaleza y la sociedad cuyo principio es el respeto, similar al que encontramos en las culturas andinas originarias y análogo a lo que encontramos en la descripción minuciosa de Darío Novoa Montero en el libro *Congo Mirador. Pueblo palafítico del Lago de Maracaibo* (1971), en el que ofrece detalles de la vida cotidiana que testimonian una simbiosis entre la naturaleza y los habitantes. La Pachamama en las culturas andinas no es la naturaleza como otredad, o lo diferente de lo humano, sino es aquello con lo que el hombre comparte todas sus características de espiritualidad y también de sociabilidad, un vivir en armonía.

A estas temporalidades múltiples que encontramos en esas imágenes de palafitos que exhiben el pasado y el presente en una sola configuración visual, se le incorpora otro momento, otro tiempo, cuando en la siguiente secuencia aparecen dos personajes en una lancha, hablando sobre el hecho de haber vivido toda la vida en ese lugar y ver cómo el pueblo va a desaparecer. Uno de estos personajes usa una camisa roja con la sigla de PDVSA. Su relato contrasta con el uniforme que viste. La nostalgia de una época mejor, que coincide cronológicamente con la época de auge petrolero (ÉRASE..., 2020, 2min17s). Lo cual resulta sumamente problemático para el imaginario venezolano, que asocia el auge petrolero, la alta extracción de petróleo con todos los problemas ambientales que eso implica, con una época de esplendor. La enunciación de este hombre expresa una tensión entre el discurso de la revolución propuesto por Chávez, entre ellos el “buen vivir” y la amenaza de la desaparición del pueblo, de su memoria. La escena es una crítica directa a las medidas de reformulación de la industria petrolera, políticas que lejos de mejorar las condiciones de vida de los empleados, los puso en riesgo, por ignorar medidas de seguridad básicas, encaminando a toda la industria petrolera, así como todo el país, hacia la decadencia, hacia la ruina. Tenemos aquí un punto importante: ¿realmente todo pasado fue

mejor? El pasado al que se refiere con nostalgia, el hombre de la camisa roja, coincide con la modernización de Venezuela, una modernización que se llevó a cabo gracias a la renta petrolera, una modernización que se llevó a cabo con poca conciencia sobre las consecuencias que todo tendría para el medio ambiente, o cualquier otro factor como las migraciones a las principales ciudades que generó una superpoblación de algunas de ellas.

Colette Capriles (2022) en el artículo “La excepción y la ruina”, nos dice que:

La revolución es un futuro construido sobre una utopía fabricada en el pasado. Por eso detiene el tiempo: la tensión entre futuro y pasado convierte al presente en interminable. Y las revoluciones, sueño supremo de la modernidad, producen las ruinas que marcan la ruptura con el antiguo régimen [...] La expansión del proyecto moderno a mediados del siglo XX, que luego se momifica por la crisis de crecimiento que él mismo provocó, termina truncado por una revolución que no lleva el estandarte del progreso sino el de la restauración de un orden nostálgicamente acariciado, pero nunca alcanzado. (CAPRILES, 2020)

Estas reflexiones giran en torno a la obra de la fotógrafa Ángela Bonadies titulada “estructuras de excepción”, un trabajo de video en donde vemos una serie de imágenes de edificios que cambiaron su funcionalidad, muchos de ellos son ruinas generadas como afirma Capriles por una ruptura. En ese sentido, Congo Mirador deviene no solo una ruina, sino una “estructura de excepción”. El documental de Anabel Rodríguez va evidenciando en cada escena cómo la conjunción armónica entre el espacio natural y el espacio urbanizado va siendo destruida y deteriorada. El estado excepcional de conjunción entre naturaleza y humanidad que existió en algún momento en Congo Mirador, deviene en “estado de excepción” (AGAMBEN, 1998) en el momento en el que el poder ignora la situación del pueblo y expone sus vidas. La idea de estructuras de excepción, nos dice Bonadies, surge originalmente como:

una categoría creada para fusionar “estructuras urbanas” y “estado de excepción”, para designar edificaciones o espacios que de alguna manera se rigen por leyes propias, cambian de uso, son abandonadas, flotan como ovnis dentro del territorio u operan como islas continentales. (BONADIES, s/f)

Vemos cómo el cuerpo dual de la nación configurado por la naturaleza y lo político deviene, en el caso de Congo Mirador, en una ruina natural, en catástrofe ambiental que afecta la vida y posiciona a los habitantes del pueblo en la excepción.

En el mismo encuadre, al lado del hombre con el uniforme de PDVSA, está el otro personaje, de edad más avanzada, con un cuatro, toca una canción titulada “Llegó la noche fatal”. Es esa canción la que sirve de fondo musical para mostrar las fachadas de las casas, en muchas de ellas hay hamacas donde descansan sus habitantes, todos inmersos en una cotidianidad próxima a terminar. Ambos hombres hablan sobre la crítica situación del pueblo y la posible necesidad de abandonarlo. Esa escena emotiva, condicionada por el título de la canción que escuchamos, “la noche fatal”, da paso al amanecer, y el nuevo día sirve para mostrar cómo la vida del pueblo depende del agua y aparece un gesto que será reiterado a lo largo del documental de diferentes formas: el gesto de limpiarse, de asearse, de peinarse, de bañarse, de cepillarse. Gesto, angustiante por lo reiterado, de sujetos que buscan en lo cotidiano un esfuerzo por mantener el orden y la limpieza. Rituales de limpieza corporal que al ser exhibidos intentan mostrar el esfuerzo individual por mantener al margen la suciedad, lo contaminado, los sedimentos que están acabando con el lago. Gestos nuevamente que se presentan como sinécdoques (ÉRASE..., 2020, 5min13s; 4min28s; 6min50s; 9min15s).

Los rituales de higienización se van disolviendo con el paso de las imágenes y surge en la pantalla otro aspecto que revela, por un lado, una intencionalidad antropológica, pero por el otro, encapsula en una imagen varias temporalidades. Vemos en la escena a tres niños y en primer momento pensamos en el juego, pero la escena avanza y nos encontramos con que además de divertirse, ellos están cocinando, son independientes y responsables, ellos se encargan de su propia comida.

La escena pasa a enfocar solo las manos de Yohanny, la niña, que hace una arepa (ÉRASE..., 2020, 5min01s), el alimento con mayor carga emotiva de la cultura venezolana y que puede ser un símbolo que sintetiza la identidad nacional. Un plato cuya ancestralidad y origen quedó un poco olvidado, pues en los años de modernización el proceso tradicional y artesanal de la preparación fue sustituido por la producción de la harina P.A.N., sigla de “Productos Alimenticios Nacionales”.

Colette Capriles explica que esa “modernización de la arepa” que hizo que el pilón y los molinos caseros quedaran atrás, para dar paso a la “arepa moderna”, lo que significó “la democratización del pan nacional, idéntico en todos los hogares” (CAPRILES, 2022). Sin embargo, en la actualidad ese signo de democratización alimentaria sintetizado en el refrán “todos nacemos con una arepa (que no un pan) bajo el brazo” fue resignificado, y ahora, pensar en la arepa es pensar en el mecanismo de “control del Estado sobre la economía alimentaria” (CAPRILES, 2022). La arepa, así como la marca Harina Pan se “convirtió en un rastro de resistencia, y su ausencia, o su presencia borrosa, intermitente, en los vacíos anaqueles de las tiendas de alimentos, es el signo oculto del poder”. (CAPRILES, 2022). Esta escena comenzó mostrando la arepa y vemos que detrás de esa arepa tenemos todo un entramado histórico, económico y político, estos aspectos van surgiendo con más énfasis en las siguientes escenas. Una de ellas es la secuencia de imágenes en donde vemos el trabajo de salar el pescado (ÉRASE..., 2020, 6min45s), una de las actividades económicas con las que el pueblo se ha sustentado desde siempre, así consta en el libro de Darío Novoa Montero (1971) donde encontramos enumeradas quince especies de peces y las cantidades que se pescaban por semana o por año. Esta actividad económica fue uno de los primeros aspectos del pueblo en verse por la sedimentación. Así como por los derrames petrolíferos como lo muestra en la escena en la que vemos a los niños jugando con una tortuga cubierta totalmente de petróleo.

Esos primeros minutos fueron dedicados a presentar el pueblo y algunos de sus habitantes, a partir de estas escenas, el documental se va a enfocar en mostrar el contraste entre dos personajes Natalie, la profesora y Tamara, la líder del chavismo. Las escenas que involucran a cada una de ellas nos muestran sus esfuerzos individuales por mantenerse en pie. Natalie se posiciona para defender su trabajo y la escuela, mientras que Tamara pretende defender la revolución a toda costa, ambas expresan en su discurso la preocupación por el avance de la sedimentación, ambas personifican el binarismo que existe en la sociedad venezolana como consecuencia de la polarización política acentuada en los últimos años.

A partir de la enunciación de Tamara podemos destacar varios aspectos del documental que evidencian como el pueblo pasó de un estado excepcional a una estructura de excepción por el abandono y la injerencia del poder. El documental deja claro el fanatismo que suscita la figura, el discurso y el pensamiento de Chávez, condicionando el comportamiento y

las actitudes de Tamara. Las elecciones del 2017, fueron unas de las más importantes en los últimos años en Venezuela, debido a que, por primera vez en casi 20 años, la oposición logró ganar una representación significativa en la Asamblea Nacional. Esa victoria era notoria incluso antes de las elecciones, por eso a lo largo del documental se muestra como Tamara incentiva a toda la población a votar por los candidatos del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV).

De las acciones ejercidas por Tamara para conseguir votos, destacan, la obtención de votos a cambio de teléfonos inteligentes, y la visita a una mujer para convencerla de que vote a favor del PSUV; Tamara le lleva a esta mujer alimentos, dinero y hasta la amenaza jocosamente con pedirle a su esposo “que no le haga más el amor” (ÉRASE..., 2020, 46min49s). Frases como estas, que resultan insólitas en un contexto electoral, están en total consonancia con las formas y los modos de comunicación ejercidos por Chávez en sus programas de radio y TV llamados “Aló Presidente”. En estas transmisiones, era común que hiciera chistes incluso con connotaciones sexuales, como el citado episodio de Tamara. La escritora Ana Teresa Torres (2018), registra en su libro *Diario en Ruinas (1998-2017)*, una anécdota que nos sirve para evidenciar cómo ese discurso reproduce el discurso de Chávez: “14 de febrero. Inolvidable día de los enamorados. El presidente, en medio de una caravana, le dijo a su esposa, Marisabel, esta noche te doy lo tuyo.” (TORRES, 2018, p. 28). El discurso político se mezcla con el discurso íntimo e incluso este es utilizado para modificar e influenciar las elecciones.

Es una forma de mostrar como el poder y el estado han entrado en la vida íntima de todos los venezolanos. Una materialización visual de esa invasión de la privacidad o esa politización de lo íntimo que se traduce en una especie de vigilancia que podemos ver de manera más concreta con la imagen en esténcil de unos ojos o de una mirada que se convirtió en el logotipo del PSUV y que fue distribuida por todos los espacios urbanos de Venezuela. Esta imagen ejerce una especie de vigilancia, haciendo que todo el cuerpo ciudadano se sienta mirado, vigilado, observado por el Estado. Esa figura de los ojos por detrás de una capucha es reproducida en el documental por la misma Tamara, personificando, visual y gestualmente, la ideología del chavismo (ÉRASE..., 2020, 90min33s). También se asocia a la violencia presente en las constantes manifestaciones que ocurrieron en Venezuela durante esos años.

La violencia se expresa en diferentes niveles, desde el discurso presidencial hasta en los gestos. En el documental vemos ese ejercicio de la violencia cuando en algunas escenas los habitantes muestran algunas armas, generando la sensación de que algún episodio violento va a ser mostrado, pero luego vemos que todos los habitantes están familiarizados con la presencia de las armas, para sentirse más seguros al contar con algún instrumento de defensa (ÉRASE..., 2020, 55min21s; 55min10s; 55min51s). Es solo una forma de mostrar que el pueblo y toda la región normalizó ese modo de vida en tensión y de violencia silenciosa. La aparición reiterada de armas en manos de los diferentes personajes, mezclada con el clima de las elecciones, produce la sensación de que algún episodio violento va a surgir en la pantalla. Sin embargo, la violencia se concreta de una forma estéticamente más elaborada. Con la voz de Nicolás Maduro de fondo, ofreciendo un discurso presidencial cargado de amenazas, vemos un pez muerto flotando en el agua y deslizándose en una reja (ÉRASE..., 2020, 69min24s). Ese segmento condensa y evoca de manera mucho más potente la violencia. La imagen no solo evoca la violencia de origen político entre los miembros diferentes partidos sino también muestra cómo el presidente intenta intimidar a quienes no son sus simpatizantes, además remite agresión ejercida sobre el espacio natural. La imagen del pez muerto nos recuerda al pescado con que un niño que juega, simulando un arma, escena que también remite a la politización de la infancia (ÉRASE..., 2020, 22min02s).

Además, el movimiento del pez muerto, del cadáver, deslizándose lentamente en el agua, entrando debajo (o detrás) de una reja, será un movimiento que volvemos a encontrar al final del documental cuando vemos una casa sobre dos lanchas alejándose sobre el lago, imagen en movimiento o movimiento de la imagen que remite a la migración forzada que cada año aumenta. Toda esta secuencia resulta reveladora, porque en otro contexto serían metáforas visuales, pero en el contexto de Congo Mirador y pierde su carácter metafórico, y pasa a exhibir la realidad.

Otro aspecto se destaca de la focalización de Tamara en el documental es que, incluso siendo una ardua defensora de la revolución, al PSUV y a todos sus líderes, su voz no es escuchada. Tamara está notablemente preocupada por el deterioro del lago y a pesar de ser una líder que siempre apoyó al gobierno, su voz es ignorada cuando pretende exponer la situación del pueblo y solicitar los recursos para frenar la sedimentación. En esta escena en particular, el gesto de decepción de Tamara viene acompañado

nuevamente de una arepa, aquel símbolo de poder del que nos habla Colette Capriles, en el texto ya citado. (ÉRASE..., 2020, 85min30s)

Es una acción casi humillante, el hecho de que Tamara viaje para hablar con el Gobernador del estado y que no solo sea ignorada, sino, además, le ofrezcan comida. Un ofrecimiento de aparente hospitalidad, pues es realmente un silenciamiento literal. Pretende llenar (tapar) su boca de comida para impedir que sus solicitudes sean pronunciadas. Los gestos de decepción de Tamara expresan su preocupación por el avance de la sedimentación. El agua va desapareciendo, el proceso es registrado en el documental con la imagen de una casa azul, con el nombre de Chávez que aparece en diversos momentos y muestra el deterioro y cómo poco a poco Congo se queda sin agua (ÉRASE..., 2020, 5min20s; 30min11s; 96min31s).

Natalie, la maestra, nos muestra otra perspectiva del Congo Mirador, la precarización del sistema educativo y todo el contexto de la escuela, espacio que sirve de escenario a la secuencia de imágenes perturbadoras. Me refiero a la conversación sobre el matrimonio y el embarazo infantil. Ese diálogo es seguido de la preparación de Yohanny, la niña es peinada, maquillada, trajeada con un vestido blanco (ÉRASE..., 2020, 32min46s) y así como ella un grupo de niñas desarrollan las mismas acciones frente a la cámara.

La conversación que sostiene Anabel con las niñas y que antecede a estas imágenes, nos hace pensar que Yohanny se va a casar contra su voluntad. Pero todo adquiere un nuevo sentido cuando vemos que realmente se prepara para un concurso de belleza, la elección de la reina de la escuela, una fiesta que, si bien no deja de ser perturbadora, reduce la tensión al hacernos olvidar el matrimonio infantil.

Es toda una estrategia narrativa que desconcierta, son escenas y diálogos que generan una expectativa y terminan defraudando positivamente al espectador. Esperamos una escena de violencia al ver las armas, así como esperamos una boda, al ver la preparación de Yohanny, pero ambos casos terminan siendo algo menos incómodo y menos perturbador. Este tipo de concursos de belleza son muy populares y el que más repercusiones tiene en el imaginario y la cultura nacional es la Miss Venezuela. El origen de este concurso data de 1949 y en una crónica, la escritora Elisa Lerner (1987) nos muestra un estrecho vínculo entre el surgimiento de la democracia, y un concurso de belleza en Caracas:

En el país, el auge del certamen de Miss Venezuela comienza con la última dictadura. [...] Y en el año de 44 la masiva elección de la Reina del Deporte, dentro de un país que aún estaba por conquistar el voto popular, secreto y directo, fue como una muy clara advertencia de la muy próxima revolución del 45. Por Oly Clemente [...] votaba la *gente decente*. Oly Clemente representó una versión acicalada, civil y mucho más nueva de los restos del gomecismo. Pero Yolanda Leal, la morena triunfadora, fue la versión ágil y femenina de lo que más tarde se propuso realizar *Acción Democrática*. (LERNER, 1984, p. 32, subrayado del autor)

Una representaba las esferas más conservadoras, la otra las esferas más populares. En ese sentido, el clima político de la época propició que la ciudad canalizara su deseo de ejercer el voto popular directo y secreto hacia la elección de una reina de belleza. La fuerte presencia de estos concursos de belleza en el imaginario venezolano, que actualmente son una muestra de machismo y agresión al cuerpo de la mujer, nos explica Lerner, se debe también a la “franca entrada del país a la sociedad de consumo”. Evidenciado porque “a la joven que ganara se le ofrecía un paraíso de petrodólares” (LERNER, 1984, p. 34). Sin embargo, todo este concurso se modificó y ahora las “reinas de belleza, de lleno comprometidas en el atolondramiento de la astucia comercial, hace tiempo que dejaron de representar las mejores causas del país” (LERNER, 1984, p. 36). Lerner no se imaginaba en la década de los ochenta, lo que llegaría a ser ese concurso de belleza, o cómo en algunas de sus participantes estarían involucradas en asuntos de corrupción y narcotráfico.

De modo que al ver el documental y exponer la problemática electoral seguida de un concurso de belleza es inevitable traer esta crónica de Lerner que nos muestra cómo algunas construcciones identitarias se reiteran. Es decir, la propuesta de Anabel Rodríguez parece insistir en mostrar los aspectos que permanecen y que sobreviven en el tiempo. Es lo que vemos también en con el barco que Camarillo nos muestra al final del documental. Un barco atascado lejos del mar, que además de estar varado, se llama Venezuela (ÉRASE..., 2020, 91min59s) y contrasta con las casas flotantes que navegan de Congo Mirador a otros lugares (ÉRASE..., 2020, 95min44s). Una inversión de la lógica de los objetos, lo que debe flotar en el agua está atascado, fijo, trancado en la tierra, lo que debe permanecer fijo, una casa, flota sobre el agua y se desplaza ocultándose detrás de una montaña.

La imagen del barco nos interroga. La pregunta que surge gira en torno al posicionamiento que debemos tener en relación con fin del mundo. ¿Debemos dramatizar el fin del mundo? Ante esta situación crítica de desaparecimiento de las condiciones de vida de un pueblo, ¿cuál actitud asumir? ¿Cómo interpretar el discurso nostálgico de un país próspero, cuya riqueza se funda en la explotación excesiva de la naturaleza? ¿Qué acarrea esa prosperidad que ofreció la modernidad y que es recordada con nostalgia? Estas preguntas y otras similares ya han sido respondidas de múltiples maneras. Manuel Arias Maldonado comenta que debemos comenzar un proceso de “ilustración ecológica” (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 123).

Según este pensador, un asunto central es “que la tarea de formar nuevas subjetividades [en parte adjudicada a las artes] debe desvincularse de la pesada carga de salvar el planeta”. Es necesario enfocarse y “[resaltar la] riqueza material e intelectual gracias a la cual podemos reinventarnos como habitantes reflexivos del planeta Tierra” (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 181). Un primer paso es ser consiente y reconocer que “no sabíamos lo suficiente” (MALDONADO, 2018, p. 181) y a partir de ahora implementar un cambio basado en esa capacidad intelectual y reflexiva que caracteriza a la especie humana.

Por otro lado, Ailton Krenak nos explica que mientras el pensamiento ecologista occidental comenzó a preocuparse con el fin del mundo relativamente hace poco tiempo, las culturas amerindias incluso ya han pasado y sobrevivido varios finales del mundo. Afirma Krenak que “nuestro tiempo es especialista en crear ausencias”¹ y que el fin del mundo es usado por múltiples discursos para “hacernos desistir de nuestros propios sueños”² (KRENAK, 2019, p. 13, traducción mía) De ese modo, nos dice que pensar en aplazar el fin del mundo es: “exactamente la posibilidad de poder contar una historia más. Si podemos hacer eso, estaremos aplazando el fin del mundo”³ (KRENAK, 2019, p. 14, traducción mía). El modo en que se cuenta la historia de Congo Mirador se configura como una forma de aplazar el fin del mundo. Nos muestra una historia y un saber que se ofrece

¹ Desde el original: “Nosso tempo é especialista em criar ausências.”

² Desde el original: “Fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos.”

³ Desde el original: “O fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.”

como un documental, pero que termina siendo un atlas sobre Venezuela, en el sentido que lo explica Didi-Huberman:

constituye una *forma visual de saber*, una forma sabia de ver. Mas al reunir, *imbricar* o implicar los dos paradigmas que supone esta última expresión –paradigma *estético* de la forma visual, paradigma *epistémico* del saber–, el atlas subvierte de hecho las formas canónicas a las que cada uno de esos paradigmas atribuye su excelencia, e incluso su condición fundamental de existencia. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 14, subrayado del autor)

Esa forma sabia de ver, al subvertir las formas canónicas, propician también amortiguar esa caída constante en la que, según Krenak, nos encontramos. Es una perspectiva que nos permite: “aprovechar toda nuestra capacidad crítica y creativa para construir paracaídas coloridos”⁴ (KRENAK, 2019, p. 16, traducción mía).

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Traducción Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos. 1998.

ARIAS MALDONADO, Manuel. El giro antropocénico. Sociedad y medio ambiente en la era global. *Política y Sociedad*. Madrid, v. 53, n. 3, p. 795–814, 30 jun. 2016. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n3.49508.

ARIAS MALDONADO, Manuel. *Antropoceno. La política en la era humana*. Barcelona: Tauros, 2018.

BONADIES, Angela. Estructuras de excepción. *Homesession.org. Artspace & Artist in residence*. Barcelona, España. S/F. Disponible en: <http://www.homesession.org/wordpress/es/angela-bonadies>. Consultado el: 08/08/2022

CAPRILES, Colette. La excepción y la ruina. *Tópico Absoluto. Revista de crítica de pensamiento e de ideas*. Berlin/Caracas: 15 jul 2022. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2022/07/15/la-excepcion-y-la-ruina/>. Consultado el: 05/08/2022.

⁴ “aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos.”

CONGO Mirador: El pueblo del Relámpago el Catatumbo terminó de desaparecer. Nuestra Tele Noticias (NTN24). Venezuela. 2022. (1 video. 9min48s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6WNAasyigBUA>. Consultado el: 05/08/2022.

CORNIL, Fernando. *El estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Texas: Nueva Sociedad, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas. ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo nacional centro de Arte Reina Sofia, 2011.

ÉRASE una vez en Venezuela. Dirección de Anabel Rodríguez Ríos. Venezuela SEPP R. BRUDERMANN, 2020. (100min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ob8PTZINypA&t=2784s>. Consultado el: 08/05/2023.

GRAU, Pedro. Pórtico de Venezuela. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis; STEPHAN, Beatriz (coord.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Editorial Bigott/Banesco/Equinoccio, 2006, p. 7-33.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Traductor Emilio Martínez Sérgio. Madrid: Capitán Swing Martins, 2013.

LERNER, Elisa. El Miss Venezuela otra versión fracasada de El Dorado. In: *Crónicas Ginecológicas*. Caracas: Línea editores, 1984, p. 29-37.

MONTERO, Darío. *Congo-Mirador. Pueblo palafítico del Lago de Maracaibo*. Mérida, Venezuela: EuroAmerica, 1971.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo. *Novelas y ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PIETRI, Arturo. Sembrar el Petróleo. *Revista de Artes y Humanidades* Caracas: UNICA, vol. 6, núm. 12, enero-abril, 2005, pp. 231-233 consultado el 05/08/2022. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170121560013.pdf>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-66.

SANTOS, Elisangela. O Novo Constitucionalismo Latino Americano: A pachamama e sua relação com o desenvolvimento econômico capitalista. *Revista de Pesquisa e Educação Jurídica*. Brasília, v.2 n.1 p.157-175 enero-jun. 2016. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.26668/IndexLawJournals/2525-9636/2016.v2i1.186>. Consultado el: 16/08/2022

TORRES. Ana. *Diario en ruinas (1998-2017)*. Caracas: Alfa, 2018.

Varia





Questões de leitura e de tradução em *Double Oubli de l'Orang-Outang*, de Hélène Cixous

Reading and translation issues in Double Oubli de l'Orang-Outang, by Hélène Cixous

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

davi_a_pimentel@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: A partir da leitura da narrativa *Double Oubli de l'Orang-Outang*, de Hélène Cixous, este artigo reflete sobre três das principais características constitutivas de sua arquitetura ficcional, que, por sua vez, se configuram como a base estruturante de grande parte da obra da escritora. As três características a serem analisadas neste artigo são: a primeira, uma certa exigência da escrita cixousiana por um leitor-tradutor que seja a chave de sua transformação de livro em obra literária; a segunda, o fantasma de uma possível intraduzibilidade interpretativa que deriva tanto da particularidade do idioma ficcional cixousiano quanto de seu fluxo constante de citações diretas e indiretas de outros escritores; e a terceira, o rompimento das fronteiras entre o real e o ficcional que se direciona para o campo do neutro, tanto em termos de autoria quanto em termos do fazer literário.

Palavras-chave: Hélène Cixous; *Double Oubli de l'Orang-Outang*; leitor-tradutor; citação; intraduzibilidade; neutro.

Abstract: From the reading of the narrative *Double Oubli de l'Orang-Outang*, by Hélène Cixous, this article reflects upon three of the main constitutive characteristics of its fictional architecture, that, in its turn, constitutes the structural basis of a great part of the writer's works. The three characteristics analyzed in this study are: the first one, a certain demand of Cixous's writing for a translator-reader that is the key of the transformation of a book into a literary work; the second, the phantom of a possible interpretative untranslatability that arises both from the particularity of the fictional Cixous's language and of its constant flow of direct and indirect quotations of other authors; and, the third, the rupture of limits between what is real and what is fictional that is directed to the neutral ground, both in terms of authorship and literary doing.

Keywords: Hélène Cixous; *Double Oubli de l'Orang-Outang*; translator-reader; quotation; untranslatability; neutral.

O intraduzível, o outro e a morte

Par amour j'ai consenti à écouter ton père, par amour j'ai caché mon prénom véritable. Ton père n'a jamais su que je m'appelais Morte.

(CIXOUS, 2019, p. 144)

As narrativas ficcionais da escritora franco-argelina Héléne Cixous¹ se assemelham, *em sua diferença*, pela demanda de um repertório literário diverso e erudito² por parte de seu leitor. Uma exigência literária que, segundo Jacques Derrida, em *H.C. pour la vie, c'est à dire...*, provocará, por vezes, um certo *evitamento* de seu futuro leitor, pois, ao convocar o outro literário tanto antropofágica quanto integralmente³, as narradoras cixousianas concebem – *dão à luz* – uma escrita que atravessa a escrita do outro – elas *escrevem com o outro* –, criando, assim, uma escrita singular, idiomática sobretudo, cujos rastros do outro, que dão o tom de seus textos, são perceptíveis apenas ao leitor que possui um conhecimento prévio do outro literário convocado:

Essa anulação da fronteira, essa passagem do interdito entre o público e o privado, o visível e o escondido, o fictício e o real, o interpretável e o ilegível de uma reserva absoluta, como a colusão de todos os

¹ Embora seja uma autora bastante profícua, com mais de oitenta obras escritas, entre textos ficcionais, ensaios e peças teatrais, Héléne Cixous, que escreve desde 1967, somente no de 2022 teve a sua segunda obra traduzida e publicada no Brasil, *O riso da medusa*, pela Editora Bazar do Tempo; assim como a edição de uma nova tradução de seu texto *A hora de Clarice Lispector*, publicada pela Editora Nós.

² Por erudito, leia-se, obras pertencentes a um determinado cânone ocidental literário, como, por exemplo: de Sófocles a Proust, de Dostoiévski a Joyce, de Shakespeare a Freud e de Brontë a Poe.

³ No trabalho de citação do texto cixousiano, o outro literário tanto pode ser canibalizado e modificado, sendo incorporado livremente pela narrativa (*em segredo*); quanto pode ser incorporado integralmente por ela, como citação direta (*sem segredo*). Em “Insistir no Eu, destronar o Eu, passar à literatura: movimentos da obra de Héléne Cixous”, Flavia Trocoli (2020, p. 186), sobre a citação/convocação do outro literário em Cixous, pontua que a “escrita de Cixous, seu idioma, se compõe na medida em que a narração recebe palavras citadas, recitadas, ressuscitadas, em que se dá a permissão humilde para escrever aquilo que vem da própria língua, do sonho, da literatura, da história e do próprio destino”.

gêneros, eu a credito à obra a cada instante, ela é o trabalho mesmo de sua escrita, sua operação e seu opus (DERRIDA, 2002, p. 17)⁴.

O rompimento das fronteiras entre o público (a escrita do outro) e o privado (a escrita cixousiana), que resulta em uma complexa fusão de escritas, na qual o eu e o outro se desdobram, *de modo espelhado*, no outro e no eu de si mesmos, é um duplo [*double*] risco para as narrativas de Cixous: primeiro, porque há de fato o risco da intraduzibilidade interpretativa. O leitor não iniciado, ou com uma bagagem literária limitada, não teria a chave de acesso [*le mot de passe*] para entrar na narrativa cixousiana, permanecendo assim sempre em seu limiar textual [*dehors*] e jamais avançando para o seu interior [*dedans*]: “Pode-se passar mil vezes diante dos signos sem ver que existe livro. Na verdade ler não significa ter compreendido naturalmente” (CIXOUS, 2006, p. 26)⁵.

De certo modo, a meu ver, as narrativas de Hélène Cixous, por seu movimento de escrita em constante e intensa citação do outro literário, convoca uma espécie de leitor-tradutor⁶, um leitor que circule pela vasta literatura ocidental e que possua um conhecimento de suas múltiplas formas idiomáticas – um exercício de *leitura em tradução*, claro, sempre em tensão com a possível intraduzibilidade do texto cixousiano. Por sua vez, a ideia de tradução que envolve o leitor de Cixous se desdobra em dois movimentos de leitura: o primeiro, como veremos a seguir, seria a tradução interpretativa propriamente dita do idioma cixousiano, refiro-me às particularidades da estrutura discursiva de suas narrativas; e o segundo seria a tradução do outro literário citado, o seu reconhecimento, para que se possa consumir o seu

⁴ Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. “Cette annulation de la frontière, ce passage de l’interdit entre le public et le privé, le visible et le caché, le fictif et le réel, l’interprétable et l’illisible d’une réserve absolue, comme la collusion de tous les genres, je la crois à l’œuvre à chaque instant, elle est le travail même de son écriture, son opération et son opus.”

⁵ “On peut passer mille fois devant les signes sans voir qu’il y a livre. Là-dessus lire ne signifie pas avoir compris naturellement.”

⁶ Neste artigo, a ideia de tradução não se circunscreve apenas à tradução entre línguas, mas também à tradução que se realiza no interior da própria língua, enquanto ato de linguagem, ou seja, de interpretação e de compreensão, como bem pontua George Steiner, em *Depois de Babel*: “Em suma: *entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*. Um estudo da tradução é um estudo da linguagem” (STEINER, 2005, p. 72, grifos do autor).

diálogo com o texto cixousiano que o hospeda. Por essa razão, as cadeias de sentidos das narrativas de Cixous dependem, em grande parte, da tradução do outro literário citado, uma vez que ele está na base de seu idioma ficcional.

Citarei um exemplo. Em uma passagem fundamental da narrativa *Ève s'évade* (CIXOUS, 2009, p. 197, grifo meu), a narradora diz: “Eu *bergoto*, me disse eu.”⁷ Caso o leitor não tenha conhecimento da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o neologismo cixousiano *bergotter* e os seus desdobramentos interpretativos para a narrativa cixousiana se perdem, assim como haverá outras perdas se o leitor não traduzir/reconhecer as diversas formas de citações que surgem no desenvolvimento de seu texto. No caso de *Ève s'évade*, a narradora dá origem, a partir do nome de um personagem significativo da narrativa proustiana, o do escritor Bergotte, a um novo verbo em francês para o seu idioma ficcional, *bergotter*, que, no seu texto, mobiliza, tendo como base o papel e o significado desempenhados pelo personagem proustiano na *Busca*, toda uma relação de sentido entre a evasão de sua mãe Ève e o seu direcionamento ao Cemitério, em uma aproximação da morte com o fazer literário⁸. Todavia, é preciso ressaltar que sempre haverá perdas de citações e de sentidos, como em todo trabalho de tradução, pois nenhum leitor dará conta de todas as citações que são costuradas na pele textual da obra ficcional cixousiana. Muito embora, por outro lado, seja preciso um leitor-tradutor, um leitor iniciado em literatura, para que o texto cixousiano produza sentido e se abra à interpretação, logo, à elaboração de outros textos.

E, aqui, nos deparamos com o segundo risco para as narrativas de Hélène Cixous, na verdade, um fantasma que a assombra, uma vez que essa exigência por um leitor-tradutor pode não se realizar e, como sabemos, uma obra sem leitor não obra, não se faz obra.

Em “A obra e a comunicação”, texto de *O espaço literário*, Maurice Blanchot (1987, p. 193, grifo do autor) assinala: “O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo

⁷ “Je bergotte, me dis-je.”

⁸ Sobre o neologismo cixousiano *bergotter*, indico a leitura do artigo “Sob as flores – Hélène Cixous reescreve inscrições apagadas de Proust, de Freud”, escrito por Flavia Trocoli e Francisco Renato de Souza, em que os autores destacam que: “A narrativa [*Ève s'évade*] passa, então, a se desdobrar entre divagações da narradora sobre a sua relação com a morte/o cemitério e referências indiretas ao quinto volume da *Busca*, *A prisioneira*, no qual se passa a morte de Bergotte” (TROCOLI; SOUZA, 2022, p. 174).

o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito.” Dialogando com Blanchot, Roland Barthes, em “Escrever a leitura”, ensaio presente em *O rumor da língua*, pontua que “ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo” (BARTHES, 2004, p. 29). Desse modo, segundo os dois críticos, a sobrevivência [*sobre a vivência*] de um livro depende de sua leitura. Ou melhor, o livro somente se torna obra, se escreve e sobrevive ao tempo, a partir da leitura: “O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo ‘fazer’ na expressão: ‘ela faz com que a obra se torne obra’” (BLANCHOT, 1987, p. 194).

A depender do leitor mediano ou do leitor hesitante, os livros de Cixous correm o risco de uma morte sem funeral, logo, de uma morte sem o *status* de obra literária. Pois a sua escrita reclama, para-além de um leitor-tradutor com um repertório literário satisfatório, um leitor destemido e desejoso por enfrentar os seus perigos textuais, em especial, o da intraduzibilidade interpretativa, que deriva, por sua vez, de uma possível intraduzibilidade de seu idioma – dupla [*double*] intraduzibilidade com a qual o leitor-tradutor terá que lidar. Na entrevista “Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous”, para a *Magazine Littéraire*, na qual Derrida e Cixous são entrevistados por Aliette Armel, Derrida destaca: “Os textos de Hélène são traduzidos no mundo inteiro, mas eles *se demoram* intraduzíveis” (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 26, grifos meus)⁹. Em português, o verbo francês *demeurer* se traduz frequentemente por *permanecer*, *ficar* e *residir*; contudo, para a obra cixousiana, o verbo *demeurer* e o substantivo *demeure* sinalizam para a dupla [*double*] ideia da morte enquanto perda total e abrigo: o substantivo *de/meure* [*morada*], atentemos, abriga *meure*, que provém de *meurt*, terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo francês *mourir* [*morrer*]. Nesse sentido, em termos de tradução, a palavra *demorar* é a que mais se aproxima literalmente da *morte*, da ideia de se manter sob o abrigo da morte presente em Cixous.

Um duplo [*double*] abrigo, no qual o espectro da morte tanto mobiliza o fim da obra, por sua potencial intraduzibilidade, quanto a criação da obra, sobretudo, quando se tem a morte do pai, Georges, e o morrer e a morte da mãe, Ève, como matéria de sua ficção: “o pai morto está sempre lá [na narrativa cixousiana], o ‘verdadeiro’ pai! E o irmão. Mais tarde será a mãe”

⁹“Les textes d’Hélène sont traduits dans le monde entier, mais ils demeurent intraduisibles.”

(CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 27)¹⁰. Nessa perspectiva, a tarefa do leitor de Cixous, que não deixa de ser também uma tarefa de tradutor, compreende a intraduzibilidade de seu idioma, o outro literário e a dupla morte. Porém, uma vez aceito esse desafio *par cœur*, o leitor-tradutor terá a chance de se deixar inscrever, *e ver se escrever*, por uma narrativa singular que o arrebatará vertiginosamente para um espaço literário ainda não identificado, cujas fronteiras entre os gêneros literários e, acima de tudo, entre o real e o ficcional não mais existem: “Se tomamos seriamente, [...] no caso dessa obra, a questão canônica da poética dos gêneros literários, eu estaria tentado [...] a contestar *todas* essas categorias, em particular aquela da ficção” (DERRIDA, 2002, p. 30, grifo do autor).¹¹ E uma vez inscrito nessa obra, o leitor terá a oportunidade de entrever, de (re)conhecer e de se aprofundar no outro literário convocado pela narrativa cixousiana – a obra de Cixous, a bem da verdade, dá à luz uma espécie de *comunidade de escritores*.

Por essas razões, em Cixous, para que o livro se torne obra, é necessário um leitor-tradutor ousado e sagaz, que aceite a convocação dessa escrita original ao mesmo tempo em que tenha em mente que a intraduzibilidade é o princípio de toda e qualquer leitura-tradução.

L'Événement, le Carton et “Le lac”

Une nuit la question parvint en vue du lac.
(CIXOUS, 2019, p. 149)

A narrativa *Double Oubli de l'Orang-Outang*, editada em 2010, encena e tensiona, de forma significativa, o tríptico intraduzibilidade, outro e morte, próprio da constituição discursiva da obra cixousiana. Dividido em duas partes, em que a primeira encena um *Événement* inaugural (duplicidade difusa, uma vez que todo acontecimento é inaugural, pois único) e a segunda encena a morte como o rastro final do esquecimento [*oubli*] de um primogênito, o argumento ficcional de *Double Oubli* aparenta ser bastante simples: em um determinado dia, na casa de sua mãe Ève, a

¹⁰ “le père mort est toujours là, le ‘vrai’ père! Et le frère. Plus tard ce sera la mère.”

¹¹ “Si l’on prend au sérieux, [...] dans le cas de cette œuvre, la question canonique de la poétique des genres littéraires, je serais tenté [...] de contester *toutes* ces catégories, en particulier celle de fiction.”

narradora H. se depara com uma caixa [*le Carton*] na qual estão recolhidos os manuscritos de seu primeiro livro, *Le Prénom de Dieu*, cuja lembrança de tê-lo escrito está perdida, logo, esquecida, tendo que, por isso, lidar com esse esquecimento. Mas, sob a aparente trivialidade deste esquecimento, irrompe desde o primeiro parágrafo um *Événement* que fará ruir, que levará às ruínas, as certezas sobre o fazer literário de sua narradora, bem como a auxiliará a compor dos restos, do que soçobrou do esquecido, juntamente com o outro, uma ideia de literatura:

“Eu o [*Le Prénom de Dieu*] terei portanto relido.” Escrevi logo essa frase. Como se anota uma profecia. Resmungando e me curvando. Foi a primeira coisa que fiz no instante seguinte ao *Événement*. Eu não duvidei de perceber nisso as consequências mais distantes, acreditava, e as mais surpreendentes e já me entreguei ao fim (CIXOUS, 2010, p. 11, grifos meus).¹²

Esse *Événement*¹³, provocado pelo esquecimento, resta intraduzível por dois motivos principais. O primeiro se deve à impossível tradução das fronteiras entre o real e o ficcional, pois o objeto recalcado, *Le Prénom de Dieu*, imerso no esquecimento, rasga o biombo que separaria a escritora Hélène Cixous da escritora H., uma vez que ambas escreveram e são autoras desta obra – tanto no plano ficcional quanto no plano real, *Le Prénom de Dieu* existe, está escrito¹⁴. Contudo, se o elemento autobiográfico *passa* a se inscrever no corpo da escrita ficcional de Cixous, essa inscrição não demarca uma oposição, *um limite mensurável*, do que seria o lado real e o lado ficcional de sua obra; pelo contrário, em Cixous, não há lados distintos, mas indistinção dos traços do que viria a ser o público (obra) e o privado (eu):

– **Hélène Cixous**: No entanto, mesmo se tudo o que escrevi foi pensado a partir das experiências que pude fazer, encontro-me relativamente ausente de meus textos considerados como autobiográficos. O

¹² “‘Je l’aurai donc relu.’ J’écrivis aussitôt cette phrase. Comme on note une prophétie. En renâclant et pliant. C’est la première chose que je fis dans l’instant qui suivit l’Événement. Je ne doutai pas d’en apercevoir les conséquences les plus lointaines, croyais-je, et les plus surprenantes et déjà je me portai à la fin.”

¹³ A seguir, refletiremos as razões da palavra francesa *Événement*, que se traduz comumente por *Acontecimento* em português, ser intraduzível na obra de Hélène Cixous.

¹⁴ Em 1967, pela editora Grasset, Hélène Cixous publica o seu primeiro livro ficcional: *Le Prénom de Dieu*.

essencial de quem eu fui é completamente secreto. Escrevo a partir dessa tensão entre o que se esconde e o que se produz, ou seja: o livro (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 27)¹⁵.

Um tensionamento de escrita que faz ruir marcas distintivas do eu e do outro, bem como do real e do ficcional. Uma escrita em tensão que produz um movimento discursivo da ordem do duplo, embora não se trate do duplo do eu ou do duplo do outro, mas do duplo do outro do eu que não eu, um *terceiro neutro* que, apesar de ser nomeado, permanece inominável, ou melhor, intraduzível: “É possível que uma das frases que precedem não seja inteiramente minha, mas de um de meus duplos. A dúvida é permitida” (CIXOUS, 2010, p. 36)¹⁶. Portanto, quem narra em *Double Oubli* não é nem Hélène Cixous, nem o seu duplo autobiográfico-ficcional, mas H., uma voz neutra plural que faz o corte entre o eu (real) e o outro (ficção), inscrevendo esse corte na própria estrutura em rasura de seu nome enquanto terceira alteridade neutra: em francês, a letra *h* [‘aʃ/aʃ] é sonoramente semelhante à palavra *hache* [‘aʃ], que se traduz por *machado* em português. Logo, H. simboliza visual e metaforicamente o corte, o talho, o rasgo que a torna inapreensível: “o traço do *não*, no lugar do *nome* o furor insaciável do abandonado” (CIXOUS, 2010, p. 105, grifos meus)¹⁷. Em Cixous, o *nom* [nõ] não define uma presença, mas uma *non* [nõ] presença¹⁸, ainda que presente, que nos leva à questão da autoria:

¹⁵ “– **Hélène Cixous:** Cependant, même si tout ce que j’ai écrit est pensé à partir des expériences que j’ai pu faire, je me trouve relativement absente de mes textes considérés comme autobiographiques. L’essentiel de ce qui a été moi est complètement secret. J’écris à partir de cette tension entre ce qui se cache et ce qui advient, c’est-à-dire: le livre.”

¹⁶ “Il se peut qu’une des phrases qui précèdent ne soit pas toute de moi mais d’un de mes doubles. Le doute est permis.”

¹⁷ “la trace du non, à la place du nom la fureur insatiable de l’abandonné.”

¹⁸ Como bem observou Jacques Derrida (2002, p. 11), em *H.C. pour la vie, c’est à dire...*, Cixous recorre à homofonia como o modo de elevar a tensão de sua escrita a uma espécie de neutralidade explosiva, na qual duas ou mais palavras, por seus tons homófonos, constroem cenas duplas, do duplo inapreensível, como ocorreu, por exemplo, com *nom* [*nome*] e *non* [*não*] nessa citação: o *nome* tanto *não* nomeia quanto nomeia uma negativa ou o *não* tanto nomeia um *nome* em negativo quanto o *não* invalida um *nome*, e assim muitas outras intervenções significativas podem surgir desse recurso à homofonia potencializado pela escrita cixousiana.

Não esqueçamos que estamos lidando aqui com uma questão fictícia em uma ficção. [...] nessa vasta ficção, o dito “eu” é um personagem tanto quanto o “autor”, nem um nem outro sendo Hélène Cixous aqui presente, nem um nem outro estando do seu lado, lá onde ela terá jogado, ela, com a lei e o sentido dessa combinatória louca [...] para formular essas questões, entre a literatura e seu outro, a ficção, o possível, o real e o impossível (DERRIDA, 2002, p. 29)¹⁹.

Seguindo essa perspectiva, quem narra na obra cixousiana é o *ele neutro*, jamais o *eu autor*: “O ‘ele’ é o *acontecimento* [événement] obscuro do que tem lugar quando narramos” (BLANCHOT, 1969, p. 558, grifos meus)²⁰. Um acontecimento único de escrita literária que desconstrói o *eu* para de suas ruínas construir com o *ele* incaracterizável um mundo ficcional outro que lhe escapa das mãos, no qual o *eu* não exerce nenhum poder: “Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer ‘Eu’” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Ou seja, na cena literária, o *eu*, com todo o seu acúmulo de conceitos previamente estabelecidos e fixos socialmente, deve ceder lugar à neutralidade do *ele*, que, bem entendido, não é o duplo do *eu*, mas uma outra instância na duplicidade intraduzível do *eu* – um excedente ficcional em *tensão* que, como afirma Cixous, produz a obra: “O livro me chega, ele tem um poder superior àquele da pessoa que acredita escrever o livro. Meus livros são mais fortes do que eu, eles me escapam. *Eles me submetem à tradução*” (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 27, grifos meus)²¹. Um exercício constante de tradução exigido ao *eu* [autora] pelo *ele* [narrativa], pois, como reitera Blanchot, em “La voix narrative (le ‘il’, le neutre)”, de *L’entretien infini*: “A voz narrativa é neutra” (BLANCHOT, 1969, p. 565)²².

Entretanto, não se trata de uma neutralidade passiva ou de uma neutralidade aplainadora das diferenças; trata-se, pelo contrário, de destituir o poder do autor, do *eu*, de Cixous, sobre a obra e de desconstruir verdades

¹⁹ “N’oublions pas que nous avons ici affaire à une question fictive dans une fiction. [...] dans cette fiction générale, ledit ‘moi’ est un personnage autant que l’‘auteur’, ni l’un ni l’autre n’étant Hélène Cixous ici présente, ni l’un ni l’autre n’étant de son côté, là où elle aura joué, elle, avec la loi et le sens de cette combinatoire folle [...] pour poser ces questions, entre la littérature et son autre, la fiction, le possible, le réel et l’impossible.”

²⁰ “Le ‘il’ est l’événement inéclairé de ce qui a lieu quand on raconte.”

²¹ “Le livre m’arrive, il a un pouvoir supérieur à celui de la personne qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m’échappent. Ils me soumettent à traduction.”

²² “La voix narrative est neutre.”

que possam cercear os movimentos libertários do texto literário, do *ele*, de H. Nessa configuração neutra, portanto, não há perda de identidade, mas produção de identidades originadas pela distensão corpórea do *ele* na configuração de seu espaço literário, na configuração de *Double Oubli de l'Orang-Outang*:

O que é um livro de quem o, a, pai, autor, criador, fabri-cante, -cador, -motor, inventora, ignora tudo? O que é um livro, então? E você? E eu? Quem o escreveu? Eis a questão! Alguém? Alguém cometeu, alguém gritou, alguém assinou, quem? (CIXOUS, 2010, p. 126)²³.

A pergunta de H. resta sem resposta, pois, ainda que nomeada e autora de sua narrativa, H. é da ordem do neutro literário (*ele*), logo, do intraduzível, do que não pode ser apreendido totalmente: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Por sua vez, a pergunta de H. ecoa a pergunta feita por Barthes em “A morte do autor”, de *O rumor da língua*: quem narra em *Sarrasine*, de Balzac? À qual o próprio crítico responde: “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro” (BARTHES, 2004, p. 57). Uma escrita neutra que desvela a impotência de sua autora ao inscrever o esquecimento como base de seu fazer literário: “Esqueci totalmente as circunstâncias e os momentos da concepção desses textos” (CIXOUS, 2010, p. 98)²⁴.

O segundo motivo da intraduzibilidade da palavra *Événement* na conjuntura discursiva da obra cixousiana se deve à particularidade de sua letra²⁵. Nas narrativas de Cixous, o substantivo *Événement* se conjuga, de modo inseparável, com o nome de Ève, mãe e personagem da escritora: “minha mãe, que é também Ève, o personagem principal da metade de minhas invenções” (CIXOUS, 2013, p. 12)²⁶. Disso resulta que não há, na

²³ “Qu’est-ce qu’un livre dont le, la, père, auteur, créateur, fabri-cant, -cateur, -moteur, inventeuse, ignore tout? Qu’est-ce qu’un livre, alors? Et toi? Et moi? *Qui* l’a écrit? Voilà la question! Quelqu’un? Quelqu’un a commis, quelqu’un a crié, quelqu’un a signé, qui?”

²⁴ “J’ai totalement oublié les circonstances et les moments de la conception de ces textes.”

²⁵ Desenvolvo com mais profundidade a particular intraduzibilidade da palavra *Événement* nos escritos cixousianos em meu artigo “Traduzir o (in)traduzível idioma de Hélène Cixous”, no prelo, a ser publicado na *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*.

²⁶ “ma mère, qui est aussi Ève, le personnage principal de la moitié de mes inventions.”

escrita cixousiana, *Événement* sem Ève. Em *Double Oubli*, por exemplo, o *Événement* do esquecimento de *Le Prénom de Dieu* se produz na casa de Ève, sob a morada de Ève: “Teria querido tanto contar à minha mãe o *événement* extraordinário e pitoresco do qual um de seus armários acabara de ser o teatro” (CIXOUS, 2010, p. 20, grifos meus)²⁷. Logo em seguida, a morada de Ève se estende metaforicamente ao corpo de Ève, como o lugar (*corpo-morada*) que deu à luz a escrita de H., sendo Ève, então, o fator mobilizador inicial de sua escrita: “minha mãe a Caixa” (CIXOUS, 2010, p. 71)²⁸. E, além da relação combinatória entre *Événement* e Ève, que se poderia dizer dupla, é importante destacarmos que a base estruturante do substantivo *Événement* é Ève: *Évé* + *nement*. Pode-se observar melhor essa construção da letra *Événement* na narrativa *Les commencements*, de 1970:

Nunca *Ève ne ment* [não mente].
 Minha mãe está onde ela está.
 Ela não está onde ela não está.
Ève ne ment [não mente] nunca,
 (CIXOUS, 1970, p. 84, grifos meus)²⁹.

Pelas razões acima apresentadas, a palavra *Événement* resta intraduzível para o português, assim como para toda língua que não seja francesa. Se, apesar disso, a traduzíssemos por *Acontecimento*, como ocorre em grande parte nas traduções brasileiras, a relação com Ève se perderia por completo. E o leitor não familiarizado com o francês seria impossibilitado de acessar esta que é uma das mais importantes chaves de sentido da obra de Cixous. Ainda que a traduzíssemos por um neologismo, como *Eventomento*, a palavra *evento*, em nossa língua, não corresponde de fato a *acontecimento*, embora sejam sinônimas, pois um *evento* se repete banal e cotidianamente, ao contrário de um *acontecimento*, que é da ordem de algo único, inaugural e, por vezes, catastrófico, que jamais poderá ser tomado como hábito ou ser testemunhado duas ou mais vezes. Há, por sua vez, um pressuposto maior para a intraduzibilidade da palavra *Événement*. Na obra de Cixous, o *Acontecimento*

²⁷ “J’aurais tant voulu raconter à ma mère l’événement extraordinaire et pittoresque dont une de ses armoires venait d’être le théâtre.”

²⁸ “ma mère le Carton.”

²⁹ “Jamais Ève ne ment. / Ma mère est où elle est. / Elle n’est pas où elle n’est pas. / Ève ne ment jamais,”

não é um simples Acontecimento, mas um AcontecimentocomÈve, que se manifesta de modo mais vertiginoso na língua francesa: Événement. Portanto, traduzir a palavra Événement, tanto em *Double Oubli* quanto nas demais obras cixousianas, seria desmembrá-la do corpo da letra de Ève.

Aprofundando-nos no estudo da narrativa de *Double Oubli*, constatamos um segundo pressuposto para a intraduzibilidade da palavra Événement. Em seu artigo “Soi disant sujet, ou ‘La fiction suit son cours’: autour de *Double Oubli* de l’Orang-Outang d’Hélène Cixous”, Ginette Michaud sinaliza que a questão do esquecimento nesta obra cixousiana é, sobretudo, uma questão sobre a origem, mais precisamente sobre a origem do fazer literário:

Assim, se a questão do esquecimento se faz aqui tão profunda, tão lancinante, não é somente porque ela é aquela de um recalque [...], mas porque, de maneira infinitamente mais atordoante do que todas essas histórias de duplos que formam sua superfície espelhada, ela toca no coração do sujeito, digamos, na borda extrema de seu impensado, já que, com a questão do esquecimento, é também aquela da origem, da fonte, do umbigo do sonho da literatura que é levantada (MICHAUD, 2012, p. 155)³⁰.

Se a questão do esquecimento é, na verdade, uma questão de origem, isso se deve ao Événement, que une as pontas em ruína de *Double Oubli* (2010) com as pontas esquecidas de *Le Prénom de Dieu* (1967), o primogênito abandonado: “Esse livro sempre esteve fora de mim” (CIXOUS, 2010, p. 161-162)³¹. Na tentativa de reconstituição de sua memória esquecida, H., por meio de um fragmento dos *Carnets* de Marcel Proust, ou seja, ao convocar o outro literário, recorda do título de uma das narrativas presentes no livro esquecido: “Le lac”, em português, “O lago”. Contudo, tal associação direta entre o fragmento proustiano e o título esquecido se mantém na linha da intraduzibilidade, pois o seu despertar está intimamente relacionado à homofonia própria da língua francesa. Ou melhor, a associação somente se faz devido à letra francesa:

³⁰ “Ainsi, si la question de l’oubli se fait ici si profonde, si entêtante, ce n’est pas seulement parce qu’elle est celle d’un refoulement [...], mais parce que, de manière infiniment plus troublante que toutes ces histoires de doubles qui en forment la surface miroitante, elle touche au coeur du sujet, si l’on peut dire, au bord extrême de son impensé, puisque, avec la question de l’oubli, c’est aussi celle de l’origine, de la source, de l’ombilic du rêve de littérature qui est soulevée.”

³¹ “Ce livre a toujours été hors de moi.”

O fragmento, ei-lo: “Colocar em Balbec e em Veneza uma mulher pintando à aquarela (examinar l’aq. [a aq.] Brouardel a falésia distante e de Doncières (não outro nome) e o campanário da Salute (não Salute examiner l’aq. [a aq.])” (CIXOUS, 2010, p. 134, grifos da autora)³²

Mas, para que ocorra a associação, “l’aq. [lak]”, abreviação de “l’aquarelle [lakwæʁɛl]”, não pode ser traduzida, uma vez que, ao traduzi-la, perderíamos a sonoridade homófona com “Le lac [lak]”, título de uma das narrativas de *Le Prénom de Dieu*, que ela convoca: “A gente fica excitada de alegria pela certeza, se conseguisse examinar l’aq., de chegar a ver o segredo. [...] O *L a c* a lápis. O intervalo muito doce de uma terça maior” (CIXOUS, 2010, p. 143-144, grifos da autora)³³. Porém, sob a livre associação entre o fragmento proustiano e o título cixousiano, já se encontrava o *événement*, que ata, e faz lembrar, a origem e o agora ou, se quisermos, a origem do agora da escrita de Cixous. No segundo parágrafo da narrativa “Le lac”, lemos: “De manhã, a mãe contava seus *sonhos*, com uma voz lenta e baixa. Ao escutá-la deslizava-se do sono à aurora; depois tudo recomeçava. Os *événements* contradiziam sempre as profecias” (CIXOUS, [1967] 2019, p. 107, grifos meus)³⁴. No sentido de previsão (*suposição*) e posterior concretização (*certeza*) do futuro, a profecia é renegada pelo *événement*, uma vez que, como se sabe, toda e qualquer tentativa de predizer o futuro é erro e artifício ludibriador. Logo, *Ève ne ment* [*Ève não mente*].

Os grandes *acontecimentos* não se fazem em um futuro distante (o futuro sempre escapa), mas no presente da enunciação, quando o *événement* marca a intraduzibilidade do esquecimento, em *Double Oubli*, e da morte da mãe, em “Le lac”. Nesta última narrativa, que se encontra na origem da obra cixousiana, a figura da mãe, que ainda não carrega o peso do nome de Ève, nos apresenta quatro elementos que serão característicos das narrativas de Cixous: o primeiro, o sonho, que, em francês, é *rêve* [r + ève]; o segundo, o *événement*

³² “Ce fragment, le voici: ‘Mettre à Balbec et à Venise une femme faisant de l’aquarelle (regarder l’aq. Brouardel la falaise lointaine et de Doncières (non autre nom) et le clocher de la Salute (pas Salute regarder l’aq.)’.”

³³ “On est soulevée de joie par la certitude, si l’on parvenait à regarder l’aq., d’arriver à voir le secret. [...] *L e L a c* au crayon. L’intervalle très doux d’une tierce majeure.”

³⁴ “Au matin, la mère racontait ses rêves, d’une voix lente et basse. À l’écouter on glissait du sommeil à l’aube; puis tout recommençait. Les événements contredisaient toujours les prophéties, le jour rayait les songes; les fils avaient appris à ne pas espérer.”

[*évé + nement*]; o terceiro, a *morte*, sobretudo, a morte sempre presente da mãe, ou seja, o seu morrer; e, o quarto, a diferença sexual, que se deixa ver na diferença entre o pai (*profeta*) e a mãe (*événement*). Em Cixous, a diferença sexual se estenderá da ficção para o ensaio crítico, quando a escritora, em seu primeiro grito literário, presente em *O riso da medusa* (1975), proporá a diferença entre uma escrita feminina e uma escrita masculina:

Tão grande é a potência feminina que, arrebatando a sintaxe e rompendo o famoso fio (tão pequeno, dizem eles), que serve aos homens como um substituto de cordão umbilical a assegurá-los – e sem o qual eles não gozariam – de que a velha mãe ainda está ali atrás deles vendo-os fabricarem falos, é que as mulheres irão ao impossível (CIXOUS, [1975] 2022, p. 64).

Uma diferença sexual³⁵ na escrita que não se limita unicamente ao corpo feminino, pois o significante *mulher*, em Cixous, é *transplural*, correspondendo, assim, a todos os corpos que escrevem de modo libertário, sem as amarras constrangedoras e servis do falo patriarcal, branco e heterossexual. Portanto, escrever no feminino é se inscrever na literatura de modo insurgente: “Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma” (CIXOUS, [1975] 2022, p. 68). Uma subversão de escrita que se origina, em termos cixousianos, nas narrativas de *Le Prénom de Dieu*: “É nesse sentido que *Le Prénom de Dieu* é um texto não sem gênero(s), mas *transgênero*” (SEGARRA, 2019, p. 6, grifo da autora)³⁶. Por sua vez, essa escrita transgênera é o primeiro outro literário convocado *par cœur* pela escrita de *Double Oubli*, desencadeando, conseqüentemente, um complexo movimento duplicador que resulta em sua voz narrativa neutra: “Sou uma ficção? Essa questão, que nos causa estragos irreparáveis, é ela o fantasma que meu fantasma girava tremendo em direção a J. D.” (CIXOUS, 2010, p. 195)³⁷.

³⁵ Conferir, para uma melhor compreensão do tema, o livro *Idiomas da diferença sexual*, escrito por Hélène Cixous e Jacques Derrida.

³⁶ “C’est dans ce sens que *Le Prénom de Dieu* est un texte non pas sans genre(s) mais *transgenre*.”

³⁷ “Suis-je une fiction? Cette question, qui nous cause des dommages irréparables, c’est elle le fantôme que mon fantôme tournait en tremblant vers J. D.”

Heathcliff, a criança abandonada e a literatura

Dedans, elle questionnait les formes de sa faim.

(CIXOUS, 2019, p. 130)

Na entrevista “Du mot à la vie”, Cixous descreve o seu fazer literário como uma espécie de convocação de vozes:

Durante dias eu sulco uma região para muitos textos por ramificações cruzamentos enxertos até pensá-los de cor. Improviso em seguida sobre um semeado de notas de duas páginas durante quatro ou cinco horas. *Tenho essa necessidade de me deixar assombrar por vozes vindas de meus alhures que ressoam através de mim. Quero ter vozes.* De imediato estou à mercê de seu insuflamento. Elas podem me faltar. *Eu não domino*, submeto-me aos oráculos. *Esse risco é a condição de meu impulso e de meus achados* (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 22-24, grifos meus)³⁸.

De certo, uma convocação duplamente *arriscada*: primeiro, para Cixous, que necessita da assombração do outro literário para escrever; e, segundo, para o leitor, que precisa estar afinado com o repertório literário que lhe é exigido para poder entrar na narrativa cixousiana. Esse risco constante do jogo literário do dentro [*dedans*, eu, interior narrativo] e do fora [*dehors*, outro, exterior narrativo] é próprio da escrita de Cixous: “Fiz a Experiência: podemos estar dentro sem estar dentro, há um dentro no dentro, um fora no dentro e assim infinitamente. [...] A passagem entre dentro e fora se encontra em tudo o que escrevo” (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 25)³⁹. Um *dentro-fora* que faz da escrita cixousiana uma prática rizomática nos moldes deleuze-guattarianos, em que as múltiplas vozes se encadeiam

³⁸ “Pendant des jours je sillonne une région à maints textes par ramifications croisements greffes jusqu’à les penser par cœur. J’improvise ensuite sur un semis de notes de deux pages pendant quatre ou cinq heures. J’ai ce besoin de laisser me hanter des voix venues de mes ailleurs qui résonnent par moi. Je veux avoir des voix. Du coup je suis à la merci de leur insufflement. Elles peuvent me faillir. Je ne maîtrise pas, je me soumetts aux oracles. Ce risque est la condition de mon élan et de mes trouvailles.”

³⁹ “Je fis l’Expiérience: on peut être dedans sans être dedans, il y a un dedans dans le dedans, un dehors dans le dedans et ceci à l’infini. [...] Le passage entre dedans et dehors se retrouve dans tout ce que j’écris.”

em um sistema associativo livre de uma norma, construindo textualmente cenas nas quais a quebra dos limites de toda ordem e o excesso de citação direta ou indireta do outro literário produzem uma obra ao mesmo tempo fechada e aberta, mas, sobretudo, visitada pelo outro literário, ou melhor, assombrada pelo outro literário:

Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com *n* dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28).

Um *fazer rizoma* que distende a estrutura narrativa cixousiana devido à visitação provocante do outro literário, que a inscreve em uma hospitalidade incondicional, absoluta: “Hospitalidade de *visita o* e não de *convite*. O outro já entrou, mesmo se ele não foi convidado” (CIXOUS; DERRIDA, 2004, p. 28, grifos dos autores)⁴⁰. Na narrativa de *Double Oubli de l’Orang-Outang*, por exemplo, o esquecimento do primeiro livro, *Le Prénom de Dieu*, produzir  na narradora H. uma série de questões sobre o fazer literário e sobre a autoria de uma obra: como   possível esquecer o que se escreveu? Ou, como   possível ser autora de um livro esquecido? Todavia, por estar despossu da da memória dos fatos anteriores, e derivados, de tal * v nement*, H. cede   visita o do outro literário para que, juntos, possam organizar os restos, as ruínas, do que so obrou do esquecimento da origem de sua escrita e, assim, trazer para o consciente a memória, ainda que fragmentária, do objeto recalcado. Talvez o recalque tenha sido mobilizado pelo fato de que a voz narrativa de *Le Prénom de Dieu* seja masculina, e não feminina, como nas obras posteriores de H.:

Escrevi as novelas de *Prénom de Dieu* estando plenamente responsável por meus atos? [...] Devo a Henry: esse dia, 5 de Agosto, ele me faz perceber esse traço do qual não tenho a menor lembrança: *Eu está no masculino nessas narrativas*. Isso somente faz aumentar a confusão. *Em meus livros declarados, eu está sempre no feminino* (CIXOUS, 2010, p. 201, grifos meus)⁴¹.

⁴⁰ “Hospitalit  de *visitation* et non d’*invitation*. L’autre est d j  entr , même s’il n’est pas invit .”

⁴¹ “Ai-je écrit les nouvelles du *Prénom de Dieu* en tant que pleinement responsable de mes actes? [...] Je dois   Henry: ce jour, le 5 Ao t, il me fait remarquer ce trait dont je n’ai

Escrever no masculino, para uma narradora que se escreve no feminino, seria denegar uma proposta de escrita que se opõe à centralidade da norma do fazer literário que, por muito tempo, seguiu a cartilha do falo: “Qual é a mulher efervescente e infinita que, [...], mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?*” (CIXOUS, [1975] 2022, p. 43-44, grifos da autora). Uma potência que, em H., atravessou originalmente a escrita fálica, por isso o seu sentimento de vergonha e a possível razão do recalçamento de seu primeiro livro. Disso resulta o questionamento sobre a responsabilidade no ato do fazer literário, que logo a conduz a uma ideia de literatura: o que viria a ser literatura, ou melhor, um texto literário? Na perspectiva de H., uma ideia de literatura está indissociável da escrita de Emily Brontë:

Enquanto para mim cada livro é um tipo de criança que me curou do vazio, dizia eu. Eu podia dizer isso de todos os livros que tinha lido, salvo aquele cujo Resto [*Le Prénom de Dieu*] agora jazia na Caixa.

[...]

Era um livro? Nada mais que um livro, puramente um livro, somente um livro? Duvidei disso muito antes dele aparecer.

[...]

Reconhecem-no: é a *criança condenada*. Trata-se quase sempre de uma “criança abandonada”, ou seja perdida, portanto o que se chama para conjurar a verdade “uma criança abandonada” enquanto nunca se terminará de perdê-la.⁴² É primeiro um pedaço destacado das Obscuridades, uma pedra no caminho, um pedregulho no sapato, um inconveniente do qual nada pode nos desobrigar. Um lembre-se-que-você-vai-matar. E como não se sabe seu verdadeiro nome lhe dão por pseudônimo o nome Pseudônimo. Para interpelá-lo se servem do nome de um filho morto em idade jovem, fazem isso sob a influência de uma das Obscuridades, com a leveza temível de um cego que não sabe que ele não se vê se suicidar. Uma vez alguém o chamará Heathcliff, e isso não [*non*] é um nome [*nom*], é um precipício que

pas le moindre souvenir: Je est au masculin dans ces récits. Cela ne fait qu’ajouter à la confusion. Dans mes livres déclarés, je est toujours au féminin.”

⁴² Na tradução para o português da expressão francesa *enfant trouvé* [*criança abandonada*], perde-se o jogo semântico-estrutural entre os adjetivos franceses *trouvé* [*encontrado*], *perdu* [*perdido*] e *introuvable* [*incontrável*].

se faz entrar na sala de jantar. Heathcliff é o pseudônimo coletivo em algaravia para todas as crianças abandonadas que espectralizaram minhas estantes desde que eu leio (CIXOUS, 2010, p. 31-33)⁴³.

Ao associar uma ideia de literatura à imagem de Heathcliff, a criança *abandonada-encontrada-para-sempre-perdida* da narrativa de *O morro dos ventos uivantes*, de Brontë, H. inscreve a literatura no contexto do inapreensível, do objeto/do ser que não pode ser apreendido por completo, que sempre se manterá à distância, inalcançável, tanto para o seu autor quanto para o seu leitor. Pois, para a narradora cixousiana, a literatura se constitui como um mundo singular, e não como um simples decalque do mundo real: ela possui suas leis e regras próprias – leis e regras da escrita. É por essa razão que a literatura nos escapa, que o autor não é o seu mestre, aquele que disporia de sua verdade, e nem o leitor poderia domesticá-la, apresentando e aprisionando a sua possível verdade: “é o caso para todas as crianças-abandonadas, um buraco resta, irreparável lacuna na alma, e por mais ‘encontrada’ que seja, o acesso a tudo nela lhe demora eternamente inencontrável” (CIXOUS, 2010, p. 154)⁴⁴. Nesse sentido, Heathcliff se torna a melhor imagem da literatura: um ser que, embora encontrado, jamais se deixou encontrar, ou melhor, jamais se deixou apreender por aqueles que o encontraram: “*Afinal, de onde veio aquela criaturinha obscura, que levou à ruína o homem que a abrigou?*”, murmurou a Superstição, enquanto eu caía no sono” (BRONTË, 2021, p. 439, grifos da autora).

⁴³ “Tandis que pour moi chaque livre est un genre d’enfant qui me guérit du néant, disais-je. Je pouvais dire cela de tous les livres que j’avais lus, sauf de celui dont le Reste maintenant gisait dans le Carton. [...] Était-ce un livre? Rien qu’un livre, purement un livre, seulement un livre? J’en doutai dès avant qu’il parût. [...] On le reconnaît: c’est *l’enfant à reproche*. Il s’agit toujours presque d’un ‘enfant trouvé’ c’est-à-dire perdu, donc ce que l’on appelle pour conjurer la vérité ‘un enfant trouvé’ alors qu’on ne finira jamais de le perdre. C’est d’abord un morceau détaché des Obscurités, une pierre sur le chemin, un caillou dans le soulier, un malvenu dont rien ne peut nous décharger. Un rappelle-toi-que-tu-vas-tuer. Et comme on ne sait pas son vrai nom on lui donne pour pseudonyme le nom de Pseudonyme. Pour l’interpeller on se sert du prénom d’un fils mort en bas âge, on fait cela sous l’emprise d’une des Obscurités, avec la légèreté redoutable d’un aveugle qui ne sait pas qu’il ne se voit pas se suicider. Une fois on l’appellera Heathcliff, et ce n’est pas un nom, c’est un précipice qu’on fait entrer dans la salle à manger. Heathcliff est le pseudonyme collectif en baragouin pour tous les enfants-trouvés qui ont spectralisé mes étagères depuis que je lis.”

⁴⁴ “c’est le cas pour tous les enfants-trouvés, un trou reste, irréparable lacune dans l’âme, si bien que si ‘trouvé’ soit-il, l’accès à tout chez soi lui demeure à jamais introuvable.”

Nem o fato de nomear (*de intitular*) alguém (*um texto*) confere poderes ao nomeador (*autor*) sobre o nomeado (*o texto*): “Quando voltei, [...] soube que o haviam batizado de ‘Heathcliff’: era o nome de um filho dos Earnshaw que morrera na infância, e passou a lhe servir de nome e sobrenome” (BRONTË, 2021, p. 66-67). Embora nomeado, Heathcliff escapava do poder dos Earnshaw, inclusive do poder de Catherine, por quem foi apaixonado. Semelhante a Heathcliff, *Le Prénom de Dieu*, ainda que tenha sido intitulado (*nomeado*) por H., escapava de seu poder, assim como os demais textos que escrevera e intitulara. Porém, ocorre com o seu primeiro livro uma inapreensibilidade vertiginosa que a fez esquecer quase tudo sobre a sua feitura, tornando-o o abandonado por excelência, pois jamais encontrado, lembrado: “Esqueci totalmente as verdadeiras circunstâncias materiais da aparição dessas ‘coisas’ [os textos de *Le Prénom de Dieu*]” (CIXOUS, 2010, p. 99)⁴⁵. Um esquecimento que a conduzirá ao abandono absoluto do primeiro filho, uma vez que, impossibilitada de restituir a memória dos fios que os uniu, H., deliberadamente, deixa-o ser levado pelo caminhão de lixo, em uma das mais belas e tristes cenas da literatura francesa, a meu ver, em que uma mãe, por impotência, abandona o seu primogênito: “Boa viagem, disse eu. Disse boa viagem em voz baixíssima, muito perto do silêncio, eu não gostaria que um passante me ouvisse, mas bem que gostaria de ser ouvida pelos deuses. [...] Espero chorar” (CIXOUS, 2010, p. 219)⁴⁶.

O abandono de *Le Prénom de Dieu*, que desde o seu nascimento já estava inscrito em sua letra, uma vez que “Ninguém nunca poderá *identificar Deus*, disse J.D.” (CIXOUS, 2010, p. 158, grifos da autora)⁴⁷, é, a meu ver, motivado por duas razões principais: a primeira, se refere à impossibilidade de H. em amparar um filho escrito no masculino, tendo que, por essa razão, mantê-lo para sempre recalcado, logo, esquecível. A segunda, se refere à exigência da obra literária em se libertar de todo e qualquer domínio de sua autora, em ser deliberadamente esquecida por aquela que lhe deu à luz, pois o “escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto

⁴⁵ “J’ai totalement oublié les véritables circonstances matérielles de l’apparition de ces ‘choses’.”

⁴⁶ “Bon voyage, dis-je. J’ai dit bon voyage à voix très basse, tout près du silence, je ne voulais pas que m’entende un passant, mais je voulais être bien entendue par les dieux. [...] Je m’attends à pleurer.”

⁴⁷ “Personne ne pourra jamais *identifier Dieu*, dit J.D.”

Noli me legere” (BLANCHOT, 1987, p. 14). Portanto, uma dupla razão em que o *abandono* da obra se conjuga com a sua *liberdade*, em que a morte produz a vida: “Deposito rápido a Caixa diante da porta. Como ela é fosca e limpa. Não há quem se lhe assemelhe. Isso lhe dá sorte. Assim não terei estabelecido o desaparecimento, ao menos creio nisso” (CIXOUS, 2010, p. 219)⁴⁸. Dessa maneira, relacionando o nascimento da obra ao seu posterior abandono, a narradora H. nos apresenta uma ideia de literatura em que *escrever é esquecer* aquele que escreve para que assim o texto escrito se faça memória, seja a sua própria e permanente memória.

Uma memória de escrita, bem entendido, em estreita relação com o outro literário – os *eus* e os *outros* [*os duplos*] habitantes de uma comunidade literária pensante evocada por Cixous. Nela, encontramos, para citar alguns dos seus mais frequentes residentes, Emily Brontë, Edgar Allan Poe e Marcel Proust. Cada um sendo evocado por H. para participar e mobilizar momentos-chaves de *Double Oubli de l’Orang-Outang*. Quando, por exemplo, H., na reconfiguração de sua memória em ruínas, recita, modificando-a, a estrutura textual de *caça ao tesouro* do conto “O escaravelho de ouro”, de Poe: “o pressentimento que me prende cegamente a meu escaravelho de papel” (CIXOUS, 2010, p. 141)⁴⁹. Porém, ao contrário da aposta de William Legrand, personagem de Poe, o resultado de seu empreendimento fracassa, pois o seu mapa-escrita não desenterra “um tesouro de valor incalculável” (POE, 2008, p. 209), mas “a lombriga chamada Esquecimento” (CIXOUS, 2010, p. 180)⁵⁰.

Contudo, ainda que citar o outro literário fracasse, o fracasso da escrita de Hélène Cixous se torna obra: “Tudo isso é uma ficção, disse eu” (CIXOUS, 2010, p. 158)⁵¹. De seu iminente fracasso, o esquecimento absoluto que leva H. ao abandono final de seu primogênito, *Double Oubli de l’Orang-Outang* se torna um empreendimento literário que se abre a possibilidades de leituras ainda não reveladas, tanto pela escrita convocada do outro literário quanto pela escrita cixousiana que a convoca – uma escrita que se revela (*se desvela e se duplica*) a cada palavra, a cada cena e a cada imagem de sua narrativa esquecível.

⁴⁸ “Je dépose vite le Carton devant la porte. Comme il est terne et propre. Il n’y en a pas qui lui ressemble. Cela lui donne des chances. Ainsi je n’aurai pas établi la disparition, du moins je le crois.”

⁴⁹ “le pressentiment qui m’attache aveuglément à mon scarabée de papier.”

⁵⁰ “le lombric appelé Oubli.”

⁵¹ “Tout ceci est une fiction, dis-je.”

Agradecimentos

A Flavia Trocoli, por *èver* comigo.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Stephanie Fernandes. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [1975] 2022.

CIXOUS, Hélène. *Le Prénom de Dieu*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, [1967] 2019.

CIXOUS, Hélène. *Ayaï! – Le cri de la littérature*. Paris: Galilée, 2013.

CIXOUS, Hélène. *Double Oubli de l'Orang-Outang*. Paris: Galilée, 2010.

CIXOUS, Hélène. *Ève s'évade – la Ruine et la Vie*. Paris: Galilée, 2009.

CIXOUS, Hélène. *Hyperrêve*. Paris: Galilée, 2006.

CIXOUS, Hélène. *Les commencements*. Paris: Grasset, 1970.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous. *Magazine Littéraire – Dossier Jacques Derrida*, Paris, n. 430, p. 22-29, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DERRIDA, Jaques. *H. C. pour la vie, c'est à dire...* Paris: Galilée, 2002.

MICHAUD, Ginette. Soi disant sujet, ou “La fiction suit son cours”: autour de *Double Oubli de l'Orang-Outang* d'Hélène Cixous. *Études françaises*, Paris, n. 48, v. 2, p. 147-163, 2012. DOI: <https://doi.org/10.7202/1013339ar>.

POE, Edgar Allan. O escaravelho de ouro. *In*: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 208-233.

SEGARRA, Marta. Morceaux d'un cri: préface. *In*: CIXOUS, Hélène. *Le Prénom de Dieu*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2019. p. 3-6.

STEINER, George. *Depois de Babel*: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TROCOLI, Flavia. Insistir no Eu, destronar o Eu, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 181-195, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2020223181195>.

TROCOLI, Flavia; SOUZA, Francisco Renato de. Sob as flores – Hélène Cixous reescreve inscrições apagadas de Proust, de Freud. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 167-183, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224310>.



Violência e extinção em *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron

***Violence and Extinction in A morte e o meteoro,* by Joca Reiners Terron**

André Rezende Benatti

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul / Brasil

andre_benatti29@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8909-8347>

Resumo: Este artigo tem como objetivo uma análise do romance *A morte e o meteoro* (2019), do escritor cuiabano Joca Reiners Terron. Tomamos como ponto de partida para análise uma reflexão comparativa acerca do desenvolvimento do enredo do romance de Terron (2019) e o processo de invasão e conquista da América, especialmente América Latina, por povos europeus. No texto, buscamos explorar o embate violento criado pela invasão em um ambiente onde a violência já perpetrava há séculos. Trabalhamos com a ideia de que Terron (2019) se vale do processo de conquista para criar metaforicamente uma sociedade contemporânea em que a violência impera sem limites. Para tal análise, nos valem de estudos como os de Lília Moritz Schwarcz (2019), Alfredo Bosi (1992 e 2002), Roberto Fernández Retamar (2004), entre outros.

Palavras-chave: violência; cultura; *A morte e o meteoro*; Joca Reiners Terron.

Abstract: This article aims to analyze the novel *A morte e o meteoro* (2019), by the writer from Cuiaba, Joca Reiners Terron. We take as a starting point for analysis a comparative reflection on the development of the plot of Terron's novel (2019) and the process of invasion and conquest of America, especially Latin America, by European peoples. In the text we seek to explore the violent clash created by the invasion in an environment where violence has perpetrated for centuries. We work with the idea that Terron (2019) uses the conquest process to metaphorically create a contemporary society in which violence prevails without limits. For such an analysis we use studies such as those by Lília Moritz Schwarcz (2019), Alfredo Bosi (1992 and 2002), Roberto Fernández Retamar (2004), among others.

Keywords: violence; culture; *A morte e o meteoro*; Joca Reiners Terron.

Sobre um início violento

Em um dos seus mais ilustres textos, *Las venas abiertas de América Latina* (2011), Eduardo Galeano, escritor e crítico uruguaio, aponta para a subserviência imposta à América Latina desde século XVI, a partir da invasão e da dominação dos povos originários. Para Galeano (2011), no século XX, e percebemos isso também no século XXI, o cenário da dominação não mudou totalmente. A América Latina vem sendo violentada há mais de quinhentos anos.

De grande relevância e influência à época de sua publicação, o ensaio remete a uma ampla bibliografia e não esconde que seu ponto de vista é a visão anti-imperialista, que pretende instalar o olhar dos oprimidos e das vítimas da história e, conseqüentemente, questionar a versão oficial do liberalismo. Os pensamentos de Galeano, embora sejam datados da metade do século XX, reverberam ainda hoje.

No século XX, de acordo com Hannah Arendt em *Sobre a violência* (2011), ensaio no qual a filósofa alemã discorre sobre as relações de violência e poder, surge a categoria “genocídio”, até então desconhecida e não tipificada juridicamente. Em contraponto à afirmação arendtiana, o já referido Galeano (2011) afirma que a invasão do continente americano no século XVI resultou no extermínio de milhões de indígenas. O que ocorreu, e ainda ocorre no continente, é aquilo que o poeta contemporâneo sul-mato-grossense Emmanuel Marinho vai nomear de “Genocíndio”¹, em um poema presente na obra *Margem de papel* (1994), no qual o poeta expõe a situação que os indígenas se encontram no Mato Grosso do Sul, estado com uma das

¹ “GENOCÍNDIO / (crianças batem palmas nos portões) / tem pão velho? / Não, criança / tem o pão que o diabo amassou / tem sangue de índios nas ruas / e quando é noite / a lua geme aflita / por seus filhos mortos / tem pão velho? / Não, criança / temos comida farta em nossas mesas / abençoada de toalhas de linho, talheres / temos mulheres servis, geladeiras / automóveis, fogão / mas não temos pão. / tem pão velho? / Não, criança / temos asfalto, água encanada / super mercados, edifícios / temos p ria, pinga, prisões / armas e ofícios / mas não temos pão. / tem pão velho? / Não, criança / tem sua fome travestida de trapos / nas calçadas / que tragam seus pezinhos / de anjo faminto e frágil / pedindo pão velho pela vida / temos luzes sem alma pelas avenidas / temos índias suicidas / mas não temos pão velho / tem pão velho? / Não criança / temos mísseis, satélites / computadores, radares / temos canhões, navios, usinas nucleares / mas não temos pão. / tem pão velho? / Não, criança / tem o pão que o diabo amassou / tem sangue de índios nas ruas / e quando é noite / a lua geme aflita / por seus filhos mortos. / tem pão velho?” (MARINHO, 1994).

maiores populações autodeclaradas indígenas do Brasil, segundo dados do último Censo Demográfico realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)².

Galeano (2011), buscando as assertivas de Darcy Ribeiro sobre o processo de colonização das Américas, afirma que:

Os índios das Américas somavam não menos que setenta milhões, e talvez mais, quando conquistadores estrangeiros surgiram no horizonte; um século e meio depois, eles foram reduzidos, no total, a apenas três milhões e meio. (GALEANO, 2011, p. 58-59, tradução nossa)³

Se traçarmos um paralelo entre as afirmações de Galeano e o poema de Marinho, não podemos deixar de pensar na invasão da América Latina e no extermínio indígena perpetrados pelos europeus, ainda que não tipificados, como genocídio. Tal extermínio ainda se perpetua. O poema de Emmanuel Marinho nos apresenta uma realidade nada difícil de ser verificada no interior brasileiro, em cidades onde a presença indígena é, ainda, bastante forte.

O conceito de violência, bem como outros conceitos relativos às ciências humanas, possui matizes que, por vezes, se confundem e confundem os estudiosos: eles podem ser concernentes a um choque entre manifestantes e policiais em uma reunião acadêmica; à morte de milhões de judeus nos *Lager* nazistas; ou ao extermínio de mais de milhões de indígenas durante a conquista de toda a América; ou à escravização negra que, durante séculos, provocou a morte de milhões de africanos e seus descendentes na América como um todo; ou ainda, como podemos ler nos versos de Emmanuel Marinho (1994), a situação degradante às quais as populações indígenas brasileiras são submetidas na contemporaneidade.

Portanto, como falar da cultura e da literatura latino-americana sem se referir a essa grande parcela de violência que formou/construiu, e ainda forma/constrói, referencialidades continentais?

² Cf. IBGE, 2012.

³ “Los indios de las Américas sumaban no menos que setenta millones, y quizá más, cuando los conquistadores extranjeros aparecieron en el horizonte; un siglo y medio después, se habían reducido, en total, a solo tres millones y medio.”

Em um continente invadido, violentado e usurpado, formado por processos de mestiçagens os mais diversos, os tons da violência por vezes estão dissimulados, no mais das vezes, pela linguagem. E, se pensarmos, ainda mais longe, donde vem nossa linguagem, nossa referência *prima*, voltamos à pequena região do Lácio na qual se originou a latinidade. Latinidade essa que, por séculos, passou pelos mais variados tipos de conflitos e violências, e que se misturou e se reinventou e se renovou e se refez das mais diversas formas, pelos mais diversos contatos, seja com povos “bárbaros”, seja com povos indígenas, até chegar ao novo mundo e ser novamente reinventada.

É dessa violência perpetrada e, por vezes, naturalizada, contra os povos indígenas, contra a vida não capitalista, contra o modo de vida não europeu, que reflete Joca Reiners Terron, em seu romance *A morte e o meteoro*, publicado em 2019. No enredo do romance nos deparamos com uma sociedade futurista distópica em que a floresta amazônica praticamente foi extinta, entregue aos desmatamentos. O pouco que resta da floresta, após décadas de aniquilamento, é insuficiente para abrigar os Kaajapukugi, uma tribo isolada que agora se vê diante da própria extinção. Com a iminência do fim da última tribo que mantém hábitos e modo de vida isolados, Boaventura, um sertanista que teve contato com a tribo quando jovem e que tem dedicado parte da vida a protegê-la do homem branco, traça um plano ousado: transferir os últimos cinquenta Kaajapukugi remanescentes para o México, onde serão recebidos como refugiados políticos. A ideia causa comoção, e o mundo assiste atento aos preparativos do resgate a tribo. Contudo, Boaventura morre em circunstâncias mal explicadas e cabe a um colega indigenista mexicano, narrador do romance, completar a operação. Assim, da noite para o dia, o plano recai sobre esse obscuro funcionário mexicano, que ajudava o sertanista brasileiro a levar os Kaajapukugi para o México.

A narrativa de Joca Reiners Terron configura-se no que pode ser pensado como distopia, em oposição ao conceito de utopia. De acordo com Sônia Torres (2021, p. 561),

[...] se as utopias imaginaram o futuro, as distopias imaginam o fim. Mas de que fim estamos falando? Do fim da Terra (Gaia)? Do fim do mundo, uma construção humana, ou do próprio humano? Ou do fim do sistema político ocidental, hegemônico, o capitalismo, que, em seu atual estágio, ameaça o planeta, o mundo e o humano?

Ainda para Torres (2021), a tradição das narrativas distópicas, como a de Terron, tem contribuído para debates políticos, ideológicos e tecnológicos sobre a própria evolução humana e de seu modo de vida. “Ao mesmo tempo, vemos que a distopia vem, crescentemente, representando um mundo em ruínas – pós-industriais e pós-apocalípticas” (TORRES, 2021, p. 562). *A morte e o meteoro* (2019) pode ser vista como uma dessas narrativas que apresentam este mundo em ruínas e que, desde seu início, foi marcado por uma colonização de exploração e lucros extremos, apontando para o próprio fim.

Já no parágrafo de abertura do romance, Terron (2019) nos remete à grande referência criticada em todo o romance: a colonização da América Latina e o destino deste lugar.

Hoje vejo o acontecido como um epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas, que eu poderia ter sido apenas mais uma mentira ditada pelos vitoriosos e não a verdade choramingada por outra derrota, agora sem dúvida definitiva. (TERRON, 2019, p. 11)

Jogando com história da colonização, Terron (2019) a critica duramente, desde a primeira sentença. Ao tratar a colonização como uma “psicose colonial”, o narrador criado por Terron (2019) já sentencia a loucura ocorrida em um contexto colonial predatório, como foi o português no Brasil. E ainda reforça “mais uma mentira ditada pelos vitoriosos”, ou seja, a história oficial, àquela criada pela mão dos próprios algozes das Américas, que escondeu sob o pano da salvação da alma, por exemplo, a dominação do território e, conseqüentemente, de todas as riquezas que nele havia.

Sobre a conquista: entre a ficção e a história

Para Martin Lienhard (1993), este continente americano, ao qual os europeus se convidam a “descobrir”, como esses mesmos afirmaram, não foi, nem de longe, um vazio cultural. Pelo contrário: havia aqui diversas comunidades coletivas e organizadas das mais diferentes formações. Algumas muito antigas e extremamente desenvolvidas; outras muito jovens e ainda iniciando seu processo de desenvolvimento. Contudo, coexistiam, por vezes de forma pacífica, em outras envolvidas em guerras e conquistas.

A violência no continente americano sempre existiu. O Éden terreno, com praias calmas, povos inocentes e ignorantes, onde “tudo o que se planta dá”, representado por Cristóvão Colombo e por Pero Vaz de Caminha,

no caso brasileiro, nas cartas de informação de “descobrimento”, estava muito longe da realidade que se concretizava nas terras do Novo Mundo. Os conflitos entre as tribos, sejam elas grandes ou pequenas, eram comuns. Conforme podemos perceber nas *Cartas de relación*, de Hernán Cortés, o famoso e grandioso Império Asteca era formado por diversas tribos menores que foram conquistadas, ou seja, violentadas e usurpadas de seus direitos em nome do poderio e da expansão dos Astecas, demonstrando os conflitos existentes internamente, as violências que já existiam na América desde antes desse lugar ser América. As narrativas históricas que chegam a nós, no século XXI, sobre a criação/construção das Américas são totalmente violentas. Tal violência é reafirmada no romance em *A morte e o meteoro* (2019), quando a personagem de Boaventura observa que mestiços e indígenas caçam outros indígenas junto aos brancos.

[...] O ódio pelos índios perdeu sua marca exclusiva de brancura em 1616, quando os portugueses fundaram Belém e decidiram tomar conta de Amazônia. Poucos anos depois uma expedição composta por soldados portugueses e mil índios subiu até Quito, destruindo o que via pela frente. Esses índios matavam outros índios sem nenhum problema, faziam isso para sobreviver, e certamente já se matavam entre si milênios antes de Cabral pousar suas tamancas por aqui. O assassinato não é intransigência dos europeus, nunca foi, somente a crueldade. (TERRON, 2019, p. 44-45)

O narrador do romance busca nos apontar, em direção direta, a uma comparação do que acontece na diegese romanesca com o processo histórico colonizador. Assim, percebemos que o romance, em uma grande intertextualidade com as narrativas da conquista, e apesar de citar Cabral, por se tratar da representação de terras brasileiras, se aproxima mais da narrativa contada nas histórias de Cortés, da dominação do império Asteca, no qual o conquistador se alia aos indígenas para que esses matem outros indígenas. Terron (2019) nos afirma a violência como algo pertencente ao ser humano, sem diferenciar raça, cor ou etnia. Uma violência que, conforme o romance, assim como fontes históricas, já se fazia presente antes mesmo da chegada de Colombo ou Cabral.

Gordon Brotherston, em *La visión americana de la conquista* (1993), afirma que a conquista da América não se realizou de um dia para o outro, não se concretizou com a simples chegada de espanhóis, portugueses,

ingleses e franceses ao Novo Mundo. A conquista também não acabou com as grandes e violentas vitórias de Cortés e Pizarro: ela se trata de um fenômeno muito complexo que se arrastou, e persiste, desde o século XVI até o século XXI, ao menos. Ela foi, e ainda é, sangrenta e custou milhões de vidas e milhares de culturas.

Tradicionalmente, para aqueles que tiveram que enfrentá-la, essa invasão significou a perda total de propriedade e território, deslocamento, escravidão e até mesmo o extermínio definitivo. A própria força do processo de invasão impediu que suas vítimas tivessem muitas oportunidades de representar o processo na literatura ou de refletir sobre seu significado filosófico. (BROTHERSTON, 1993, p. 65, tradução nossa)⁴

Assim, tendo as afirmativas de Brotherston (1993) como norte, podemos perceber que as marcas de tais perdas, escravizações, extermínios e dominações, se impregnaram na cultura que estava se formando na América. De tais embates entre conquistados e conquistadores, mesmo sendo subjugados e oprimidos, é a partir da ótica dos conquistados que nasce uma gama de textos que dão uma ideia dos desastres que a experiência causou. Contudo, tais textos nunca entraram na moda, nunca foram lidos pelo grande público. A representação desses textos e vozes ressoa na resposta à inquietante pergunta que dá título ao ensaio de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010), que seria “Sim, mas mesmo que responda, quem o ouvirá?”, há um poder criado pelas elites dominantes, as mesmas que conquistaram determinados territórios mundiais que versam, e sempre versaram, para que os sujeitos marginalizados jamais pudessem ter a oportunidade de possuir qualquer tipo de voz.

Se, conforme Brotherston (1993), a conquista dos povos originários do continente, a tentativa de fazer com que estes sejam submissos, que suas culturas sejam apagadas, ainda permanece vivo na América, é a partir deste ponto que podemos pensar o romance contemporâneo de Joca Reiners Terron, *A morte e o meteoro* (2019), como uma grande metáfora da

⁴ “Tradicionalmente, para los que han tenido que enfrentarla, esta invasión ha significado pérdida total de bienes y de territorio, desplazamiento, esclavitud, e incluso exterminio definitivo. La fuerza misma del proceso invasor ha impedido que sus víctimas tuvieran muchas oportunidades para representar literariamente dicho proceso, o para reflexionar sobre su significado filosófico.”

dominação dos povos originários, da violência contra o outro, da ganância que fazem parte da história brasileira. Há, perceptivelmente, uma relação traçada pelo narrador de Terron que “mostra” a forma com que a invasão e conquista problemáticas no Brasil, assim como em toda América Latina, repercutem nisto que será apresentado, na obra, como um futuro distópico. “Nas distopias, é frequente vermos que são as memórias do passado que expõem a contradição de paz e ordem, e que a sociedade é, na verdade, construída sobre a violência invisível” (TORRES, 2017, p. 372).

O romance narra a história da fictícia tribo Kaajapukugi e o

[...] primeiro caso da história das colonizações no qual um povo ameríndio inteiro, os cinquenta kaajapukugi remanescentes, pediu asilo político em outro país. Eram os últimos falantes de uma língua quase desconhecida, uma estranha língua mestiça que, embora carregasse algo do dialeto yepá-mahsã, ao ser ouvida pela primeira vez, parecia alienígena, tais eram suas diferenças com as duzentas e tantas línguas originárias do Brasil de décadas atrás, uma estufa de etnias que já não existe mais. Os kaajapukugui pediram refúgio, levando todos os seus sobreviventes, pois o meio ambiente de onde eram nativos, a Amazônia, estava morto, e vinham sendo caçados com determinação pelo Estado e pelos seus agentes de extermínio: garimpeiros, madeireiros, latifundiários e seus capangas habituais, policiais, militares e governantes. (TERRON, 2019, p. 13-14)

Esse é o mote inicial do romance, o grande motivador de toda a narrativa contada por um funcionário de uma obscura Comissão Nacional para o Desenvolvimento dos Povos Indígenas. Apesar de o tempo da diegese ser no futuro, não podemos deixar de relacionar o motivo da história com a própria conquista americana da qual falávamos, tamanha é a referencialidade que o romance carrega.

O processo de colonização tanto espanhol quanto português foi completamente exploratório, não havia interesse propriamente dito em criar aqui um Novo Mundo. O Novo Mundo não passou de novas reservas de recursos naturais que foram explorados ao máximo. O que existiu foi o interesse em retirar desse Novo Mundo tudo o que podia ser retirado, toda a riqueza material. Mas, para isso, retiraram também grande parte da riqueza cultural. Fazendo um paralelo com o romance de Terron (2019), podemos pensar na conquista totalmente encerrada, se pensarmos no que afirma Brotherston (1993), que a conquista da América não acabou com

Cortés e Pizzaro; ela se perpetuou. E o que sobrou? Nada. No romance temos, por exemplo, uma Amazônia transformada em uma região árida, tamanha a exploração que a região suportou durante os séculos desde suas primeiras invasões. Não há possibilidade, por conta de uma série de fatores exploratórios desse território, de reaver o que antes existia, ou seja, a floresta, também uma clara referência do autor ao desmatamento cada vez mais violento que a região sofre. Assim, a tribo Kaajapukugi precisa sair desse lugar, pois ali não há mais vida. Foram conquistados, mas não só fisicamente. Sua cultura e seus modos de vida foram conquistados, invadidos, dizimados.

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desses processos não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer. Mortos bifrontes, é bem verdade: servem de aguilhão ou de escudo nas lutas ferozes do cotidiano, mas poder intervir no teatro dos crimes com vozes doridas de censura e remorso. (BOSI, 1992, p. 15, grifo do autor)

Como afirma Bosi (1992), na citação acima, a colonização busca o domínio total, fazer com que toda uma população, ou todo um território, se curve diante da vontade do colonizador, obrigando-o a mudar suas atitudes diante do mundo e consigo mesmo. Ailton Krenak (2020, p. 11), em *Ideias para adiar o fim do mundo*, afirma que:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

A colonização é um ato de violência, uma tomada de poder à força de povos que, no caso das Américas, nem ao menos tinha a menor ideia de que havia algo distinto daquilo que conheciam e que, de certo modo, estavam em isolamento. Todorov (1993, p. 47) afirma que: “Toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada

por esta ambiguidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada.” e podemos estender esse pensamento para o próprio ato da colonização em que o Outro é recusado.

No romance de Terron (2019) temos também uma tribo que se encontra em isolamento, dentro do que ainda restou da floresta amazônica, que a cada dia se torna menor. E que se vê em uma situação totalmente distinta, mas ainda assim dialética, com a que os indígenas viveram durante os processos de conquista. Se no Brasil colonial os indígenas eram obrigados a rejeitar sua cultura, seu modo de vida, sua forma de pensar o mundo, para “entrar” em um mundo totalmente novo, o mundo europeu que estava sendo implantado aqui. No texto de Terron (2019), a maioria dos indígenas do Brasil já passou pela fase de rejeição de sua cultura, foram aculturados, somente os Kaajapukugi a saltam. Isolados, eles não mantêm quase nenhum contato com o homem branco, porém,

O ecossistema onde viviam foi inteiramente destruído, disse Boaventura, e com ele suas plantas medicinais sagrada e até os venenos nos quais embebiavam flechas e o timbó que usavam para pescar. Peixes morreram, rios secaram. Tudo desapareceu, até os besouros dos quais extraíam tinsáanhán. Nada restou além de areia e erosão. No rastro do desaparecimento do tinsáanhán, o mundo superior deles também foi tragado, e com ele seus deuses, suas festas até os três Céus onde descansariam nos campos e caçariam alegremente besouros e fariam amor com suas mulheres. Ao dizer isso sua cabeça pendeu, o tronco sacudiu um pouco, e do canto ensombrecido onde eu bebia calado um copo de pulque, vi os olhos de Boaventura se umedecerem. Os hóspedes que o senhor irá receber, ele disse a El Negro, não passam de mortos que anda em direção a lugar nenhum. E nisso compartilhamos algo parecido: estamos todos caminhando pra morte, não é mesmo? (TERRON, 2019, p. 24)

No trecho acima, ainda antes de os indígenas saírem do país para o exílio, o narrador nos relata acontecimentos desastrosos para a cultura dos indígenas. Ora, se essa cultura é totalmente ligada ao local onde nasceu, se é um composto híbrido entre homem e natureza, quando um destes compostos já não existe mais, no caso a floresta, toda a cultura desse povo também já não pode mais existir. Em *Futuro ancestral* (2022), Ailton Krenak discorre sobre a relação que os diversos povos indígenas têm com a ancestralidade, que está presente na própria terra em que os povos nasceram; cada povo tem

sua própria forma de estar no mundo. O próprio filósofo propõe um desafio para que nos imaginemos o lugar do outro: “O desafio que proponho aqui é imaginar cartografia, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar as diferentes histórias de fundação.” (KRENAK, 2022, p. 32).

Se lembrarmos do ensaio *Caliban*, de Roberto Fernández Retamar, no qual o autor motiva o texto a partir da pergunta: “Existe una cultura latinoamericana?” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2004, p. 19), à qual responde:

A pergunta parecia revelar uma das raízes da polêmica, podendo também ser formulada desta outra forma: “Você existe? Pois duvidar de nossa cultura é questionar nossa própria existência, nossa própria realidade humana e, portanto, estar disposto a tomar partido em favor de nossa condição colonial irremediável, pois se suspeita que seríamos apenas um eco desfigurado do que acontece em outra parte. (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2004, p. 19, tradução nossa)⁵

Podemos fazer um paralelo com o que acontece na ficção de Terron (2019). Fernández Retamar (2004) não desliga, prudentemente, a cultura do ser humano: se há humanos há cultura, pois esses a carregam por si só e a evoluem à medida que vão “adaptando-a” a seu tempo. Todavia, em *A morte e o meteoro* (2019), o fator cultural da tribo indígena está intimamente ligado ao espaço/ambientação no qual se desenvolveu. Não há descrições de tais espaços da floresta, por exemplo, na narrativa, somente de sua destruição, conforme vimos acima. Contudo, o fim dela significa também a morte da cultura, pois uma não existe, na narrativa, sem a outra.

Ao pensarmos tal concepção em relação ao espaço na narrativa, a partir de Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa Oliveira (2019), nos deparamos com a questão:

É possível *ser* sem *estar*? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado –, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de

⁵ “La pregunta me pareció revelar una de las raíces de la polémica, y podría enunciarse también de esta otra manera: ‘¿Existen ustedes?’. Pues poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuesto a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte.”

algun modo. Ou seja: imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizamos tal operação estamos produzindo um *espaço* para o ser. (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 67)

Relacionando uma possível resposta a essa pergunta e, diferentemente do que afirma Fernández Retamar sobre a América Latina, na ficção de Terron (2019) não há cultura que não dependa de um espaço no qual se desenvolveu, para além das pessoas. Sem tal espaço torna-se, a cultura, outra coisa.

A América Latina é um dos frutos das possibilidades técnicas criadas pelo homem dos séculos XV e XVI, e que se (re)criou aos moldes da cor local, transformando-se a partir de suas próprias raízes. Contudo, Terron (2019) subverte essas estruturas no romance, tornando-as exatamente a mesma do sistema colonial. Entretanto, no caso da ficção, a alternativa encontrada é o exílio. Ir para outras terras é uma opção, mas deixar sua própria significa deixar sua própria vida. Em um contraponto com o que aconteceu historicamente, os indígenas são, mais uma vez, o exótico: “Parecia a chagada à Terra de seres de outro planeta.” (TERRON, 2019, p. 28). Contudo, agora ocupam o lugar que os conquistadores tinham quando chegaram à América, seres tão diferentes que só poderiam ser deuses ou alienígenas. Dentro das narrativas literárias “o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional, mesmo que, a partir deste plano, sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais” (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 75). Assim como ocorre em *A morte e o meteoro* (2019), o espaço extratextual do próprio continente americano e o atual de cenário de devastação da Amazônia reforça em nós a potência da narrativa.

De acordo com Bosi (1992) em *Dialética da colonização*, as estruturas que mantiveram as políticas antigas na Europa seguiram guerras e conquistas, as tensões internas de tais políticas, causadas por sucessivos conflitos, das formações sociais foram “resolvidas” fora de seus espaços, funcionaram

[...] enquanto desejo, busca e conquista de terras e povos colonizáveis (...) a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carência e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado “processo civilizatório”. (BOSI, 1992, p. 13)

Em Terron (2019), não há qualquer busca por novas terra por parte dos indígenas. O que há é, talvez, a condição de ser culturalmente violentado ao ponto que o abandono da cultura, ou seja, da própria vida, seja uma opção de resistência cultural. Alfredo Bosi afirma que, na formação do Brasil, aqui entendido em suas instituições, povo e cultura, há uma forte sensação de repulsa ao processo colonizador do país, aceito pelo viés da mestiçagem de etnias e da consagração religiosa, social e política. As relações criadas por Bosi em seu texto conectam os processos de industrialização e politização do Brasil, nos quais se revezam conservadores e liberais, desde o início do processo de independência do país, em que celebram, portanto, as conquistas dos dominadores e dos vencidos da mesma maneira, processos estes que de alguma maneira também fazem parte da constituição da América Latina. Em *A morte e o meteoro* (2019), povo e cultura são uma única instituição, a repulsa do processo colonização é feita por meio de uma suposta aceitação do exílio, por parte dos indígenas, que se revelará como uma grande tragédia aos olhos do narrador.

Quando pensamos nas microestruturas romanescas a partir da ideia do que é um narrador, são utilizadas palavras como:

foco, visão, ponto de vista, perspectiva. Com isso, tem-se a impressão de que se deseja destacar justamente um determinado modo de relacionamento com as coisas, a presença de um sujeito capaz de delimitar e controlar o seu campo perceptivo e imprimir sua subjetividade na matéria narrada. (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 4)

A forma com que Terron (2019) desenvolve seu narrador nos conduz por caminhos de uma percepção que, a partir do momento em que a indígena sem nome é sequestrada pelo próprio narrador da primeira parte, Boaventura, cujo nome soa controverso à suas atitudes, o próprio futuro da tribo indígena estava perdido.

No sentido do trágico moderno, para o narrador, aquilo que seria a salvação da tribo indígena e de sua cultura se torna o aniquilamento dela, pois ela já não poderia existir fora de seu espaço natural, a floresta Amazônica. Assim, a repulsa da qual fala Bosi (1992) pelo processo colonizador se traveste no romance em resistência da cultura. Uma resistência que prefere morrer a entregar-se.

Prosegui meu caminho. A clareira se anunciou em sua vastidão, um grande silêncio imperada ao redor. Parei no umbral da maloca, de cujo interior escapava o bruxulear avermelhado de duas fogueiras em vias de se apagar. Sob meus pés senti algo viscoso. Passei o indicador na sola para verificar. Era sangue. O barro batido do interior da maloca estava inundado de sangue enlameado. Retirei um todo de brasa da fogueira e descobri a procedência do sangue: dispostos em círculos, assim como no ritual do tinsáanhán, lembrando os números de um relógio cujos ponteiros enfim deixaram de funcionar, cada homem kaajapukugi tinha um corte profundo na virilha à altura da veia femoral, e a faca caída ao lado, coberta de sangue. (TERRON, 2019, p. 38)

O suicídio tornou-se uma forma de resistência de toda a tribo indígena ao processo de colonização que sofreram e ao exílio que lhes fora imposto pelos homens brancos. No romance, sem as florestas, os rios e animais, sem o besouro do qual os Kaajapukugi extraíam um elixir que os deixava em transe e os colocava em contato com seus Deuses em outros mundos, não havia mais como manter-se vivos nessa terra. Assim, o suicídio os colocaria diretamente em contato com os seres superiores, permitindo que permanecessem vivos, em sua cultura.

Sobre a personagem de Boaventura ou o homem branco ou o algoz

Em *A morte e o meteoro* (2019), percebemos que a personagem de Boaventura é apresentada como uma espécie de salvador dos indígenas, aquele que, por um motivo que será revelado no decorrer da narrativa, irá tentar proteger o modo de vida dos Kaajapukugi de qualquer maneira. O isolamento da tribo é defendido por Boaventura, e é ele quem “arranja” o local do exílio da tribo, assim como todos os trâmites legais.

Contudo, a personagem de *A morte e o meteoro* é completamente contraditória. O próprio nome Boaventura, de origem latina, de *bonu(m)* e *ventura*, “boa sorte”, “boa fortuna” ou “bom destino” que, controversamente, no romance, irá ser sinônimo de “má sorte” ou “mau destino” para os indígenas. Se no tempo presente da diegese romanesca Boaventura se constrói como um grande defensor dos indígenas e de seus costume e cultura, no passado nem sempre o fez. Muito pelo contrário: foi um grande algoz da própria tribo. E, como podemos verificar durante o romance, o grande responsável pela extinção dos Kaajapukugi, aqueles que, no presente, busca defender.

No presente da diegese romanesca, Boaventura é caracterizado pelo narrador da seguinte forma, ao tratar do exílio da tribo:

Essa opção extrema só foi possível graças às negociações com o Estado travadas por Boaventura, sertanista da Fundação Nacional do Índio brasileira, um homem que dedicou sua vida à defesa dos kaajapukugi, e que visitou Oaxaca às vésperas de ser iniciada a viagem de seus protegidos para o exílio. Por muitos anos, Boaventura foi o modelo a ser seguido no tratamento dos povos isolados. Dele, sabia-se apenas que nunca obteve estudos formais, o que talvez tenha resultado em sua produção quase nula de estudos etnográficos, e de sua coragem em campo. A certa altura da vida ele se isolou no Alto Purus, de forma parecida com os índios que defendia, tornando-se o símbolo de um mundo que era destruído velozmente, em parte devido à extinção das novas demarcações de reservas indígenas e do cancelamento das antigas. (TERRON, 2019, p. 14)

Percebemos, com a citação acima, que Boaventura é, no presente diegético, um exímio defensor dos direitos e da cultura indígena. Não há dúvidas que a construção da personagem, no início do romance, se apresenta de forma a nos convencer de sua generosidade. Ao analisar o narrador na literatura brasileira contemporânea, Jaime Ginzburg (2012, p. 209) nos alerta que:

A confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor por si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagonístico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem que a narração ganha seu interesse.

Em diversos momentos da diegese romanesca, Boaventura se mostra de forma totalmente distinta, marcado pela selvageria e arrogância, como um símbolo da dominação do homem branco.

Em determinado momento do romance, Boaventura está convivendo, mas sem fazer parte totalmente da tribo, há meses junto com os índios, em uma espécie de sequestro por parte deles. A personagem foge, mas leva consigo a única mulher que viu na tribo, pois acreditava que, por ser mulher, seria de fácil dominação, ela o daria informações a respeito da tribo, o ensinaria tudo o que se poderia saber sobre os Kaajapukugi, saciaria sua curiosidade de saber ser o único a saber algo sobre uma tribo tão única e isolada.

[...] naquela manhã eu segurei a índia pelo pescoço com uma gravata até ela apagar. Quando caiu inconsciente, eu a joguei nos ombros e enveredei pela área mais fechada da selva em direção ao rio. [...]. Com a pressa da fuga, não notei a barriga incipiente que se formava no púbis prenho da índia. Além de ter interrompido sua gravidez, agora ela sofria uma violenta hemorragia [...]. Caso morresse, todo meu planejamento teria sido em vão. (TERRON, 2019, p. 74-75)

Para Boaventura a indígena seria para ele o que Malinche foi para Cortés. Contudo, a indígena, sem nome do romance, acaba por se tornar, ao final da narrativa, um primeiro grande símbolo de resistência contra a dominação do homem branco. Distinguindo-se assim de Malinche, enquanto uma “se entrega” e entrega os seus por amor ou por ser persuadida, tornando-se em algumas narrativas a traidora de seu povo, a outra, a indígena sem nome em todo o texto, resiste. Ela resiste à dominação de Boaventura desde o início, quando acorda. Por muito tempo é mantida amarrada, pois não “coopera” e Boaventura tem medo de que fuja; quando se entrega, também é resistência.

A figura de Malinche é uma personagem histórica controversa, que gerou interpretações divergentes ao longo do tempo. Ela foi uma mulher indígena que se tornou intérprete e aliada dos conquistadores espanhóis durante a Conquista do México no século XVI. Embora alguns a vejam como uma traidora de seu povo, outros a consideram uma sobrevivente inteligente em um contexto de violência e opressão.

Tzvetan Todorov, em *A conquista da América: a questão do Outro* (1993), aborda a questão da Malinche como um exemplo de choque entre culturas. Ele argumenta que a Malinche é um símbolo da dificuldade dos europeus em entender os povos indígenas da América, e vice-versa. Todorov (1993) vê Malinche como uma figura ambivalente, que tanto ajudou os espanhóis como também foi instrumentalizada por eles. Tal como podemos perceber em analogia ao romance de Terron (2019), na figura da indígena sem nome:

A Malinche glorifica a mistura em detrimento da pureza (asteca ou espanhola) e o papel de intermediário. Ela não se submete simplesmente ao outro (caso muito mais comum, infelizmente: pensemos em todas as jovens índias, “presenteadas” ou não que caem nas mãos dos espanhóis), adota a ideologia do outro e a utiliza para compreender melhor sua própria cultura, o que é comprovado pela eficácia de seu comportamento (embora “compreender” sirva, neste caso, para “destruir”). (TODOROV, 1993, p. 98)

Já o escritor Octavio Paz, em *O labirinto da solidão* (2014), analisa a figura de Malinche como um símbolo da condição do povo mexicano, que tem raízes tanto indígenas quanto europeias. Ele argumenta que a Malinche representa a mistura de culturas que ocorreu no México após a Conquista, e que essa mistura é a base da identidade mexicana atual. Paz (2014) vê Malinche como uma figura trágica, que foi usada pelos espanhóis e rejeitada pelos mexicanos, mas que também é uma parte fundamental da história e cultura mexicanas.

Ambos os autores concordam que a figura da Malinche é complexa e multifacetada, e que sua interpretação depende do contexto histórico e cultural em que é vista. A Malinche é um exemplo do choque entre culturas que marcou a Conquista da América, e sua figura continua a gerar debates e reflexões até os dias de hoje. Podemos perceber que, de alguma forma, a figura da indígena sem nome de *A morte e o meteoro* (2019), dialoga com a figura emblemática da Malinche, ambas entre o fim e a permanência de suas culturas.

A ideia amplamente difundida em meio à população geral de que os indígenas deixaram-se colonizar, que em sua maioria não resistiram aos invasores portugueses e espanhóis, é totalmente falsa, conforme afirma Lilia Moritz Schwarcz no capítulo intitulado “Violência”, presente em *Sobre o autoritarismo brasileiro*.

É falsa, todavia, a imagem criada pelos colonizadores europeus que representa os indígenas como passivos e fracos; entregues aos ditames daqueles. Habitados ao território em que nasceram, eles formavam, nas palavras da antropóloga Nádia Farage, verdadeiras “muralhas dos sertões”, rebelando-se, fugindo, realizando emboscadas e assassinatos. (SCHWARCZ, 2019, p. 163)

Se pensarmos na afirmação acima, em paralelo ao romance *A morte e o meteoro* (2019), podemos perceber que, mesmo aquilo que na narrativa pode ser visto como passividade por parte dos indígenas, o próprio ato de concordarem em serem exilados, torna-se uma espécie de resistência ao final do texto.

Segundo com Jacque Leenhardt (1990, p. 13-14):

O que uns denominam de “manutenção da ordem”, outros veem como uma manifestação legítima da violência. O que publicitários chamam de “livre informação do público”, outros denunciam como manipulação violenta dos cidadãos, transformados em consumidores alienados.

A palavra jamais compreende, portanto, duas experiências comparáveis porque representa, de qualquer forma, o significante flutuante de todo processo social antagônico.

Torna-se raro, portanto, que o poder fale de si próprio em termos de violência. No romance de Terron (2019), mesmo envergonhado durante seu vídeo, Boaventura nunca se autocaracterizou como violento, mesmo quando conta que sequestrou e violentou a indígena sem nome. O poder nunca se descreverá como violento. De acordo com Vauvenargue *apud* Leenhardt (1990) “Não há violência, nem usurpação, que não se prevaleça da autorização de alguma lei”. A lei, no caso de Boaventura, se configura como sua própria condição de homem branco. Talvez ele, ao menos no começo de sua jornada em busca dos Kaajakupugi, nem ao menos se atente para tal.

De acordo com Ronaldo Lima Lins,

[...] a violência define o meu semelhante como um monstro e lhe dá, em situações limites, a possibilidade de subir os degraus da natureza humana e dignificá-la através de ações extraordinária. É, assim, inimiga e aliada, combatida e cultivada, um motivo de vergonha e um motivo de orgulho. (LINS, 1990, p. 22)

O monstruoso causado pela violência na personagem de Boaventura é percebido pela própria personagem ao se dar conta que a tribo que ele buscava “aprender sua língua ou estudar a cosmogonia de seu povo” (TERRON, 2019, p. 77), está à beira da completa extinção por conta dele. Por conta de sua própria sede de aprender.

A violência de Boaventura contra a indígena sem nome e contra todo o futuro da tribo tem seu ápice na prostituição forçada a indígena:

No dia seguinte, com o pretexto de visitar o recém-nascido, o agiota e o traficante apareceram na tapera. [...] Ambos se encantaram pela índia, e procedemos com o acerto: eu a serviria a eles após o resguardo, e eles descontariam aos poucos meus débitos. Assim foi: todas as noites o menino ficava aos cuidados da dona da pensão, enquanto eu levava a índia até o Curva de Rio Sujo, e lá eu a prostituía. Repetindo seus passos na rua enlameada do cais, ela suportava toda e qualquer humilhação como se as conhecesse de antemão. A clientela do bar flutuante era doentia, uma ilha de fezes sobre a lama, repleta de cafajestes de todas as latitudes. Ainda fragilizada pelo parto, talvez com sequelas do aborto que teve no barco em que escapei dos kaajakupugi, ela não demorou para manifestar sintomas de alguma doença fatal. (TERRON, 2019, p. 84)

A quietude da indígena perante todas as humilhações as quais era exposta por Boaventura se relevará, mais adiante, como ato de resistência. Ela mantém o silêncio e a indiferença cada vez mais em relação a Boaventura até que a doença, de certa forma, a consuma. Ela então se suicida. Todavia, na cultura dos kaajapukugi, “quando estão no auge de suas forças, os kaajapukugi se matam, ela dizia, pois assim desejam prosseguir no Terceiro Céu, jovens e valentes, e não como velhos incapazes” (TERRON, 2019, p. 80). Entretanto, o suicídio que em sua cultura salvaria os mais jovens mantendo-os em sua melhor forma para sempre, faz com que ela se mantenha em sua pior forma para sempre. Doente e a beira da morte, eternamente, no Terceiro Céu. Podemos, nesse momento, conjecturar que, também a própria indígena sem nome pune a si própria pelo fim de sua tribo.

Ao sequestrar a indígena sem nome fazendo com que ela perca o filho que esperava, amarrá-la em sua casa, depois libertá-la, ter um relacionamento com ela, a ponto de engravidá-la novamente, depois prostituí-la até que ela não suporte mais a situação e cometa suicídio, Boaventura impede que a tribo se perpetue. Ela era a única mulher do grupo. Boaventura, mesmo sem perceber no início, condena a tribo à extinção. E é em nome dessa condenação que passará o resto de sua vida tentando proteger a tribo indígena a todo custo.

Sobre o final: iremos ao terceiro céu?

Em *Literatura e resistência*, Alfredo Bosi afirma, sobre o ato de resistir que, “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*. O antônimo familiar é *des/sistir*” (BOSI, 2002, p. 118). Contudo, devemos pensar, quando se trata do romance *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron, no que significa resistir e como esse resistir se configura na narrativa.

No romance, a resistência acontece na medida em que a cultura indígena, na narrativa, necessariamente estava fadada ao desaparecimento, o que realmente acontece. Apesar de desaparecer, transcende. Quando refletimos o sentido da vida e a vida após a morte, própria da cultura kaajapukugi na narrativa, percebemos sua forma única de lidar com a morte terrena. Recuperando a cosmogonia da tribo contada a Boaventura, pela indígena sem nome, temos a seguinte explicação sobre a origem e o destino de seu povo.

[...] No início de tudo houve grande explosão em Di-yī-wài, o Primeiro Céu, e Di-èr-wài, o Segundo Céu onde vivemos agora, e esse choque permitiu que Xikú-feixiguiuán, o Piloto Perdido, viesse de Di-sân-wài, o Terceiro Céu, dentro do Tinsáanhán, ele dizia, o Grande Besouro, de onde saiu a nuvem negra de cinquenta besouros menores, os Pilotos, que defecaram em Xéngjie-de-xuimián-dao, a Ilha do Sono, Sagrado. Ao comer as fezes dos cinquenta besouros, o Piloto Perdido também defecou, e de sua barrica saíram os ancestrais dos kaajapukugi, ela dizia, e deles viemos nós, os kaajapukugi que estão em Xijiè. Ao aspirar as entranhas de Tinsáanhán, visitamos momentaneamente o Terceiro Céu, onde vivem nossos ancestrais em amor eterno junto ao Piloto Perdido, ela dizia, e esse encontro é o que nos ensina a seguir vivos. Mas as vezes, quando estão no auge de suas forças, os kaajapukugi se matam, ela dizia, pois assim desejam prosseguir ao Terceiro Céu, jovens e valentes e não como velhos incapazes. (TERRON, 2019, p. 80)

Assim, percebemos que a relação com a morte para os Kaajapukugi funciona como uma transcendência de encontro com suas divindades. Dessa forma, tanto o suicídio da indígena sem nome quanto o de todos os índios da tribo, já no exílio, funcionam como uma forma de resistência de sua cultura. A morte para a tribo é um grande renascimento.

Há, em todo o romance, uma forte ligação entre a tribo indígena e a floresta na qual vivem. De alguma forma, tanto a indígena sem nome quanto os cinquenta índios exilados não conseguem mais viver neste Segundo Céu, de acordo com sua cultura. Portanto, usam da morte para renascer no Terceiro Céu. O rito do suicídio coletivo dos indígenas em Oaxaca era, assim, uma forma de resistência de sua própria cultura e ser dizimada, apesar de contar com o paradoxo de seu fim no Segundo Céu.

O sentido subjacente ao rito do tinsáanhán, portanto, era o renascimento em Di-sân-wài, o Terceiro Céu. A índia revelou que os kaajapukugi se matavam antes que suas almas morressem, permanecendo jovens em todas as versões de si mesmos ao longo das repetições inevitáveis que a compreensão que eles tinham do tempo previa, e a *Origem sempre irá se repetir, ela dizia, pois o número de coisas que fazem o mundo tem um limite*, e para esse número ser alcançado, Xijiè, o Mundo, tem de se repetir. E de novo o Piloto irá se perder, e de novo o Grande Besouro irá defecar a nuvem negra de cinquenta besouros, Hei-yún, e de novo o Piloto Perdido nos defecará, nos trazendo até aqui outra vez e mais outra, ela disse, e permaneceremos presos para sempre ao curso desse rio de destruição e renascimento. (TERRON, 2019, p. 98-99, grifo do autor)

Assim, encarando a melancolia do nascimento, padecimento e renascimento, os Kajaapukugi, não veem a morte como um fim, como os brancos, e sim como apenas um novo ciclo de um inevitável retorno. Não há como serem extintos, em sua cultura, pois irão renascer. Seu modo de vida não é compreendido na narrativa. Contudo, na diegese romanesca de Terron (2019), se levarmos em conta apenas a versão dos homens brancos, os indígenas, de fato, foram extintos. Não houve resistência. A morte pode ser vista, portanto, de duas formas no romance: extinção e renascimento.

No final, a história de dominação e tentativa de aculturação dos indígenas de *A morte e o meteoro* (2019) muito se assemelha com o que ocorreu nas conquistas das Américas. O homem branco forçou o indígena a se submeter à sua vontade, dominou e dizimou sua cultura. Extinguiu quem não se submeteu e quem se submeteu também. Trazendo tal ideia à hipótese de Jaime Ginzburg, podemos compreender que o texto de Terron (2019) está voltado:

para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais. (GINZBURG, 2012, p. 212)

Dessa forma, não pensamos no texto de Terron (2019) com apenas uma representação das consequências de um processo histórico. Seguindo Ginzburg (2012), pensamos *A morte e o meteoro* (2019) como uma elaboração “da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos” (GINZBURG, 2012, p. 212).

Não podemos deixar de lado o pensamento relativo ao mundo indígena dizimado em todas Américas em contraposição do romance. As culturas perdidas, as formas de compreensão da vida que foram violentadas e mortas, extintas pelas mãos da ganância do homem branco que, fazendo um paralelo com o romance de Terron (2019), apenas foram mortas. A morte, no caso histórico, o qual não conhecemos boa parte de sua cosmogonia, não tem dois sentidos, como no romance. Para a morte histórica, para a extinção das culturas, das florestas e dos povos indígenas não há renascimento.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BROTHERSTON, Gordon. La visión americana de la conquista. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. p. 65-84.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Barcelona: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em: 12 abr. 2023.

IBGE. *Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEENHART, Jacques. O que se pode dizer da violência? In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 13-17.

LIENHARD, Martin. Los comienzos de la literatura “latinoamericana”: monólogos y diálogos de los conquistadores y conquistados. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. p. 41-62.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MARINHO, Emmanuel. *Margem de papel*. Dourados: Manuscrito Edições, 1994.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Tradução de Ari Roitman e Paula Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.

TORODOV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do Outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TORRES, Sonia. Distopia no Antropoceno, ou re(a)presentando o interregno. *Gragoatá*, Niterói, v. 26, n. 55, p. 558-587, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v26i55.47745>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47745>. Acesso em: 4 abr. 2023.

TORRES, Sonia. Utopia/Distopia e memória. In: PALMERO GONZÁLEZ, Elena; COSER, Stelamaris (org.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letras1, 2017. p. 365-374.



Adaptação narrativa e intermedialidade: *Ligações perigosas*

Narrative Adaptation and Intermediality: Dangerous Liaisons

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, São Paulo / Brasil

ramazzina@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5860-5198>

Maristela Gonçalves Sousa Machado

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

maristelagsm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8389-1213>

Resumo: Adaptações de obras literárias contribuem para expandir seu alcance para públicos não familiarizados com sua versão na mídia original. Exemplo dessa dinâmica é a obra *Les liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*) (1782) de Pierre Choderlos de Laclos, adaptada para o cinema por Stephen Frears (1988), filme que, por sua vez, foi adaptado para um curta-metragem animado por Leon Moh-Cah (2021). Através de um processo intermediário, Moh-Cah transforma em uma sequência de desenhos animados o filme que narra as “relações perigosas” da aristocracia pré-Revolução Francesa. Este artigo tem por objetivo, inicialmente, apresentar a obra de Laclos e sua adaptação para o cinema de Frears. Em seguida, investigar as formas pelas quais Moh-Cah retoma a produção de Frears em uma animação de um minuto. E, por meio do conceito de transmedialidade e representação (ELLESTRÖM, 2017, 2019, 2021), examinar como a animação ressignifica o filme a partir de seus referenciais imagéticos e simbólicos.

Palavras-chave: adaptação; transmedialidade; produto midiático; *Les liaisons dangereuses*; animação.

Abstract: Different medial forms to adapt literary narratives contribute to expand their reach to a public not familiar with their rendering in the original media. Stephen Frears’s filmic adaption (1988) of Pierre Choderlos de Laclos’ classic *Les liaisons dangereuses* (1782) is a prime example of such dynamics as is Leon Moh-Cah’s (2021) short-film adaptation of Frears’s work. By means of a mediatic process, Moh-Cah translates into a one-minute animation Frear’s version of the epistolary novel of the “dangerous liaisons” at play in 18th-century France nobility social games. This paper aims at, initially, presenting Laclos’s novel and its filmic adaptation by Frears. It then examines Moh-Cah’s reconstruction of Frear’s

work in a one-minute short film. It uses the concepts of transmediality and representation (ELLESTRÖM, 2017, 2019, 2021) to examine the means by which imagetic and symbolic references in Moh-Cah's work resignify Frears's movie and create a new media product.

Keywords: adaptation; transmediality; media product; *Les liaisons dangereuses*; animation.

Considerações iniciais

As questões que envolvem adaptações são sempre controversas e rendem diferentes discussões. Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon observa que a adaptação de uma obra para outra forma de expressão ou meio sempre compreende tanto uma “(re-)interpretação quanto uma (re-)criação” que pode também ser nomeada, segundo a autora, “apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Essa retomada desperta diferentes reações no público receptor. É corriqueiro que leitores de obras literárias se mostrem contrariados ao se depararem com adaptações que não reproduzem *ipsis litteris* uma narrativa em linguagem verbal. Ainda que a adaptação da série de romances Harry Potter (1998-2007) para o cinema tenha feito grande sucesso por sua fidelidade ao texto de J. K. Rowling, alguns leitores apaixonados pelas aventuras do jovem bruxo ainda assim contestam a adaptação cinematográfica por julgarem que momentos-chave da narrativa foram deixados para trás.

É compreensível que o público leigo, apaixonado por narrativas envolventes, estabeleça uma expectativa de ver a adaptação como uma forma de reproduzir de modo fidedigno a trama apresentada na linguagem verbal. Contudo, quando a adaptação é entendida, conforme proposto por diversos pesquisadores, como uma “obra original” derivada de uma obra fonte, a questão “fidelidade” torna-se obsoleta e insuficiente para entender os mecanismos que criam, a partir de um produto fonte, um novo produto em uma mídia diversa¹.

O romance *Les liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*) (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, apresenta, por seu formato epistolar, um desafio expressivo para a elaboração de uma adaptação cinematográfica.

¹ Vários autores como Lars Elleström, Irina Rajewsky, entre outros, têm se dedicado ao tema dentro do campo da intermedialidade.

Levar para as telas de cinema uma narrativa verbal estruturada como uma série de troca de cartas exige do criador do novo produto de mídia uma aguda percepção de como diferentes modais, como, por exemplo, imagem e som, podem trazer para o receptor a ideia da troca de correspondência entre personagens. A adaptação homônima que Stephen Frears realiza do romance representa um exemplo de como isso é possível. De modo original, o diretor consegue tocar o grande público com as intrigas elaboradas pela Marquesa de Meurteuil e pelo Visconde de Valmont.

Outro exemplo das múltiplas possibilidades oferecidas pelo processo de adaptação, ainda tendo como base *Les liaisons dangereuses*, é aquela apresentada por Leon Moh-Cah. Esse realizador opta por adaptar o filme de Frears, que adaptara o romance. Como compreender os limites de uma adaptação quando se é confrontado com um fenômeno que retoma um filme de quase duas horas, o de Frears, e o transpõe para um curta-metragem de animação de um minuto? Se a adaptação, por definição, retoma um produto fonte, como esse novo produto de mídia pode ser considerado?

Ao tomar uma adaptação como um processo que faz parte dos estudos da intermedialidade, um leque de possibilidades se mostra relevante para direcionar a análise desses novos produtos de mídia. Lars Elleström, ao postular um modelo de comunicação centralizado na mídia, propõe ferramentas importantes para entender o funcionamento das mídias e como elas se relacionam. O pesquisador propõe a noção de *transmídiação*, em que uma obra fonte é cotejada com uma mídia destino a partir de suas semelhanças e diferenças. A proposta deste artigo é, tomando por base a teoria de Elleström (2017, 2019, 2020), analisar a adaptação da produção cinematográfica de Stephen Frears (1988) no curta-metragem de Leon Moh-Cah (2021). Busca-se, de um lado, compreender como a mente produtora trabalha questões relevantes para que o produto complete a comunicação com a mente receptora e, por outro lado, reconhecer os elementos constitutivos da nova mídia que constroem a elaboração do valor cognitivo² na mente do receptor.

² Elleström propõe as expressões “mente produtora”, “mente receptora” e “valor cognitivo” para indicar o processo de comunicação entre o autor de um novo produto que carrega significado e estabelece a comunicação com o receptor (ELLESTRÖM, 2017).

***Les liaisons dangereuses* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, e a adaptação para o cinema *Dangerous Liaisons* (1988), de Stephen Frears.**

A permanência de *Les liaisons dangereuses* (1782) de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos no imaginário contemporâneo é notável. Trata-se de um romance epistolar publicado na França pré-revolucionária e ambientado em um universo marcado pelo uso corrompido das palavras, por sombras e simulacros. Dois libertinos vaidosos e sedutores, a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont, conspiram contra vítimas ingênuas, travam sofisticados combates verbais em suas cartas, zombam do amor e do rígido código de conduta do século XVIII francês.

O romance tem início com a saída da jovem Cécile de Volanges do convento para se casar com o Conde de Gercourt, motivando a Marquesa de Merteuil a arquitetar um plano de vingança contra o conde, seu ex-amante, que a havia traído. Para tanto, a Marquesa pede a outro ex-amante, o Visconde de Valmont, que corrompa Cécile antes do casamento. Este, no entanto, recusa a proposta, pois já está ocupado com a conquista da virtuosa Presidente de Tourvel, uma proeza verdadeiramente desafiadora, tendo em vista o rígido código moral que norteia Mme de Tourvel, o que faz com que a empreitada esteja à altura de seu grande renome de sedutor. O Visconde muda de ideia ao tomar conhecimento de que Tourvel é advertida pela mãe de Cécile a não aceitar sua amizade e consentir apenas em corresponder-se com ele. Valmont consegue então não apenas seduzir Cécile mas também vencer a resistência da Presidente. Ao suspeitar que seu cúmplice tenha desenvolvido sentimentos genuínos por Tourvel, Merteuil, enciumada, o desafia a romper com a Presidente. Ele o faz e ela, ultrajada, morre em um convento. Após a morte de Tourvel, o Visconde e a Marquesa declaram-se guerra e se destroem mutuamente. O Visconde divulga a perversa correspondência entre os dois. Ofendido pelas ações do visconde, Danceny – ingênuo amante de Cécile – duela com Valmont e o mata; Merteuil foge para a Holanda, arruinada e desfigurada pela varíola. Danceny se exila em Malta e Cécile entra para o convento.

Se, no século de *Clarisse Harlowe* (1748), de Richardson, e de *Nova Heloísa* (1761), de Rousseau, este citado na epígrafe de *Les liaisons dangereuses*, a forma epistolar do romance já não era nenhuma novidade, Laclos inovou com relatos entrelaçados e um sofisticado jogo de ecos,

espelhos e contrapontos entre as ações e as cartas dos personagens. Nessa polifonia, a carta se torna a peça fundamental da estratégia libertina, pois permite que se estabeleça a ligação proibida pelo código social, mas, ao mesmo tempo, é uma prova perigosa dessa transgressão.

Além disso, a composição engenhosa, a fina ironia e a ousadia na abordagem de uma temática ligada aos mecanismos que governam a paixão, aos meios de manipulá-la e aos perigos que correm aqueles que creem ter controle sobre ela, tornam *Les liaisons dangereuses* um romance atraente para o leitor moderno. Dilemas do nosso tempo, ligados ao individualismo, à competição, às diferenças entre os sexos, parecem encontrar eco na temática do romance.

A produção de reescrituras literárias e transposições para diferentes mídias, que se desenvolveu sobretudo a partir da segunda metade do século XX, permite compreender a recorrente ressignificação de *Les liaisons dangereuses* em diferentes mídias – cinema, teatro, ópera, dança, pintura, gravura, fotonovela, rádio, música, histórias em quadrinhos, minissérie televisiva – que transformam e recriam o romance de acordo com as suas especificidades de tempo, de público alvo e de expressão da criação individual de cada artista.

Especialmente no caso do teatro e do cinema, o desafio de condensar a narrativa de um romance epistolar, com raras descrições de personagens e espaços e constituído por cento e setenta e cinco cartas, pode parecer impraticável. Mas algumas de suas adaptações tornaram-se reconhecidas a ponto de figurarem na fortuna crítica de *Les liaisons dangereuses* no volume dedicado a Laclos e editado pela prestigiosa Bibliothéque de la Pléiade.

Na introdução dessa edição da Pléiade, Catriona Seth (2011) enumera algumas das adaptações mais relevantes. Ela cita o filme de Stephen Frears (1988) como aquele que se tornou a adaptação referência do romance de Laclos. Aponta ainda *Valmont* (1989), de Milos Forman, a quem louva a ideia de reativar aspectos cômicos de certas cenas do romance, esquecidas em outras versões. Graças a essas duas transposições fílmicas, o romance ganhou rapidamente um novo público. Ambos se basearam na adaptação teatral de Christopher Hampton (1985), estreada com a Royal Shakespeare Company e ganhadora de muitos prêmios em Londres.

Seth também elogia a inteligência do roteiro e a performance dos atores da versão de Roger Vadim (1959), que atualiza a trama para o meio do século XX, tempo do telefone, do telegrama, e do gravador, trazendo

Valmont e Meurteuil como representantes da grande burguesia francesa, em um casamento aberto. Evoca ainda a sedução exercida sobre os adolescentes por *Cruel Intentions* (1999) de Roger Krumble ao situar a intriga em um colégio americano em que as drogas e os desejos incestuosos atormentam os personagens. Ela elogia também a audácia e a qualidade estética de *Untold Scandal* (2003), adaptação de Lee Jae-yong que transpõe a trama para a Coreia do século XVIII. Finalmente, o filme pornográfico gay ambientado no mundo da moda em Nova Iorque, de Michel Lucas (2005), conclui a lista de transposições filmicas de *Les liaisons dangereuses* (1782) citadas na edição da Pléiade. Elas exemplificam as múltiplas possibilidades de hibridização de formas, gêneros, temporalidades, espaços e estéticas no processo intermidiático da passagem do livro ao filme.

Ainda segundo Seth, muitas das adaptações de *Les liaisons dangereuses* em outras mídias que surgiram após o lançamento das transposições cinematográficas acima mencionadas fazem referência aos filmes, como se, agora, a história fosse mais conhecida pelas adaptações do que pelo próprio romance de Laclos. É o caso do curta-metragem animado de um minuto, *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021), por Leon Moh-Cah que é objeto de análise neste artigo.

O que diria Louis-Sébastien Mercier, dramaturgo e escritor francês contemporâneo de Laclos, sobre a presença dessa fortuna imagética de *Les liaisons dangereuses* na venerável Collection Bibliothèque de la Pléiade? No volume I de *Tableaux de Paris* (1783), Mercier já manifestava sua preocupação com o entusiasmo excessivo do público pelas projeções em teatros de sombra e pelas telas corta-fogo ornadas com histórias e figuras, em detrimento da leitura literária: “Nossos bons avós liam romances em treze tomos e estes ainda não eram longos demais para as suas noites. [...] Quanto a nós, em breve leremos somente sobre telas.” (MERCIER, 1994, p. 452, tradução nossa)³.

³ No original: “Nos bons aïeux lisaient des romans en seize tomes, et ils n’étaient pas encore trop longs pour leurs soirées. [...] Pour nous, bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans”.

***Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears, *Les liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton e *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021) de Leon Moh-Cah**

Dangerous Liaisons (1988), de Stephan Frears, gerou grandes expectativas quando foi lançado. A temática de seus primeiros filmes, nada comerciais e realizados com orçamentos modestos, era fortemente ligada a uma pintura cáustica da Inglaterra de Margareth Thatcher. Questionava-se se um cineasta inglês, em sua primeira produção para um grande estúdio, seria capaz de realizar uma adaptação de uma história passada na França do século XVIII, com um *cast* de atores norte-americanos e filmagens na França. O filme recebeu sete Oscars, incluindo os de melhor filme e melhor adaptação. A carreira de Frears decolou e ele se tornou um cineasta único e consagrado, transitando por diferentes gêneros entre os Estados Unidos e a Europa, muitas vezes em territórios desconhecidos como o da obra de Laclos. A formulação proposta por Stephen Frears “Baseado na peça de Christopher Hampton. Adaptado do romance *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos” (DANGEROUS..., 1988, tradução nossa)⁴, que aparece na sequência inicial de *Dangerous Liaisons* revela, de pronto, a dupla origem do filme. Na visão do cineasta, a ação do filme deve mais ao romance do que à peça, os diálogos, por sua vez, derivam principalmente da adaptação dramática.

Christopher Hampton é um dos dramaturgos mais importantes da Grã-Bretanha de sua geração, licenciado em literatura francesa em Oxford, tradutor e autor de várias adaptações de obras clássicas teatrais e filmicas e ganhador de três Oscars de melhor adaptação. Hampton é coautor do roteiro de *Dangerous Liaisons* juntamente com Stephen Frears. Sua premiada adaptação teatral *Les liaisons dangereuses* (1985) tornou-se uma interessante transição entre o romance epistolar e o diálogo na versão cinematográfica. Em dois atos de nove quadros cada um e através de batalhas verbais e didascálias reveladoras de suas intenções, Hampton deu vida aos personagens, antes só visualizados através das ilustrações célebres de Monnet, Fragonard, Déréria e Barbier⁵.

⁴ No original: “Based on the play of Christopher Hampton. Adapted from the novel *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos”.

⁵ Essas ilustrações estão disponíveis no site do projeto *Utpictura18*, um programa de pesquisa desenvolvido desde 2009 no Centre Interdisciplinaire d’Étude des Littératures

Dangerous Liaisons (1988) começa com imagens que já dão ao espectador/ leitor do romance uma ideia do caráter reflexivo e criativo de sua adaptação do romance. A sequência do filme é constituída por um plano inicial, o prólogo, com uma sequência com a toilette dos dois personagens principais preparando-se para entrar em cena; um plano sequência de uma elegante carruagem chegando a uma mansão em que uma jovem olha da janela do primeiro andar.

O prólogo mostra em plano fechado um envelope com inscrições pouco legíveis nas mãos de uma mulher. Enquanto isso os nomes dos atores vão aparecendo sucessivamente. A mão esquerda vira o envelope e rompe o lacre vermelho. Em plano muito fechado, aparece o título manuscrito *Dangerous Liaisons*. Pode-se comparar a abertura da carta à abertura do romance epistolar que será adaptado, a forma do envelope remetendo à da tela do cinema ou à de uma janela que se abrirá entre as duas mídias.

Em seguida, dezoito planos alternados e sem diálogo mostram a toilette elaborada de Valmont e Meurteuil com a ajuda de criados que realizam uma espécie de ritual de montagem dos personagens, como se fossem atores se preparando para entrar em cena, no “grande teatro”, designação do espaço da aparência e da representação social⁶. Ao mesmo tempo em que antecipa vários elementos das relações entre os dois personagens, essa sequência esclarece a importância da teatralidade e do artifício no universo de *Les liaisons dangereuses*, cita a peça de Hampton, texto-fonte da adaptação e reflete sobre a especificidade da linguagem cinematográfica. A banda sonora apresenta um arranjo adaptado de *La cetra Op. 9* de Vivaldi, as imagens falam em vez da eloquência do casal de libertinos, ao mesmo tempo em que ressaltam ostensivamente os dispositivos que marcam as diferenças entre o cinema e o teatro.

À maneira dessa sequência, as imagens que se seguem transcendem a mera representação do que contam os personagens de Laclos. Stephen Frears constrói uma nova narrativa, uma escritura aliando invenção e recursos técnicos da linguagem cinematográfica à capacidade de síntese e a um forte

d’Aix-Marseille (CIELAM, EA4235). Disponível em: https://utpictural18.univ-amu.fr/recherche/notices?texte=Les%20liaisons%20dangereuses&item_identifier=&sort_bef_combine=nid_DESC&sort_by=nid&sort_order=DESC&page=1. Acesso em: 20 maio 2022.

⁶ A expressão “grand théâtre” é usada pela marquesa de Meurteuil, na Carta LXXXI (LACLOS, 1981, p. 268) e pelo Visconde de Valmont, na Carta LXX (LACLOS, 1981, p. 227). Em português, foi traduzida por “grande palco” (LACLOS, 1985, p. 227).

apelo visual. As imagens associadas a diálogos cáusticos, de ironia, à fala da voz em *off*, à trilha sonora cuidadosamente escolhida e às alusões à peça de Hampton, produzem um impacto renovado da obra fonte no público receptor.

A adaptação do filme para o curta-metragem de Leon Moh-Cah apresenta uma introdução que deixa clara sua fonte. Uma voz em *off* apresenta: “Short Cuts com *Les liaisons dangereuses* de Stephen Frears ferozmente adaptado de Choderlos de Laclos e revisto aqui em um minuto animado por Leon Moh-Cah” (SHORT..., 2021, tradução nossa)⁷, sob o som de uma campanha (cronômetro acionado para marcar um minuto).

A narrativa do curta propriamente dita começa com o andamento arrebatador da abertura da ópera bufa *Così fan tutte* (1790) de Mozart, que não integra a trilha sonora do filme de Frears. A escolha da banda sonora ativa a aura de escândalo que envolveu *Les liaisons dangereuses* (1782) desde sua publicação. Mozart foi criticado por musicar o polêmico libreto de Lorenzo da Ponte, considerado imoral na época⁸ e este elemento é adicionado ao curta ativando a reserva sensorial do público proficiente.

A música vibrante continua até o fim da animação, o que confere um ritmo veloz à narrativa e uma forte sensação de continuidade entre os planos pela rápida transição entre as imagens. As imagens desprovidas de linguagem verbal apresentam apenas o som de passos (subindo uma escada e pisoteando várias nádegas e seios), do fechar e abrir de portas, da luta de espadas, de um turbilhão de objetos sendo quebrados (xícaras, bule, taças, joias, espelhos...).

Todos esses elementos, que compõem a agilidade do curta (cronômetro, flash de sequências filmicas, música vibrante, imagens instantâneas), colaboram com a dinâmica do produto de mídia escolhido por Moh-Cah e conferem à sequência uma unidade composicional. Na próxima seção, esses elementos são retomados e explorados com mais vagar considerando a transposição do filme de Frears para a animação de Moh-Cah.

Do cinema à animação em um minuto

Ao analisar a adaptação da produção cinematográfica *Dangerous Liaisons* (1988) para o curta-metragem *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021), este artigo investiga, a partir dos

⁷ No original: “Short Cuts avec “Les liaisons dangereuses” de Stephen Frears, féroce­ment adapté de Choderlos de Laclos et revu en 1 minute animé par Leon Moh-Cah.”

⁸ Cf. WHITFIELD, 2011.

estudos da intermedialidade, como o produtor do novo produto de mídia retoma a essência da obra de origem em um produto de mídia com duração de um minuto. A expressão “produto de mídia” é utilizada aqui na acepção sugerida por Elleström para se referir à forma material (sólida ou não) da mídia que “transporta[r] valor cognitivo entre mentes” (ELLESTRÖM, 2021, p. 30) quando a comunicação se realiza.

A história aqui evocada, a do curta-metragem de Leon Moh-Cah (2021), é representada a partir de uma narrativa reconhecida em outro produto de mídia, a produção cinematográfica de Stephen Frears (1988). Segundo Elleström (2019a), a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, em diferentes narrativas. O pesquisador afirma que as narrativas

não existem isoladamente e não há fronteiras claramente definidas entre narrativas formadas por diferentes tipos de mídia. Isto não é surpreendente, considerando-se que não há fronteiras definitivas entre os tipos de mídias – elas se sobrepõem em padrões complexos de semelhanças e diferenças. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 4, tradução nossa)⁹

Em *Transmedial Narration – Narratives and Stories in Different Media*, Elleström (2019a, p. 4) sugere que as narrativas são esferas virtuais carregadas de eventos; essas esferas se formam na mente de cada observador para que a comunicação se concretize. O modo como os eventos são representados ocasiona a compreensão em diferentes momentos do tempo (passado, presente, futuro), dentro do ambiente da esfera virtual, em relação ao produto de mídia representado. Isto é, segundo Elleström, a narrativa, entendida como esfera virtual, emerge na comunicação com eventos que se relacionam entre si temporalmente de uma forma significativa. Os eventos representados e temporalmente inter-relacionados de uma forma significativa representam o cerne de uma narrativa (ELLESTRÖM, 2019a, p. 37).

O pesquisador usa a metáfora do “andaime” (*scaffold*) para indicar que a narrativa é composta por diversos elementos conjugados que se “encaixam” para formar um todo¹⁰. Sua dimensão temporal, elemento que

⁹ No original: “They do not exist in isolation, and there are clearly no definite borders between narratives formed by dissimilar media types. Considering that there are no definitive borders between media types as such—they all overlap each other, in complex patterns of similarities and differences – this is hardly surprising.”

¹⁰ O termo *scaffolding*, aqui, é utilizado no sentido que lhes dão Wood, Bruner e Ross (1976) em *The Role of Tutoring in Problem Solving*, e que refere uma autonomia progressiva da

compõe a narrativa, é menos fixa que a de uma obra completa. O núcleo da narrativa, a esfera virtual, é composto de vários elementos interconectados (daí a ideia de “andaime”). A história representa o núcleo desse andaime. Logo, a narração deve ser entendida como a comunicação tanto das narrativas internas quanto das externas.

Seguindo esse conceito sugerido por Elleström, a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, narradas de maneiras diversas. Com isso, as histórias podem ser percebidas pelo receptor como inéditas (um primeiro contato) ou como histórias reconhecidas, já vistas em outro evento. Assim também, essas histórias podem ser baseadas em “objetos intracomunicacionais surgidos na esfera virtual” ou em “objetos extracomunicacionais na forma de histórias ou eventos já conhecidos”¹¹ (ELLESTRÖM, 2019a, p. 38, tradução nossa). Segundo o autor, “as histórias não têm existência autônoma”, elas “são sempre resultados de algum tipo de interpretação realizada por certas pessoas em circunstâncias comunicativas particulares” (ELLESTRÖM, 2019a, p. 38, tradução nossa)¹². Elleström (2019a, p. 39, tradução nossa)¹³ ainda enfatiza que “histórias e partes de seu contexto em toda a narrativa podem muitas vezes serem realizadas de forma bastante completa por vários tipos de mídia”. A partir desta teoria, Elleström propõe que

A narrativa completa de um determinado produto midiático pode incluir uma multiplicidade de diferentes características midiáticas que podem ser mais ou menos transmídia[is]. No entanto, como regra, uma história, consistindo na estrutura temporal essencial de

criança em seu processo de apreensão dos objetos. Esse aspecto temporal se articula com a perspectiva adotada por Elleström para discutir o conceito de “story” e sua ligação com a dimensão cronológica e progressiva das narrativas. Cf. WOOD; BRUNER; ROSS, 1976.

¹¹ No original: “[...] intracomunicational objects arising in the virtual sphere, or on extracomunicational objects in the form of already know stories or perceived events”. Elleström (2019b, p. 7) distingue ainda “duas áreas completamente entrelaçadas, mas, mesmo assim, dissimilares na mente do perceptor de produtos de mídia: os domínios intracomunicacional e extracomunicacional”, enfatizando uma diferença entre a formação de valor cognitivo na comunicação em curso e aquilo que o precede e o rodeia.

¹² No original: “stories have no autonomous existence [...] they are always results of some sort of interpretation performed by certain persons in particular communicative circumstances”.

¹³ No original: “I should also be reemphasized that stories and parts of their surroundings in the whole narrative may often be realized fairly completely by several kinds of media”.

uma narrativa, é mais transmídia do que a narrativa completa, embora provavelmente nunca seja totalmente transmídia. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 39, tradução nossa)¹⁴

O papel do receptor, que entra em contato com o produto de mídia que retomou, que transmidiou uma mídia de origem, é crucial para que a comunicação se complete. Como já apontado, as esferas virtuais são constituídas de “objetos extracomunicacionais” (memórias, acontecimentos etc.) que precedem e envolvem a esfera virtual que se forma na comunicação e estabelecem um “conhecimento de fundo” do receptor (ELLESTRÖM, 2019a). Esse conhecimento de fundo pode ser comparado ao que Umberto Eco (1984) chama de “conhecimento enciclopédico” e Valentin Volóchinov (2017) de “discurso interior”. Ele representa a reserva midiática do receptor que o ajuda a formular o sentido da comunicação e reconstituir mentalmente a narrativa a partir de seu conhecimento prévio, seu domínio extracomunicacional associados aos elementos do novo produto que desconhece.

A narrativa, para totalizar o sentido e completar a construção de uma coerência interna, depende então de como é percebida pelo receptor e do repertório desse receptor que elabora expectativas e hipóteses em sua recepção: “Perceber as inter-relações como significativas é, ao menos parcialmente, uma questão de ser capaz de relacioná-las com coisas com as quais já estamos familiarizados” (ELLESTRÖM, 2019a, p. 41, tradução nossa)¹⁵.

A partir das semelhanças e diferenças, este artigo toma a mídia em sua materialidade e em sua mensagem para compreender os mecanismos que foram acionados para a construção do novo produto. Para isso, investiga como o produtor da mídia formula um novo valor cognitivo que busca criar na mente do receptor uma representação que ele reconheça nos traços da mídia de origem através de seu domínio extracomunicacional. Como as mídias compartilham traços básicos, é importante que eles sejam isolados de forma sistemática para que possam ser reconhecidos.

¹⁴ No original: “The complete narrative of a certain media product may include a multitude of different media characteristics that may be more or less transmedial. However, as a rule, a story, consisting of the essential temporal structure of a narrative, is more transmedial than the complete narrative, although probably never wholly transmedial”.

¹⁵ No original: “Sensing interrelations to be meaningful is at least partially a question of being able to relate them to things that one is already familiar with”.

A teoria de Elleström sobre os tipos de mídia (básica, qualificada e técnica) e suas modalidades (pré-semióticas e semióticas) oferece ferramentas para comparar as possibilidades das narrativas verbais ou não-verbais e ajudam também a compreender como Leon Moh-Cah traz para seu curta-metragem a essência da mídia de origem (ELLESTRÖM, 2021, p. 76-88). A partir de uma relativa opacidade, Moh-Cah, o produtor da nova mídia, torna transparentes passagens retomadas e ressignificadas da produção cinematográfica de Frears. Ainda que o curta apresente uma moldura totalmente diversa daquela do filme, tendo em vista seus aspectos técnicos (animação, curta-metragem etc.), o receptor que possui em seu domínio extracomunicacional a produção midiática de Stephen Frears, ao entrar em contato com a sequência de imagens da animação de Moh-Cah, é capaz de reconhecer a essência do produto de origem e estabelecer uma sequência espaçotemporal coerente.

A comunicação estabelecida a partir do novo produto de mídia ativa, assim, um trabalho mental no receptor que depende do aspecto concreto do novo produto. Este produto pode apresentar diferenças ou semelhanças parciais em relação às modalidades pré-semióticas (material, sensorial e espaçotemporal), ligadas à significação, e à modalidade semiótica, ligada à representação. Mídias como produção cinematográfica e curta-metragem são constituídas de diferentes signos (verbal, visual, auditivo, tátil etc.) incorporados a múltiplas camadas de comunicação. Segundo Elleström (2019a), a “focalização” é que vai regular o que está sendo comunicado no todo e nos detalhes. A mente do receptor tem um limite de percepção e cognição que representa uma forma de focalização no domínio intracomunicacional.

A partir dessa ótica de Elleström, a próxima seção analisa como semelhanças e diferenças, aspectos intra e extracomunicacionais colaboram na criação de um novo produto de mídia, a animação de Moh-Cah, ao ressignificar uma mídia anterior, o produto fílmico de Frears.

Ressignificando *Dangerous Liaisons* (1988)

Para analisar o processo intermediário que retoma a produção cinematográfica de Frears em outra mídia, a animação de Leon Moh-Cah, a partir dos conceitos já apresentados, utiliza-se aqui as formulações de transmidialidade e de representação segundo Lars Elleström (2017, 2019, 2021). Para bem apresentar esses últimos conceitos, em um primeiro

momento, se mostra pertinente retomar as ideias de modalidades e de modos de mídias que os alicerçam. Elleström (2021) aponta que modalidades representam “categorias de traços básicos de mídias” e que modos são “traços básicos das mídias”.

Elleström (2021, p. 76) elenca quatro modalidades de mídia que representam “os traços que são comuns a todos os produtos de mídias”; elas são divididas em três modalidades pré-semióticas:

1. material, aquilo que faz as mídias “perceptíveis e, conseqüentemente, acessíveis à mente do perceptor de diversas maneiras” (ELLESTRÖM, 2021, p. 78);
2. espaçotemporal, composta de três dimensões espaciais (largura, altura e profundidade) e de uma dimensão temporal (tempo) – essas dimensões constituem uma unidade (ELLESTRÖM, 2021, p. 79) –;
3. sensorial, que facilita a percepção do receptor por um ou mais sentido (visão, audição, tato, paladar e olfato).

Além dessas três modalidades pré-semióticas, a modalidade semiótica é geradora da representação e, conseqüentemente, da interpretação do produto de mídia. Elleström (2021, p. 65) acredita que ela é “o cerne da significação” e que representa “a forma como os humanos criam valor cognitivo na comunicação”. Elleström sugere três modos para investigar a representação de mídias multimodais: ilustração, indicação e descrição, conceitos que serão abordados adiante, ao longo da análise das obras.

Os dois produtos de mídia objetos deste artigo, o filme e a animação, encontram sua materialidade através do plasma (ainda que o filme tenha sido realizado para ser projetado em grandes telas de cinema, este estudo considera o modo pelo qual o público atual, de maneira mais habitual, tem acesso a essa mídia). Este leva o produto de mídia a uma tela de um dispositivo de exibição de comunicação como um aparelho de televisão, um computador, um smartphone etc.

A modalidade espaçotemporal pode apresentar, de forma virtual, tempo e espaço, que podem ser percebidos pela “capacidade de determinadas imagens mostrarem não apenas um momento estático, mas uma série de acontecimentos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67-68). A interpretação do espaço e do tempo pelo receptor está intimamente ligada à modalidade material e cria a noção de espaço virtual.

Tanto o filme quanto o curta são midiados, como se apontou acima, por um plasma que cria a recepção do produto de mídia em uma tela. Assim, largura, altura e profundidade serão percebidas conforme a mídia técnica de exposição utilizada. Tanto o filme quanto o curta criam uma profundidade que não é vista na interface da mídia, mas que gera um “espaço virtual” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67) na mente de quem observa.

As duas mídias apresentam uma temporalidade virtual que será entendida pelo receptor através do conteúdo narrativo de cada uma. Para Elleström (2017, p. 39-40), a modalidade espaçotemporal é um traço da mídia, podendo ser “[...] comparável à temporalidade, à imobilidade ou à espacialidade.” O filme de Frears representa um produto de mídia temporal que apresenta esferas virtuais temporais (narrativas) que precisam ser assimiladas pela mente receptora para a criação de sentido. No curta, o *tempo virtual* caracteriza-se “[...] pela capacidade de determinadas imagens mostrarem não apenas um momento estático, mas uma série de acontecimentos [...]” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67-68) que são apresentados pela sequência sucessiva de desenhos.

Ao mesmo tempo que as modalidades material e espaçotemporal agem, a modalidade sensorial é acionada pela visão e pela audição, tanto no filme quanto no curta. Além disso, o modo escolhido pelo receptor de assistir ao filme ou ao curta demandará a habilidade para determinar o contato com a mídia de exposição e o modo como o produto será assistido (em uma vez, com paradas, com zoom etc.).

Simultaneamente a todas essas interações geradas pelas três modalidades pré-semióticas midiadas pela mídia técnica de exposição, a mente do receptor elabora “esferas virtuais” através da representação, da elaboração semiótica da mídia, e realiza a interpretação da comunicação entre sua mente e a mente do produtor. A *ilustração* acontece nas duas mídias através da simulação das semelhanças: o filme se aproxima de ações imaginadas reais na sociedade do século XVIII e o curta retoma o filme a partir da aproximação de imagens com algumas cenas do filme. Já a *indicação* busca na proximidade elementos que estejam armazenados na reserva sensorial do receptor, em seu domínio extracomunicacional. A *descrição* é acionada na mente do receptor através de seu repertório midiático, que acumula hábitos e convenções e identifica eventos. Elleström (2019a, p. 89, tradução nossa) observa que a “experiência colateral sob a forma de

conhecimentos específicos de histórias já narradas podem proporcionar eventos adicionais para as esferas virtuais de produtos de mídia estática.”¹⁶

Ao elaborar o curta-metragem deixando vários eventos excluídos na transmídiação, Moh-Cah seleciona momentos representativos na obra de origem para provocar a realização da representação do novo produto de mídia na mente do receptor. O curta-metragem é ordenado por passagens direcionadas a um público específico: um receptor que assistiu e conhece o filme de Frears. Elleström afirma que:

A diferença entre aqueles eventos representados que são vitais para o núcleo da narrativa [...] e aqueles que não o são, ressaltam o fato de que, embora a história, o núcleo do andaime de uma narrativa, consista em eventos representados que estão temporalmente inter-relacionados de forma significativa, a narrativa como um todo pode conter eventos representados menos vitais que não são percebidos como parte da história. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 83, tradução nossa)¹⁷

A representação da sequência de eventos no curta-metragem auxilia a estabelecer a ordem hierárquica do curta e a descartar ações e ocorrências do filme, restabelecendo o núcleo do *andaime*, a história do filme. Segundo Elleström (2019a, p. 83, tradução nossa), “[e]ventos representados podem ser ordenados hierarquicamente.”¹⁸

Ao comparar a abertura das duas mídias, é possível verificar a semelhança entre o título do curta que anuncia “Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears, animado por Leon Moh-Cah”, e a introdução das cenas iniciais do filme, mídia de origem, em sua abertura, apontando que se trata de uma adaptação da obra de Laclos.

¹⁶ No original: “Furthermore, collateral experience in the form of specific knowledge of already narrated stories may deliver additional events to the virtual spheres of static media products.”

¹⁷ No original: “The difference between those represented events that are vital for the core of a narrative (what Tomashevsky called “the whole causal-chronological course of events”) and those that are not highlights the fact that although the story, the scaffolding core of a narrative, consists of represented events that are temporally interrelated in a meaningful way, the whole narrative may contain less vital represented events that are not perceived to be part of the story.”

¹⁸ No original: “Thus, represented events can to some extent, although hardly very exactly, be hierarchically ordered.”

O curta acentua esta ligação ao revelar em um fundo azul marinho o desenho de um rosto representado apenas por olhos e lábios; uma boca se abre e se transforma em uma tela na qual são projetados fragmentos de quatro sequências filmicas de *Dangerous Liaisons* com Tourvel, Valmont e Meurteuil, Danceny e Cécile. Como indicado anteriormente, uma voz feminina anuncia: “Short Cuts com *Les liaisons dangereuses* de Stephen Frears ferozmente adaptado de Choderlos de Laclos e revisto aqui em um minuto animado por Leon Moh-Cah” (SHORT..., 2021, tradução nossa)¹⁹. A ilustração da “boca” associada à indicação do advérbio “ferozmente” pode resultar na mente do receptor a representação de uma espécie de antropofagia, uma deglutição da mídia de origem. Nessa introdução, Moh-Cah faz transparecer o público-alvo que deseja atingir: espectadores do filme de Frears.

A semelhança da indicação de as duas mídias serem uma adaptação revela, ao mesmo tempo, uma diferença no que diz respeito ao público receptor: o curta é realizado com a expectativa de atingir um receptor com um domínio extracomunicacional em relação à obra fonte, o filme de Frears, que ajude a elaborar a representação. Já o filme de Frears é idealizado como uma mídia autônoma em relação a essa expectativa, apresentando cenários independentes da obra de Laclos. Para o curta essa dependência da mídia fonte se revela essencial para que a comunicação entre a mente produtora e a mente receptora se realize, para o filme esse fato não é decisivo.

O curta-metragem é tomado aqui como um produto de mídia estático, uma sequência de imagens sem movimento que compõem a animação, que representa esferas virtuais estáticas (a narrativa) e requer condições mais sofisticadas para que a representação aconteça e a narração se concretize. Para compensar a falta de temporalidade real, visto que o curta apresenta uma temporalidade que se concretiza apenas na mente do receptor, e ultrapassar essa diferença temporal, o curta-metragem apresenta uma sucessão de imagens que colabora na decodificação da sequência elaborada. Além disso, como já apontado, o curta conta com a “experiência colateral” do receptor que aciona sua reserva midiática para elaborar a representação da sequência de imagens a partir do filme. A formulação de distinções e elaborações ajuda a entender como uma mídia estática pode narrar.

¹⁹ No original: “Short Cuts avec “Les liaisons dangereuses” de Stephen Frears, féroce­ment adapté de Choderlos de Laclos et revu en 1 minute animé par Leon Moh-Cah.”

Para elaborar a transmediação do filme em um curta-metragem, Moh-Cah busca na essência da narrativa elementos que retomam a trama em uma moldura diferente, elaborada com produtos semióticos diversos que estruturam a representação. Moh-Cah elabora essa nova narrativa a partir de alguns momentos chave do filme para construir a representação do curta: o prólogo, a célebre passagem de Valmont escrevendo sobre o corpo nu de uma mulher e o final do filme.

A primeira passagem evocada representa a retomada do prólogo do filme de Frears que inicia com uma mão feminina segurando um envelope, a carta é virada e, ao romper o lacre, pode-se ler *liaisons dangereuses* (DANGEROUS..., 1988). Ainda no prólogo, uma sequência apresenta um personagem masculino e um feminino cujas *toilettes* são preparadas pelos criados, com destaque para a maquiagem alaranjada do personagem feminino. Essa sequência representa aproximadamente 3 minutos e 40 segundos que antecedem o início do filme. Após esse prólogo, não há mais legendas e o filme se inicia com uma carruagem levando o personagem masculino, Valmont, ao encontro do feminino, a marquesa de Meurteuil.

No curta, após a abertura, traços de um rosto com manchas laranja são esboçados. A cor laranja retoma a maquiagem da marquesa no filme e produz a sua presença nas cenas do curta. A seguir, um personagem masculino recebe uma peruca e um feminino, um espartilho. A sequência de imagens apresenta uma mão lacrando um envelope com um sinete e cera vermelha. Esta sequência tem aproximadamente 10 segundos.

Ao assistir ao prólogo do filme, é possível identificar na adaptação a inversão das cenas iniciais. Ao ressignificar o filme, Moh-Cah parte da semelhança dos fatos e introduz a diferença da ordem das ações criando uma temporalidade mais ágil para a sequência das imagens. Isto pode ser percebido no momento em que o envelope se transforma em uma carruagem em movimento que dá sequência à ação. Esta passagem retoma a transição do prólogo do filme para o seu início, em que o personagem masculino é visto dentro de uma carruagem percorrendo as ruas de Paris.

A sequência do curta mostra a imagem de xícaras e uma mão que escolhe uma dentre as três que são representadas em uma mesa, o que dura aproximadamente um segundo. Em seguida, perfis se alternam e beijos são lançados ao ar. Esse é o momento em que Valmont chega à casa da marquesa e ela está com a senhora Tourvel e sua filha. Em seguida, o filme de Frears mostra como a marquesa e Valmont, ao se encontrarem sozinhos,

tramam suas maldades, através de cenas que se intercalam mostrando as pessoas que os dois querem atingir: o conde de Gercourt através de Cécile, pela marquesa e a presidente de Tourvel, por Valmont. Essa passagem pode ser considerada o núcleo da narrativa que faz parte do andaime dinâmico.

A ideia das tramas formuladas pela dupla é retomada no curta pela ilustração do personagem masculino com a mão pousada no ombro do personagem feminino, cujo rosto é branco, sem maquiagem, e os dois se entreolhando. É possível inferir que se trate de Tourvel que, timidamente, rejeita a investida de Valmont, baixando a cabeça. Nesse momento, o rosto ganha a cor laranja e imediatamente passa a ficar escondido pelo chapéu. Na sequência, o personagem feminino sobe uma escada correndo (ouvem-se os passos) e, perseguido pelo visconde, entra em um quarto e fecha a porta que é aberta pelo sedutor cujas pernas são longas e elásticas. Na sequência seguinte de quinze segundos, o personagem masculino entra e sai freneticamente por três portas diferentes, perseguindo diferentes mulheres de chapéu. Para que a representação se conclua, a indicação de uma mancha laranja passando em frente às portas revela a identidade do personagem feminino, a marquesa de Meurteuil.

Uma leitura possível dessa sequência sinaliza uma diferença significativa entre o curta de Moh-Cah e o filme de Frears. É notório que o Valmont fílmico é um libertino inequivocamente convertido pelo amor de Tourvel. A sequência do duelo com Danceny é ampliada, alternada com cenas de Tourvel agonizante no convento e volta à narrativa literária de maneira a tornar concretamente visível o desejo do visconde de procurar a morte, seus pensamentos e motivações para fazê-lo. No romance, esse duelo é relatado em apenas dois parágrafos da carta CLXIII, sem nenhuma menção a Tourvel, fazendo valer a ambiguidade que permeia a narrativa de Laclos. No curta de Moh-Cah, a presença de Meurteuil, significada pela cor laranja atravessando a tela enquanto Valmont percorre freneticamente as alcovas de mulheres anônimas representadas por chapéus, representa a ligação perigosa com a marquesa, que paira sobre todas as ações do libertino. Soma-se a isso o papel discreto de Tourvel no curta.

A cena seguinte do curta mostra o personagem masculino andando em cima da ilustração de um corpo nu de mulher marcado pelos seios e nádegas. Em um *continuum*, as mãos do personagem aparecem escrevendo uma carta em cima do corpo feminino. Ele toca os seios e o corpo da mulher

e suas mãos lembram garras. Esta passagem retoma uma das cenas mais impactantes e célebres do filme: a de Valmont escrevendo uma carta à pudica Tourvel sobre o corpo nu de uma cortesã.

No filme, a cena desse ato de vilania revela a crueldade do personagem e o modo como ele se relaciona com as mulheres. No curta, ao representar um homem andando em cima do corpo de várias mulheres anônimas, Moh-Cah cria um evento diferente para retomar e descrever a cena, ampliando seu sentido ao fazer uma síntese brutal do *modus operandi* do sedutor.

Em seguida, no curta, após o personagem tocar os seios da mulher, estes se transformam em espadas. A imagem revela imediatamente duas espadas duelando, seguida da ilustração do corpo do personagem masculino sobre uma mancha vermelha. A cena retoma os momentos finais do filme, em que Valmont duela com Danceny e é atingido mortalmente.

No filme, ao saber da morte de Valmont, Meurteuil arremessa ao chão todos os objetos de sua penteadeira, em uma cena de grande intensidade. No curta, a ilustração de cartas, pérolas, taças, bule, espelho etc. surgem em uma cascata em um cenário em tons de cinza. As cores utilizadas, vermelho e branco, indicam a retomada de elementos presentes nos momentos anteriores do curta, como a cera que lacra a carta, os bicos dos seios, o sangue de Valmont.

Ainda no curta, a ilustração de diferentes personagens representa uma plateia assistindo ao espetáculo da cascata de imagens. Essa passagem representa a cena do filme em que a marquesa de Meurteuil surge em seu camarote do teatro e é olhada com reprovação e vaiada pelo público.

A última cena do filme mostra a marquesa de Meurteuil retirando sua maquiagem, concluindo sua encenação. O curta é finalizado pela ilustração de um rosto coberto pela cor laranja avermelhada.

Considerações finais

Ao utilizar a teoria de Elleström, ferramentas importantes ajudam a analisar a transmediação da narrativa fílmica de Frears. Quando Moh-Cah identifica eventos vitais da narrativa na mídia de origem para sua adaptação, ele é capaz de estabelecer com precisão semelhanças entre cenas centrais e as retoma em uma narrativa dentro de um tipo diferente de mídia, um curta-metragem animado.

O curta é um produto de mídia estático que representa esferas virtuais temporais: a narrativa do filme. Para que a comunicação entre a mente de seu

produtor e do público receptor se estabeleça, é preciso decodificar a sequência da sucessão de imagens para ultrapassar a diferença temporal e compensar a falta de temporalidade real nesse produto estático. Segundo Elleström,

A exploração das diferenças temporais entre narrativas e histórias é mais, mas certamente não exclusivamente, relevante para a narração envolvendo produtos de mídia tempora[is] e produtos de mídia que são convencionalmente decodificados de forma sequencial. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 92, tradução nossa)²⁰

Além disso, a teoria de Elleström sobre os domínios intra e extracomunicacional permitem estruturar a realização da comunicação. Ao ativar seu repertório midiático, o público receptor encontra elementos significativos para concretizar a representação na sucessão de imagens do curta. Sem isso, seria difícil estabelecer uma coerência interna para a evocação de diferentes imagens.

Ao adaptar o filme para uma animação em um curta-metragem de um minuto, Moh-Cah direciona seu produto para um público proficiente, que possui em seu repertório midiático a representação do filme de Frears. Através dos preceitos de Elleström sobre transmídiação e representação de um produto de mídia e a relação de domínios intra e extracomunicacionais na mente do receptor, é possível compreender, com maior profundidade, o processo comunicativo que nasce do objetivo da comunicação do produtor dessa adaptação.

²⁰ No original: “Thus, the exploration of temporal differences between narratives and stories is most, but certainly not exclusively, relevant for narration involving temporal media products and media products that are conventionally decoded sequentially.”

Referências

DANGEROUS Liaisons. Direção: Stephen Frears. Roteiro: Christopher Hampton. Los Angeles: Warner Bros. Pictures; Lorimar Film Entertainment; [Londres]: NHF, 1988.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1984.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Tradução de Beatriz Alvez Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. Coerência e veracidade na comunicação: indicialidade intracomunicacional e extracomunicacional. Tradução de Marcelo Pires de Oliveira. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 26 n. 3, p. 1-28, 2019b. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.3.35617>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/1403>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. London: Palgrave Macmillan, 2019a.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2013.

LACLOS, Chodelos de. *Les liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris: Flammarion, 1981.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução e prefácio de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985. p. 227.

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. J. C. Bonnet (ed.). Paris: Mercure de France, 1994. t. I, p. 452.

SETH, Catriona. Introduction. In: LACLOS. *Les liaisons dangereuses*. Edition établie, présentée et annotée par Catriona Seth. Paris: Gallimard, 2011. (Bibliothèque de la Pléiade).

SHORT Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears. Animé par Léon Moh-Cah. France: Caïmans Productions – Arte France, 2021. Disponível em: <https://leonmohcah.com/arte>. Acesso em: 5 ago. 2022.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WHITFIELD, Sarah. Così fan tutte: brilliance or buffoonery? *Musical Offerings*, Cedarville, v. 2, n. 2, p. 21-32, 2011. DOI: 10.15385/jmo.2011.2.2.1. Disponível em: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol2/iss2/1/>. Acesso em: 18 ago. 2022

WOOD, David; BRUNER, Jerome S.; ROSS, Gail. The Role of Tutoring in Problem Solving. *Journal of Child Psychiatry and Psychology*, London, v. 17, n. 2, p. 89-100, 1976.



“Mudar a ordem entre as coisas”: teatralidade e ecocrítica em *Stifters Dinge*¹

“To Change the Order Between Things”: Theatricality and Ecocriticism in *Stifters Dinge*

André Goldfeder

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/ Brasil

andre.goldfeder@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3865-4830>

Resumo: O artigo aborda o experimento teatral *Stifters Dinge*, estreado em 2007 pelo encenador e compositor Heiner Goebbels. A partir da análise dessa peça teatral sem atores, compreendida como proposta de encenação de agenciamentos humanos-não humanos, busca discutir uma convergência entre aspectos de dois debates teórico-práticos, que giram em torno do problema da intermedialidade no campo do teatro e de alguns desafios ecocríticos dirigidos a pressupostos espontâneos que informam compreensões ecológicas correntes. No que se refere ao primeiro debate, busca aproximar elementos de um histórico de problematizações intermediáticas do campo do teatro com uma discussão da questão das mídias e materialidades agenciadas em cena. Já no que toca ao segundo debate, situa o estatuto problemático da noção de “coisa” explorado na encenação diante de propostas antropológicas, epistemológicas e ecocríticas que propõem uma compreensão não dualista das relações entre natureza e cultura, implicando novos desenvolvimentos das noções de ambiente e agência.

Palavras-chave: Heiner Goebbels; teatro e intermedialidade; ecocrítica.

Abstract: The paper addresses the theatrical experiment *Stifters Dinge*, by theater director and musical composer Heiner Goebbels, first premiered in 2007. Drawing from an analysis of this play without actors, understood as a project of *mise-en-scène* of human-non human assemblages, it reflects on the convergence between aspects of two theoretical-practical debates which address the problem of intermediality in theater and a few ecocritical challenges fostered in respect to spontaneous assumptions identified in a widespread ecological thought. In regard to the first debate, the paper aims at a cross-reading between intermedial approaches

¹ Este trabalho conta com financiamento da FAPESP – Processo: 2019/13591-3. Agradeço a Heiner Goebbels, Rodrigo Carrijo e Luiz Felipe Reis pela disponibilização de fontes primárias imprescindíveis para este estudo da obra de Goebbels.

to the history of Theater and a discussion on the problem of the materialities staged in the play. As for the second debate, the paper approaches the issue of the status of “thing” elaborated by the play, having in mind theoretical approaches to a new understanding of the relations between nature and culture and the notions of ambience and agency.

Keywords: Heiner Goebbels; theater and intermediality; ecocriticism.

Quando eu estava no caminho de volta, e perto do hotel que ficava na praça central da aldeia, também rodeada de casas, eu vi ao chafariz da vila. Ele estava assoalhado com pranchas de madeira, coberto por tecido isolante, parado como uma solitária montanha de gelo. Vi que de manhã pessoas haviam espalhado areia, terra ou serragem no gelo achatado do pavimento em frente a suas casas, para evitar escorregar, mas a chuva havia coberto tudo com novo gelo. [...] Enquanto estávamos nos aproximando do vale onde a floresta deita sobre nossa estrada, de dentro da floresta negra parada a nossa esquerda sobre algumas rochas escutamos repentinamente um estranho barulho que nenhum de nós nunca havia antes escutado. [...] A batida ressoava pela floresta e por entre o trancado mortiço de ramos, acompanhado por um tilintar e tremeluzir, como se miríades de cacos de vidro estivessem sendo lançados e atritados entre si. Então, tudo estava como antes, os troncos das árvores parados elevando-se entre-laçados. Nada se movia e o murmúrio suave e imóvel ecoava.

(STIFTER *apud* GOEBBELS, 2008, tradução nossa)²

Nessa passagem do romance *O caderno de meu bisavô*, do escritor austríaco Adalbert Stifter (1805-1868), encontram-se elementos decisivos do experimento teatral *Stifters Dinge*, concebido pelo encenador e compositor

² Passagem transcrita a partir de registro audiovisual de *Stifters Dinge*. Já os comentários a *Stifters Dinge* que seguem têm como base o registro audiovisual da peça, dirigido por Marc Perroud e produzido pela Annexe 8 Prod. em 2008, não lançado oficialmente e cedido pelo artista para a realização deste trabalho.

alemão Heiner Goebbels (1952). Sua versão integral, aqui reproduzida parcialmente, é posta em cena por meio de uma gravação em *off*, explicitando a presença do universo do escritor que se faz notar desde o título, *Coisas de Stifter*. De fato, dois elementos ocupam posição privilegiada na passagem do texto à encenação teatral. De um lado, a proposta de uma apresentação de processos e acontecimentos naturais, em que a auto-organização de uma ou mais matérias tanto excede o controle humano quanto se presta a uma organização de segundo grau por parte deste, entre a formação da fina camada de gelo e o chafariz que se converte em “solitária montanha de gelo”. De outro, a exploração do estranho fascínio produzido por sons acusmáticos, isto é, desvinculados de suas fontes emissoras, que, na encenação de Goebbels, aponta para um regime mais amplo de disjunção e tensionamento entre “os palcos visual e acústico” (GOEBBELS, 2015, p. 28)³ bem como entre o estatismo da paisagem e o movimento dos eventos cênicos.

No entanto, em *Stifters Dinge*, a projeção sonora do texto de Stifter constitui apenas um entre inúmeros outros materiais, operações e abordagens, que vão muito além do escopo da passagem citada. Mais que isso, o diálogo literário-teatral posto pelo título parece ganhar força sobretudo por seu caráter múltiplo e mediado, a serviço de uma proposta estética de suspensão do “centro antropomórfico” (GOEBBELS, 2017, p. 164) em torno do qual orbitou boa parte da história do teatro ocidental. Mais especificamente, aqui, a suspensão da precedência hierárquica da palavra verbal sobre o dispositivo cênico divide o palco com outras abordagens que trabalham a favor de uma redistribuição das posições que estruturam o fenômeno teatral, cuja articulação resulta na concepção de um experimento de difícil classificação definitiva, caracterizado pelo encenador como “instalação sonora e visual”, uma “performance sem performers”⁴.

Nesse trabalho teatral-musical sem atores humanos ou animais, o que encontramos é um agenciamento produtor de eventos humanos e não humanos desenvolvido a partir de uma articulação singular de medialidades situadas nos campos do teatro, da literatura, da música e das artes visuais. Daí que essa experiência de sobredeterminação dos centros de percepção

³ “The visual and the acoustic stage”. Todas as traduções de textos de autoria de Heiner Goebbels são nossas.

⁴ Informação disponível em: <https://mitsp.org/2015/en/portfolio/stifters-dinge>. Acesso: 2 jul. 2023.

e significação forneça uma ocasião ímpar para um exercício de “ecocrítica intermedial” (BRUHN, 2021), proposto como uma intervenção em dois debates que se atravessam em *Stifters Dinge*. No mesmo passo em que o trabalho permite avaliar a partir de um lugar singular a hipótese do teatro como “a prática intermedial por excelência” (LARRUE, 2009, tradução nossa)⁵, essa apresentação do humano por meio de sua ausência cênica se desdobra na experimentação de uma espécie de natureza “sem a natureza”. Em outras palavras, sob a forma de uma suspensão da noção espontânea do natural enquanto domínio transcendente ao humano ou deste apartado, implicando uma revisão de noções correntes de “natureza”, “matéria” e “coisa”.

Em poucas palavras, trata-se de compreender *Stifters Dinge* a partir do duplo espectro de sua proposta de “mudar a ordem entre as coisas” (GOEBBELS, 2017, p. 95)⁶. Isto é, de escutar essa atenção às entidades não humanas (estas entendidas como uma primeira acepção de “coisas”), dando simultaneamente a ver a necessidade de uma redistribuição de posições teóricas previamente ocupadas nos campos do pensamento e das práticas ecológicas, antropológicas e estéticas. Proposta essa que vem ao caso, sobretudo tendo em mente o panorama ecológico atual, passível de ser formulado, tal como sugerido por Bruno Latour (2017), como um “novo regime climático” onde a agência geofísica humana vem ao primeiro plano, no mesmo passo em que o “fundo” físico posto em segundo plano pela modernidade “tornou-se instável” – “Como se o cenário tivesse subido ao palco para compartilhar o drama junto aos atores” (LATOURE, 2017, p. 3, tradução nossa)⁷.

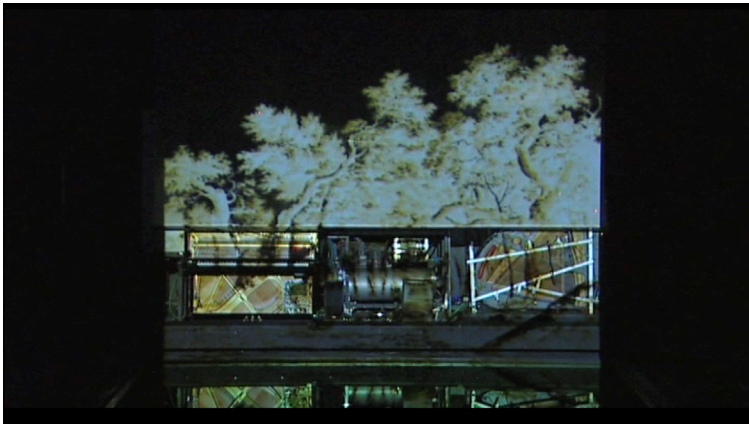
⁵ “La pratique intermédiaire par excellence”.

⁶ “To change the order between things”.

⁷ “I use this term to summarize the present situation, in which the physical framework that the Moderns had taken for granted, the ground on which their history had always been played out, has become unstable. As if the décor had gotten up on stage to share the drama with the actors”.

Coisas de teatro em *Stifters Dinge*: teatralidade e intermedialidade

Figura 1 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

Comentando a concepção de *Stifters Dinge*, Gobbels sublinha um impulso *descritivo* que atravessaria toda poética de Adalbert Stifter. Porém, a recorrência nesses textos da palavra-chave do título, *coisas*, se complexifica já no nível do recorte feito pelo encenador, já que se referiria, em Stifter, a “objetos, pessoas, a outras técnicas ou culturas desconhecidas”, assim como a “catástrofes ecológicas” (GOBBELS, 2017, p. 144). De acordo com o encenador, Stifter chama “coisas” à “parte desconhecida do mundo” (GOBBELS, 2017, p. 144)⁸, buscando deixá-las “mostrar-se para nós”. Na literatura de Stifter,

Não há apenas a irrupção repentina de fenômenos naturais e catástrofes climáticas (tempestades, trombas d’água, chuvas de granizo), que são frequentemente insólitos, inexplicáveis ou estranhos, mas as “coisas” também descrevem seres humanos de outras ordens sociais ou heranças culturais – sem explicá-las ulteriormente ou enrijecê-las. (GOBBELS, 2015, p. 30)⁹

⁸ “The unknown part of the world”.

⁹ “There are not only the suddenly irrupting natural phenomena and climate catastrophes (thunderstorms, cloudbursts, hail and ice), which are often uncanny, inexplicable and

Por outro lado, a complexidade da noção de *coisa* posta em cena é elevada a graus muito superiores quando passamos ao dispositivo cênico concebido por Goebbels. Nas palavras do encenador, trata-se de uma peça com “cinco pianos, água, neblina e gelo, com pedras, metal e muitas vozes acusmáticas diferentes” (GOEBBELS, 2017, p. 94)¹⁰. Ou, ainda, “apenas cinco pianos e muitas coisas, como motores, mecanismos, pedras movendo-se umas por sobre as outras e alguns tubos” (GOEBBELS, 2017, p. 95)¹¹. Na verdade, o que encontraremos em cena não são exatamente cinco pianos, mas um maquinário composto por pianos despidos dos tampos e dispostos fora da posição convencional, ativados automaticamente, através de diferentes mecanismos produtores de diferentes percussividades e fricções, extraídos de contatos diretamente com as cordas, sem mediação das teclas. Já as vozes acusmáticas projetadas em cena são de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs, e Malcom X. Há, também registros de vozes nativas da Papua Nova Guiné, e de indígenas da Colômbia, além da gravação de uma antiga canção grega. No entanto, é sobretudo nas complexas interações entre esse maquinário heteróclito e automático e os outros diversos parâmetros, corpos e eventos cênicos que as “coisas” de Goebbels podem nos provocar de modo mais contundente.

No início do espetáculo o que se vê em cena são três espelhos d’água ligados a caixas d’água em formato cúbico e com superfície reticulada. Já imerso em uma atmosfera de pulsações rítmicas regulares e texturas sonoras marcadas por timbres extraídos de fricções entre corpos e superfícies, como roldanas, pedras e filamentos metálicos, o espectador observa dois contrarregras polvilharem sal sobre a superfície dos espelhos d’água ainda vazios.

Enquanto a algaravia de um pescador da Papua Nova Guiné assume transitoriamente o primeiro plano da camada aural, os espelhos d’água são preenchidos com água, e três telas de gaze parcialmente translúcida, são posicionadas na horizontal, à frente e acima de cada um dos espelhos.

strange, but the ‘things’ also describe human beings of another social order and cultural heritage – without explaining them any further or engrossing them”.

¹⁰ “It is a piece with five pianos, with water, rain, fog and ice, with stones, metal and a lot of different acousmatic voices”.

¹¹ “Just five pianos and a lot of things like motors, engines, stones moving on top of each other, and a few tubes”.

Por trás dessas telas, uma fonte de luz é acionada, ativando um jogo de refrações luminosas entre a superfície da água e as telas, ao que se somam projeções lineares que partem do reticular em direção a diferentes modulações de frequência.

Em seguida, uma paisagem pantanosa de Jacob Isaacksz van Ruisdael é projetada sobre a última tela remanescente¹². Apagam-se as luzes da primeira área, e a atenção passa a recair, no plano visual, sobre as constantes e sutis transformações de translucidez, coloração e textura da pintura projetada, enquanto passa-se a escutar a passagem de *O caderno de meu bisavô*. O texto em primeira pessoa soa como um relato de viagem, aventura ou investigação, porém reverbera em outras direções enquanto integrante do dispositivo cênico configurado. A percepção do espectador encontra-se difratada entre a narrativa escutada e as transformações pictóricas da imagem, do mesmo modo que as materialidades sonoras produzidas não emulam os sons descritos pelo texto, mas soam como respostas à abordagem acusmática que estrutura o trabalho, no qual o ocultamento das fontes emissoras mantém os eventos sonoros em estado de abertura virtual. Na verdade, os únicos ecos referenciais minimamente reiterados entre o texto de Stifter e o dispositivo cênico são troncos de árvore despídos da folhagem e articulados à máquina de pianos e as possíveis reverberações entre as dinâmicas materiais do gelo descritas pelo texto e as transformações da matéria aquática a partir de intervenções nos espelhos d'água, que serão comentadas mais à frente.

Na sequência, ocorre o evento cênico que, tal como será discutido aqui mais adiante, estabelece um ponto crucialmente sensível para as possibilidades de interpretação da peça. A última tela é suspensa e o espectador se vê finalmente diante do maquinário de pianos, como se, por trás das superfícies onde se manifestam os efeitos visuais, fosse finalmente vislumbrada a insólita fonte desses efeitos ou supostas aparências. Diante do “desvelamento da coisa” o impulso filosófico moderno se encontra, a princípio, em terra instigante e muito conhecida, de Sigmund Freud a Martin Heidegger, de Maurice Merleau-Ponty a Jacques Lacan. E, de fato, as aproximações fenomenológicas ao que se encontra em cena vão ao encontro de muitas declarações de Goebbels. Porém, naquela fina camada

¹² *O pântano* (1660).

de gelo que no texto de Stifter se forma sobre o solo e outras superfícies, organização transitória e sutil da matéria água entre o líquido e o sólido, certo modo de *coisidade* não exatamente revela, mas, sobretudo, difrata o contato do espectador com uma multiplicidade de acoplagens entre materialidades e produções de microeventos.

Figura 2 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

Entre estas, poderíamos citar as evaporações na superfície do espelho d'água que tomam o centro descentrado do final da peça, elevando o expoente de organização da água em gelo já mencionado, que se somam a uma multidão de “pequenas coisas” que “acontecem” ao longo de toda peça¹³, para utilizar os termos de Goebbels. Em outros momentos, escutamos (e em certas ocorrências também vemos), por exemplo, uma haste metálica tangendo as cordas de um piano produzir uma dinâmica de timbre que interage estratégica ou dramaturgicamente tanto com a vibração de uma corda isolada friccionada por uma peça de maquinário industrial, quanto com os efeitos da projeção de imagens, intensidades luminosas e textos sobre diferentes superfícies.

¹³ “Small things happen in the play”. Trecho integrante de depoimento disponível em: <https://www.artangel.org.uk/project/stifters-dinge>. Acesso: 7 jul. 2022.

Na verdade, a própria máquina de pianos é um híbrido composto de acoplagens híbridas, não um “objeto”, mas uma *coisa*, como será discutido adiante. Os pianos reconfigurados são articulados a chapas e tubos metálicos e galhos de árvores, e integrados a um circuito elétrico e mecânico mais amplo, dividindo o palco com outros polos de emissão de intensidades sonoras e luminosas. Nesse sentido, o que a suspensão da última tela de gaze revela apenas frustra a expectativa de encontro com um motor uno que desencadearia a totalidade dos eventos cênicos.

Ao mesmo tempo, a noção de uma relação linear entre *causas e efeitos* é amplamente sobredeterminada pelos diversos planos que suscitam os eventos. Como destaca o próprio Goebbels (2012, p. 232), em *Stifters Dinge* “a relação entre elementos separados reverte”, tornando possível, por exemplo “escutar a luz”:

Uma mudança de luz se converte em um evento musical. É sempre minha ambição reverter distribuições de poder, as hierarquias, os equilíbrios de pesos, que são tão assentados em nossa percepção. E o público passa a reconhecer que repentinamente é a luz quem está criando um tom, ou a água está fazendo música, enquanto ambas deixam de ser meramente elementos ilustrando o significado de uma cena, mas autoafirmam-se em sua materialidade, aptas a influenciar outras mídias; tornando-se protagonistas elas mesmas. (GOEBBELS, 2015, p. 29-30)¹⁴

Com isso, começa a ficar claro o alcance das complexidades intermediáticas que *Stifter Dinge* faz entrar na cena de debates teatrais históricos e teóricos decisivos. Algo que remete diretamente à caracterização que Goebbels faz de seu trabalho artístico nos termos de “composição musical como encenação teatral” e vice-versa¹⁵.

Em primeiro lugar, valeria ter em vista o estado ainda em aberto, do plano teórico ao tradutológico, da hierarquia artistotélica que opunha, em ordem hierarquicamente decrescente, os lugares da fábula ou enredo

¹⁴ “A light change turns into a musical event. It is always my ambition to reverse distributions of power, hierarchies, the balances of weight, which we are so accustomed to in our perception. And the audience starts to recognize that suddenly it is the light creating a tone or that water is making the music while both are no longer merely supporting elements illustrating the meaning of a scene but assert themselves in their materiality, able to influence other media; becoming protagonists themselves”.

¹⁵ Cf. GOEBBELS, 2012.

(*mythos*) e materialidade musical e visual da cena (*melopeia e opsis*)¹⁶. Nesse sentido, cabe ressaltar como a *encenação*, enquanto prática de configuração de dispositivos teatrais, alcança estatuto de campo artístico autônomo muito tardiamente. De fato, apenas em torno da década de 1880 a encenação viria a colocar decisivamente em xeque o império do texto que atravessou a história hegemônica do fenômeno teatral no Ocidente. Personagem central desse processo, ao lado de Émile Zola, André Antoine formulou o problema nos termos da articulação entre as dimensões *imateriais* e *materiais* da cena teatral (PAVIS, 2013, p. 10-13): entre o diagrama de possibilidades operacionais e discursivas posto pelo texto e sua atualização enquanto dispositivo cênico, espetáculo agenciador das materialidades operadas.

Nesse mesmo sentido, até a mais idealista das histórias e teorias do teatro ocidental não poderia perder de vista o estatuto do teatro como dispositivo de agenciamento de parâmetros heterogêneos: palavra e visão, dizibilidade e ostensão, escópico e aural, visibilidade e invisibilidade, ausência e presença, texto, cenário, figurinos, música, imagem, movimento, luz. É, aliás, o que Roland Barthes sintetiza em uma fórmula da noção de *teatralidade* aplicada, por subtração, às incursões de Charles Baudelaire pelo campo da dramaturgia:

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica dos artificios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 1964, p. 62-63, tradução nossa)¹⁷

Nesse sentido, tendo em conta que “todas as mídias são medialmente e modalmente misturadas (ou mediadas – ‘mixed’)” (BRUHN, 2021, p. 123) e que os processos mediais podem remontar até à “invenção do alfabeto” e ao Renascimento (LARRUE, 2009, p. 13), cabe destacar aqui a impregnação estrutural da história dos debates em torno do teatro por esse nicho de preocupações. No entanto, segundo Jean-Marc Larrue (2009),

¹⁶ Cf. RAMOS, 2015, p. 19-32.

¹⁷ “Qu’est-ce que la théâtralité ? c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, dis “tances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur”.

a abordagem propriamente teórica do fenômeno teatral no campo dos estudos intermediários se concretiza apenas recentemente, sob a forma de um “encontro tardio”. Para o autor, essa decalagem temporal se deveria principalmente a uma resistência imposta pelo próprio campo teatral, em sua vinculação histórica a um “discurso identitário fundado sobre o autor (sua voz, seu corpo) e sua relação imediata com o espectador” (LARRUE, 2009, p. 15, tradução nossa)¹⁸.

Em contraste, a ancoragem da complexidade medial do teatro em um histórico de desenvolvimentos tecnológicos teria como marcos justamente dois aspectos cruciais que encontramos em *Stifters Dinge*: o advento da eletricidade, que ocasionou uma revolução nos métodos de iluminação, repleta de consequências para as possibilidades de organização cênica, e a ampliação dos modos de utilização do som em cena, que instauraria uma “primeira ruptura histórica da voz e do corpo”, lançando a “prática ‘contranatureza’ da escuta acusmática” (LARRUE, 2009, p. 15, tradução nossa)¹⁹.

Com efeito, a modernidade teatral pode ser compreendida em boa parte como um processo de desdobramento virtualmente infinito dessa vocação intermedial que, retornando aos termos de Larrue (2009, p. 26), representaria uma “ameaça ao discurso essencialista” do teatro, ancorado na autenticidade, na facticidade e na presença, hegemônico durante um longo período histórico. Assim, o panorama atual conta tanto com uma herança vasta e variada de enunciações desse processo quanto com uma multiplicidade de concepções de novos modos de agenciamento.

Como demonstrado por Martin Puchner (2002), se “a obra de arte total/comum” de Richard Wagner marca uma vertente decisiva da dimensão de integração dos diferentes parâmetros cênicos, parte fundamental da criação teatral moderna consistiu na produção de dinâmicas de *decomposição* dessa mesma dimensão, com consequências relevantes inclusive para o campo da literatura. De Stéphane Mallarmé a Samuel Beckett, ou de James Joyce a Gertrude Stein, a apropriação literária de estruturas e procedimentos teatrais parece criar algo como curtos-circuitos em ambos os campos mediais.

¹⁸ “Discours identitaire fondé sur l’acteur (sa voix, son corps) et son rapport immédiat au spectateur”.

¹⁹ “Première rupture historique de la voix et du corps¹⁰, mais il lançait la pratique «contre-nature» de l’écoute acousmatique”.

É na esteira desses processos que *Stifters Dinge* acentua regimes de tensionamento entre dimensões e medialidades cênicas, que, do drama poético de Maurice Maeterlinck a uma obra híbrida como a de Beckett, radicalizam um vasto campo de agenciamentos múltiplos, paradoxais e diferenciais, a começar pela desmontagem das relações integrativas entre voz e corpo e visibilidade e invisibilidade. No caso do experimento teatral de Goebbels, vem ao primeiro plano um revelador atravessamento entre uma dinâmica de integração-decomposição das relações mediais e uma dinâmica de desmontagem produtiva de certos modos de compreensão do estatuto da noção de “coisa” e das relações entre natureza e cultura e humano e não humano.

Assim, a “traição da ‘promessa ontológica’ do teatro” por meio da qual Larrue (2009) formula a ameaça intermedial ao discurso essencialista de parte do teatro ocidental poderia ser desdobrada em outra enunciação de uma dimensão *ontológica*, que toca sobretudo ao problema das *materialidades* no teatro, convidando a uma aproximação teórica entre *encenação e agenciamento*. Essa é uma aproximação possível ao duplo espectro das “coisas” de Goebbels, em que o agenciamento intermedial do dispositivo teatral coloca simultaneamente em causa a pertinência de uma hierarquia cognitiva hegemônica das relações entre o humano e o não humano, sujeitos, objetos e o estatuto de coisa.

“Pequenas coisas acontecem”: encenação como agenciamento, medialidades, materialidades

Muitos depoimentos e comentários teóricos de Goebbels intervêm nos debates teatrais mencionados em termos imediatamente reconhecíveis, em torno das ideias de disjunção entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, voz e corpo, performance e performer. Nesse âmbito, o problema da percepção se torna crucial, abrindo espaço para ricas abordagens fenomenológicas. É o caso do instigante comentário de Flora Sussekind (2015), cujo mote é uma aproximação entre o poema “Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”, de Wallace Stevens, e aspectos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Assim como, no poema de Stevens, estímulos sonoros provenientes de uma natureza que parece “estranhamente esvaziada de seres humanos” borram as fronteiras entre mente e percepção, interioridade e exterioridade, em *Stifters Dinge* assistiríamos a algo da ordem dessa “coisa” intervalar, cindida entre a “ideia da coisa” e a “própria

coisa”. Ou, nas palavras de Merleau-Ponty, encontraríamos as “coisas” como “estrutura opacas”, cujas “determinações objetivas”, são mediadas também por “fissuras, lacunas por onde as subjetividades nele se alojam” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 447 *apud* Sussekind, 2015, p. 113).

Ao invés de desvelar algo como a “coisa em si”, *Stifters Dinge*, a experiência da peça se situaria nos intervalos equívocos do título do poema de Stevens, trazendo ao primeiro plano uma totalidade perceptiva cujo sentido não é unívoco ou dado, mas que reconstrói o objeto através de diferentes planos perceptivos concorrentes. Assim, a encenação de uma precedência das “coisas” em cena tanto escapa a uma busca ingênua por uma objetividade absoluta quanto dissolve uma oposição estaque entre percepção e significação e sujeito e objeto.

Entretanto, se os protagonistas de *Stifters Dinge* não são “objetos”, o que são eles? Uma resposta possível parte do papel crucial representado pelas intensidades sonoras e luminosas e emissões verbais. Mais que isso, enquanto as primeiras e as últimas compartilham de uma região intervalar, onde a produção de sonoridades e nuances tímbricas se sobrepõe reciprocamente com o eixo significante da palavra, a luz também opera tanto pela produção de materialidades luminosas quanto pela projeção de textos e imagens que a um só tempo têm estatuto perceptivo e significante próprio e resultam na reconfiguração visual de diferentes superfícies.

Vem ao caso, afinal, a afirmação do encenador de que

eu geralmente abordo as peças pelo ponto de vista dos materiais ou o modo de produção. Isso pode ser um motivo literário, musical ou visual. Eu também vislumbro a produção com e por meio do *potencial de todos os participantes*. Nesse caso, os materiais e os elementos são os participantes: pianos, pedras, água, sal, madeira e metal. (GOEBBELS, 2015, p. 27-28, grifo nosso, tradução nossa)²⁰

Desse ponto de vista, afinal, a noção de “participantes” pode trazer à tona a noção, proposta por Latour (2010, p. 495), de *actante*, que abarca fontes de ação humanas ou não humanas, caracterizadas pela capacidade de produzir

²⁰ “I usually approach my pieces from the point of view of the materials or the method of production. This can be a visual, literary or musical motive. I also devise a production with and through the potential of all participants. In this case, the materials and elements are the participants: pianos, stones, water, salt, wood and metal”.

efeitos, alterar processos e alterar-se reciprocamente com outras fontes. De fato, a promoção de *reações recíprocas* entre elementos heterogêneos parece ser uma tônica fundamental de *Stifters Dinge*. Nas reverberações perceptivas entre um movimento de luz, o som produzido pelo obturador do projetor e a sonoridade do rolamento de pedras, ou na reconfiguração da textura visual da máquina pela sobreposição de uma imagem ou texto, o que encontramos são acoplagens, encontros entre actantes, ou, nas palavras de Latour (2010, p. 16), eventos produzidos por “*assembleias*”. Não menos importante é o fato de que os índices mais diretos de agência humana – as vozes acusmáticas, articuladas discursivamente ou não, além de um texto e uma pintura projetados em cena – não simplesmente acentuam a evidenciação da organização, por óbvio, humana do espetáculo, mas partilham a cena em pé de igualdade com a agência intracênica das “coisas”, humanas e não humanas.

Em uma paráfrase excessivamente sumária de alguns pressupostos da obra de Latour, falar em eventos naturais significa falar em agenciamentos híbridos entre natureza e cultura. Ou, em outras palavras, *rassemblements* (“agrupamentos”, “ajuntamentos”), que, do ponto de vista da compreensão de fenômenos, por exemplo, ecológicos, sobredeterminam as relações entre “natureza, política e discurso” (LATOURE, 2016, p. 9). Daí um deslocamento da noção de *objeto* em direção à palavra *coisa*, que Latour extrai a partir de uma etimologia proveniente dos campos jurídico e político, a “coisa” como *causa*, cuja determinação se dá por meio de discussão em uma assembleia. Afinal, ao analisar eventos como catástrofes ecológicas ocasionadas por resultados imprevisíveis da manipulação de certos materiais químicos cuja compreensão física altera-se amplamente ao longo do tempo, como o amianto (LATOURE, 2010, p. 60-64), ou modos de organização energética, como a rede elétrica de uma região geográfica (BENNET, 2010, p. 24), como estabelecer uma hierarquia definitiva entre os diferentes polos de agência?

Esses objetos sem “bordas nítidas” (LATOURE, 2010, p. 94, tradução nossa)²¹, coisas entramadas em redes de ações e efeitos simultaneamente físicos e políticos, produzidos por “coletivos” constituídos por modos heterogêneos de agência e aptos a produzirem interferências imprevisíveis entre escalas de grandeza muito diversa, ilustrariam uma relevante consequência posta por uma “ecologia política”:

²¹ “Objets qui n’ont pas de bords nets”.

“recolocar” em causa com eficácia notável a possibilidade de consolidar, de acordo com uma ordem fixada de uma vez por todas, a hierarquia dos atores e dos valores (LATOURE, 2010, p. 103, tradução nossa)²².

No núcleo dos diferentes campos do saber e do fazer abordados por essa proposta, encontra-se uma desmontagem de uma noção corrente de natureza, que resulta de uma “Constituição” (LATOURE, 2016, p. 19-52) que aparta integralmente humanos e não humanos, totalizando uma hierarquia fechada de agências. É assim que a escala mínima e múltipla das “pequenas coisas” que acontecem em *Stifters Dinge* parece ressoar a seu modo o desafio posto também pelo caráter problemático dos estatutos e escalas de grandeza das “coisas” naturais-culturais, radicalizado no contexto do Antropoceno²³.

Segundo Goebbels, em seu processo de trabalho a questão da *amplificação* dos sinais sonoros ocupa lugar estruturante, já que a configuração da distribuição acústica implica um nível preliminar e decisivo de configuração cênica (GOEBBELS, 2012, p. 191). Porém, em *Stifters Dinge* essa questão vai claramente além de seu aspecto técnico, justamente quando vêm ao primeiro plano as articulações instáveis, os agenciamentos múltiplos produzidos pela sobredeterminação entre produção de intensidades sonoras e operações de projeção luminosa. Se, por óbvio, a energia elétrica e diferentes níveis de elaboração tecnológica constituem a infraestrutura da peça, mais decisiva parece ser a constatação do protagonismo de diferentes *inputs* cujo cruzamento desencadeia as dinâmicas de relações entre coisas, corpos e eventos, bem ilustrados pela equivocidade da noção de *projeção* tal como mobilizada no espetáculo: sonora, vocal, imagética, luminosa – e, como veremos, também (contra-)perspectiva.

Ao mesmo tempo, ao lado da luz, o *som* assume uma posição especialmente decisiva, tendo em vista uma enunciação singular de seu estatuto complexo, apontando por diversas vertentes dos *sound studies* e outras abordagens musicológicas e estéticas. Sempre atravessando os campos da música e do teatro, Goebbels desenvolve uma pesquisa com a extração do “som das coisas”, seja gravado a partir de fontes humanas ou não humanas, seja explorando diferentes modos de tocabilidade dos

²² “[...] Remet en cause avec une si remarquable efficacité, c’est justement la possibilité de collecter, selon un ordre fixé une fois pour toutes, la hiérarchie des acteurs et des valeurs”.

²³ Cf. MORTON, 2013.

instrumentos, o ritmo de textos literários, ou a materialidade singular de vozes dispostas em modo presencial ou, sobretudo, acusmático. Já em *Stifters Dinge* essa pesquisa parece atingir um ponto de acumulação e de inflexão. Pois, aqui, o que parece ser encenado é, de certa forma, o processo de *fazer* o som. Entre o que vemos e o que escutamos, passamos tanto pelo ocultamento acusmático das fontes sonoras quanto pela evidenciação de diversas fontes híbridas. Ambos os aspectos são integrados em uma dinâmica mais ampla, que sobredetermina as dinâmicas sonoras em diferentes níveis de ação e interação. Em contraste, por exemplo, com a poética musical acusmática de Pierre Schaeffer, aqui interessa menos a manifestação sonora em si do que o som como campo de atravessamentos entre diferentes tipos de efeitos, produzidos por diferentes formas de encontro entre materialidades, que resultam em modos de produzir sonoridades. Assim, assistimos a algo anterior ou posterior à emissão de sinais sonoros a partir de “objetos-fonte”, assistimos a acoplagens híbridas que se atualizam na performance de uma situação atual, abrindo diferentes planos de reverberações virtuais.

Aproximando-nos ao campo da filosofia do som, a proposta de Christopher Cox (2017) poderia levar à identificação, em *Stifters Dinge*, de um agenciamento do som como caso nítido de uma ontologia da matéria enquanto “profusão de fluxos energéticos”. Trata-se de pensar os fenômenos sonoros não no nível de “objetos”, mas de “eventos”, não a partir de uma causalidade unilinear, mas nos termos de uma sobredeterminação das relações entre causas e efeitos. O som não como “qualidades de objetos ou sujeitos” que se manifestam como entidades discretas, mas como campo de atravessamentos entre corpos e eventos incorpóreos, atualizado em fluxos de “modalidades e intensidades auditivas recorrentes, mas transitórias” (COX, 2017, p. 155, tradução nossa)²⁴.

De modo mais amplo, e compartilhando algumas preocupações de Cox, certas posições no interior de um debate recente em torno dos “Novos materialismos”, que devem muito às contribuições de Latour, fornecem uma entrada relevante para a consideração do problema das *materialidades*. É o que propõe Jane Bennett (2010), por meio da noção de *matéria vibrante* ou *materialidades vibrantes*. Pensando com Latour, Bento Espinoza e Gilles

²⁴ “Sounds are not qualities of objects or subjects”. “Recurrent but transitory auditory modalities and intensities”.

Deleuze, a autora mobiliza a noção de *afeto*, como a capacidade dos corpos *reagirem ou responderem* a outros corpos e sua potência de fazê-los reagir ou responder. Trata-se de falar, portanto, em modos de *afetação recíproca entre os corpos*, que compõem *agenciamentos* singulares:

Agenciamentos não são governados por nenhuma cabeça central: nenhuma materialidade ou tipo de materialidade tem competência suficiente para determinar consistentemente a trajetória ou impacto do grupo. Os efeitos gerados pelo agenciamento são, na verdade, propriedades emergentes, emergentes em sua habilidade de fazer algo acontecer (um materialismo infletido imprevisivelmente, um blecaute, um furacão, uma guerra contra o terror), distintas da soma total da força vital de cada materialidade considerada isoladamente. Cada membro ou proto-membro do agenciamento tem certa força vital, mas há também uma efetividade própria ao agrupamento enquanto tal: uma agência do agenciamento. E precisamente porque cada membro-actante mantém um pulso energético sutilmente deslocado daquele do agenciamento, um agenciamento nunca é um bloco sólido, mas um coletivo em aberto, uma “soma não totalizável”. (BENNETT, 2010, p. 24, tradução nossa)²⁵

De fato, o que encontramos na cena de *Stifters Dinge* parece algo dessa ordem: corpos em afetação recíproca, materialidades vibrantes cujo agenciamento cruzado desencadeia eventos de diferentes ordens, “micro-acontecimentos” imprevisíveis, deflagrados por uma dinâmica de “causalidade emergente” (BENNETT, 2010, p. 27-33). De modo que, nesse contexto, *o som, a luz e a linguagem verbal* apareceria então como *medialidades híbridas*, que não determinam hierarquicamente as demais, mas oferecem, enquanto “materialidades vibrantes” *inputs* deflagradores de afetações entre outras materialidades e corpos, como a água, os tecidos, as engrenagens, e assim por diante.

²⁵ “Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen (a newly inflected materialism, a blackout, a hurricane, a war on terror) is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone. Each member and proto-member of the assemblage has a certain vital force, but there is also an effectivity proper to the grouping as such: an agency of the assemblage. And precisely because each member-actant maintains an energetic pulse slightly “off” from that of the assemblage, an assemblage is never a stolid block but an open-ended collective, a “non-totalizable sum.”

Por outro lado, do mesmo modo que *Stifters Dinge* se aproxima dessa abordagem sem parecer reivindicar uma noção das coisas como “modos de uma substância única” ou “força vital”, tal como pressuposto por Bennet, intervenções situadas nos campos da arte conceitual e sonora pode complexificar o alcance desse pensamento materialista do som. É o caso de Seth Kim-Cohen (2011), que salienta sua limitação em apreender a mediação dos fenômenos artísticos de ordem sonora pela linguagem e pelo agenciamento conceitual de contextos discursivos e culturais. De fato, em *Stifters Dinge*, a todo instante uma definição purista da noção de percepção é posta em causa diante de uma reverberação recíproca entre os eventos intermediáticos e intermateriais e enquadramentos significantes aos quais os textos e remissões históricas apenas dão corpo mais evidente. Entre significação e materialidade, materialismo e conceitualismo, parece não haver um abismo, mas uma *mediação pela linguagem*, que, no entanto, divide o palco em pé de igualdade com outras mediações.

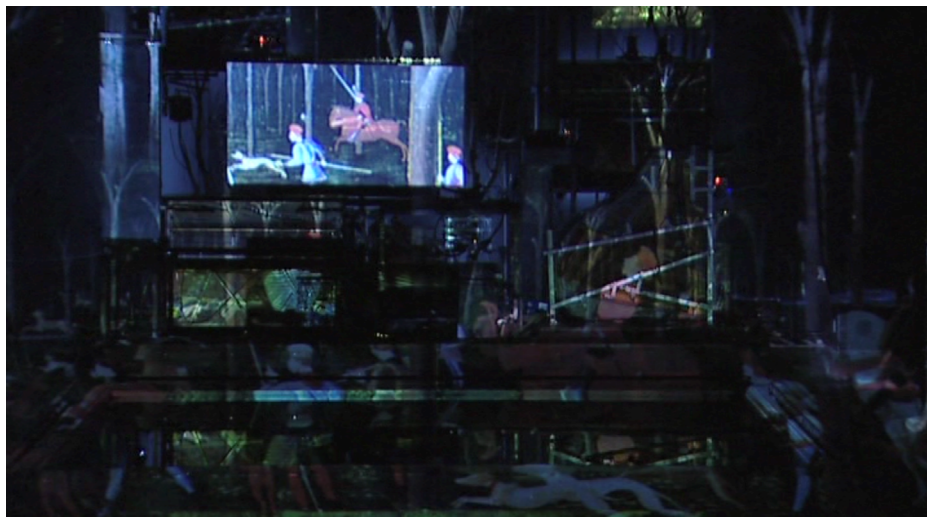
Por fim, outra posição no campo dos “novos materialismos”, dirigida a um recorte de análise literária, pode fornecer uma síntese sugestiva do duplo espectro da problemática das “coisas” na obra de Goebbels. Em “Leituras da materialidade: areia, formigas, humanos”, Annina Klappert, dialogando com propostas de Karen Barad, coloca em cena a noção de *mattering* (materização) e, desdobrando a noção de que “o significado se faz possível mediante práticas materiais específicas”, sugere:

Fora de intra-ações agenciais particulares, “palavras” e “coisas” são indeterminadas. [...] Assim como não existem palavras com significados determinados à espera de serem usadas, também não existem coisas com limites e propriedades determinadas [...]. *As coisas não pré-existem: são postas em cena num agenciamento.* (KLAPPERT, 2021, grifo nosso)

Em suma, se “encenar” significa pôr em ato a apresentação de potencialidades dos agentes e eventos, *Stifters Dinge* propõe uma dupla radicalização. Por um lado, opera em uma “perspectiva de integração de mídias” (BRUHN, 2021, p. 123), ampliando o escopo dos meios e modos de agência mobilizados pelo campo teatral. Por outro, trabalha os meios e mídias também como materialidades agenciadas em chave híbrida. Daí um desdobramento da pergunta sobre o estatuto dos meios artísticos nos termos de uma indagação acerca da compreensão do próprio estatuto daquilo que compreendemos como “coisas”.

Entre as coisas: por trás do quadro, para além do espelho

Figura 3 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

O conjunto das vozes acusmáticas emitidas na peça pode ser resumida em dois aspectos. Por um lado, assistimos a uma montagem de modos de agência humana, umas associadas a dispositivos de hierarquização e a centros geopolíticos de dominação (sobretudo com Malcom X e Burroughs) outras deslocadas destes centros e mais intrinsecamente integradas às conexões transversais entre medialidades cênicas. Por outro lado, todos esses materiais sonoros integram-se a essa dinâmica de conexões, perfazendo um arco que parte dos cantos e do encantamento, chegando a regiões de estabilização de um registro discursivo verbal, para finalmente retornar à região híbrida, verbal-musical, do canto (cujas palavras sempre fogem ao domínio linguístico do espectador ocidental médio).

Acompanhada pelo I Movimento do *Concerto italiano em F maior*, de Johann Sebastian Bach e por uma leve chuva artificial em cena, a entrevista de Lévi-Strauss²⁶ é marcada pela descrença na hipótese de existência de

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEEaY7DjzU0>. Acesso em: 5 jul. 2023.

lugares totalmente “virgens e desconhecidos” ao homem na atualidade e pelo contraste entre o interesse pelo não humano e a afirmação final de que não haveria “muitas razões atualmente para se confiar no homem”. Ao mesmo tempo, reagenciada pelo complexo de relações cênicas, a artificialidade premeditada por meio da qual Stifter refletia preocupações morais em fenômenos naturais (GOEBBELS, 2015, p. 31 *passim*) abre espaço a uma espécie de radicalização da passagem de Michel Foucault reproduzida no libreto fornecido aos espectadores, em que o humano aparece como “efeito de mudanças nas disposições fundamentais do saber”, apto a desaparecer, como se dissolvendo-se na paisagem natural (FOUCAULT, 2000, p. 536 *apud* SUSSEKIND, 2015, p. 116).

De um ponto de vista ecocrítico, o aspecto decisivo da concepção de *Stifters Dinge* parece residir não em uma recusa de representação do humano em prol de uma representação supostamente direta da natureza, mas no gesto de tirar “o homem” de cena para apresentá-lo de modo aberto e em determinação recíproca com seu ambiente: “o homem” e “a natureza” (em suas noções correntes) por subtração, produzindo uma apresentação das relações natureza-cultura por multiplicação²⁷.

Assim sendo, *Stifters Dinge* põe em cena aspectos relevantes de um debate no que se refere a um conjunto de pressupostos e encaminhamentos ecológicos, que gravitam em torno das noções de “natureza” e “ambiente”. No centro desse debate encontra-se a crítica da pressuposição de uma relação seja de exterioridade entre o vivente humano e o “ambiente”, bem como de uma consideração essencialista da relação entre sujeito e objeto, trazendo à tona uma problemática fenomenológica, estética e ontológica.

²⁷ Nas páginas seguintes abordaremos os termos “natureza” e “cultura” a partir da base conceitual fornecida pelo campo da Antropologia Social, referindo-os, respectivamente, às dimensões do que é *dado à e construído pela* agência humana prática e simbólica. Na origem do raciocínio encontram-se o percurso e as dificuldades da conceituação proposta por Claude Lévi-Strauss (Cf. DESCOLA, 2011) e as propostas de Bruno Latour (2016), que convergem em uma crítica ao dualismo moderno que postula as duas dimensões como rigidamente apartadas. Em linha com esses autores, enfatizamos, portanto, as mediações cognitivas (culturais) implícitas nos modos como o natural e o não humano são percebidos pelas sociedades humanas e a presença de diferenciações provenientes do mundo natural enquanto matéria constitutiva do campo simbólico.

Nesse contexto, Gernot Böhme (2000, 2017) propõe a noção de *atmosferas* para dar conta do que sugere como um nexos inextrincável entre ecologia e estética. O autor propõe uma definição de “ambientes humanos” em termos de “qualidades no ambiente que são experimentadas esteticamente” (BÖHME, 2000, p. 14, tradução nossa)²⁸. por meio das quais os “objetos projetam-se no espaço”, constituindo uma “realidade compartilhada entre o que percebe e o que é percebido” (BÖHME, 2017, p. 24, tradução nossa)²⁹. As atmosferas seriam, assim “esse *entre* [*in-between*] através do qual qualidades ambientais e estados humanos são relacionados” (BÖHME, 2017, p. 14, grifo nosso, tradução nossa)³⁰, o que permitiria compreender de outro modo o estatuto da “crise ambiental”.

Pensada como um “êxtase das coisas”, ou “os modos como elas saem de si mesmas” (BÖHME, 2017, p. 22, tradução nossa)³¹, essa noção de “atmosfera” traz interessantes sugestões quanto ao lugar do som nessa “Estética Ecológica da Natureza”, onde o “espaço acústico” permitiria pensar na música como produção de atmosferas acústicas ou experiências da “escuta em si”, explorando um “potencial cênico das coisas” (BÖHME, 2000, p. 17, tradução nossa)³². Daí a proposta fenomenológica de um desvio com relação à “ontologia da coisa” que dominaria o pensamento ocidental, proposta que sugere uma noção da “natureza como contexto comunicativo, como o efeito recíproco de mostrar-se e perceber” (BÖHME, 2017, p. 39, tradução nossa)³³.

No entanto, essa abordagem implica, por exemplo, a noção de que a mediação linguageira se oporia ao fato de que “a obra de arte é em primeira instância algo em si” (BÖHME, 2017, p. 15, tradução nossa)³⁴, já que o que as atmosferas configurariam seriam “formas de presença” enquanto “interferência com a presença corpórea de alguém” (BÖHME, 2017, 46, tradução nossa)³⁵. Algo que vai ao encontro da ideia de que a “cultura estética é apenas o cultivo de algo já embutido na natureza” (BÖHME, 2017, p. 30,

²⁸ “Qualities in the environment which are experienced aesthetically”.

²⁹ “The shared reality of the perceiver and the perceived”.

³⁰ “This in-between, through which environmental qualities and human states are related”.

³¹ “Ecstasy of things”, “sepping-outside-of-themselves”.

³² “Scenic potential of things”.

³³ “Nature does not simply appear as a context of reciprocal effects but as a communicative context, as the reciprocal effect of showing oneself and perceiving”.

³⁴ “One must insist that a work of art is in the first instance itself something”.

³⁵ “An interference with one’s own bodily presence”.

tradução nossa)³⁶, que tira de campo outras esferas de práticas e saberes que poderiam atravessar essa dimensão Estética herdeira de uma longa tradição que envolve o conceito de Natureza. Não seria o caso, então, de pensar para além da noção de “ambientes *humanos*”?

Em um influente trabalho, porém marcado por um ecletismo teórico certas vezes tão problemático quanto instigante, Timothy Morton (2009, p. 163) propõe outra via para a desmontagem da noção do ambiente como uma “coisa” “separada” do humano, noção amparada também em uma tradição estética que compreende a natureza como “objeto reificado”, mantido “lá fora” (MORTON, 2009, p. 117, tradução nossa)³⁷. Essa abordagem tem o mérito de sondar profundamente as matrizes românticas de certos modos de desconstrução dessa noção a partir do campo da literatura, criticando por dentro o que denomina como “ecomimesis”, sobretudo em sua versão “fraca”, marcada pela produção baixamente reflexiva da ilusão de “imediatez” impressa na moldura enunciativa do tipo “Enquanto eu escrevo”, cujo complemento seria “Estou imerso na natureza” (MORTON, 2009, p. 179, tradução nossa)³⁸.

Em suas propostas teóricas mais interessantes, *Ecology without Nature* analisa diversos recursos de enunciação literária que sobredeterminariam a noção de uma “distância estética absoluta” (MORTON, 2009, p. 174 *passim*), em linha com uma abordagem do “ambiente” mais afeita aos múltiplos planos e escalas de ação que marcam o horizonte ecológico, geofísico e político atual. Sugerindo que “ambiente é aquilo que não pode ser indicado diretamente”, é uma “questão” (MORTON, 2009, p. 174, tradução nossa)³⁹, o autor desenvolve o mote-paradoxo de todo o livro, que vai ao encontro da posição de Latour e do presente comentário, a de que “a ideia mesma de ‘natureza’, tão cara a tantos, terá que esmorecer em um estado ‘ecológico’ da sociedade humana” (MORTON, 2009, p. 1, tradução nossa)⁴⁰.

E, de fato, as imagens do que seja a natureza trazidas por Morton oferecem um bom antídoto para a muito sedimentada e difundida restrição do natural a um repertório de paisagens habitado por plantas e animais.

³⁶ “Aesthetic culture is only the cultivation of something already embedded in nature”.

³⁷ “Out there”.

³⁸ “As I write”, “I am immersed in nature”.

³⁹ “The environment is that which cannot be indicated directly”.

⁴⁰ “The very idea of “nature” which so many hold dear will have to wither away in an “ecological” state of human Society”.

Para o autor, relacionar-se com a natureza seria relacionar-se com algo da ordem do monstruoso, do inconsciente freudiano em suas acoplagens entre núcleos pulsionais heterogêneos, que escapam a uma inscrição simbólica estável. Do mesmo modo, a ação “ambiental” teria de englobar também com diversas ordens de economia do desejo, com a relação com o consumo, e assim por diante.

Contudo, sua crítica das posições polares que ora reificam a natureza como exterioridade pura, ora pressupõem uma condição “imersiva” e imediata entre o cultural e o natural se ancora de modo rígido na atenção às mediações simbólicas. Amparado em Jacques Lacan, Jacques Derrida e Theodor Adorno, Morton segue renitentemente o mote de que não há nada entre [*in-between*] sujeito e o objeto⁴¹, a representação e o referente, e assim por diante. A imaginação da natureza “sem o conceito de natureza” teria então que apontar para uma negatividade ontológica onde a percepção giraria em torno de um “vazio” e a experiência da “contingência” que perturba a ordem da representação poderia ser assumida apenas por meio de uma “não identidade”: “não eu (e, portanto, não natureza)” (MORTON, 2009, p. 175, tradução nossa)⁴². Como em Latour, as bases para uma “poética e uma política da natureza” passariam pela perda do conceito sedimentado de natureza visando a constituição de novos “coletivos” humanos-não humanos. Sob o preço, porém, de restringir a imaginação de um campo de agências heterogêneas ao nível de uma crítica à ordem da representação, pressupondo um estatuto negativo da ontologia da natureza e do sujeito.

Assim sendo, as posições teóricas que melhor permitem avaliar as consequências ecocríticas postas por *Stifter Dinge* parecem convergir naquela que recortamos a partir de Latour e seus desdobramentos. Como Morton, Latour também explora o aparente paradoxo de que para a constituição de uma “ecologia política” viável é preciso assumir o “fim da natureza”, isto é, do fim da noção de “natureza” que “permite recapitular em uma série ordenada a hierarquia dos seres” (LATOURE, 2010, p. 99 *passim*, tradução nossa)⁴³. A tarefa da ecologia política seria então “perturbar” “as classes de seres multiplicando as conexões imprevistas” (LATOURE, 2010,

⁴¹ Cf. Morton, 2019, p. 52.

⁴² “Non-identity”, “on non-self (and thus on no-nature)”.

⁴³ “Qui permet de récapituler en une seule série ordonnée la hiérarchie des êtres”.

p. 103, tradução nossa)⁴⁴. Proposta esta que exige não apenas responder às coisas físico-políticas-discursivas por meio de novas acoplagens possíveis entre campos do pensar e do fazer, mas também e, sobretudo, atentar para a relação entre natureza e cultura como o principal foco de debate. O que implica, mais uma vez, ter em conta a impossibilidade de “reconciliar” ou “superar” a oposição entre natureza e cultura, sobretudo no contexto atual em que “somos gradualmente forçados a *redistribuir* inteiramente o que havia sido chamado natural e o que havia sido chamado social ou simbólico” (LATOURET, 2010, p. 120, grifo nosso, tradução nossa)⁴⁵.

Porém, o ponto elementar desse raciocínio é que *natureza e cultura* não são objetos ou dimensões dados de antemão e separadamente, mas uma relação que é determinada por atos cognitivos singulares e situados. Pensando em *Stifters Dinge*, é revelador que uma ilustração utilizada por Latour diga respeito justamente ao “regime escópico”, à invenção ocidental do dispositivo de representação visual que estabelece o “objeto como contrapartida do olho” (LATOURET, 2017, p. 17, tradução nossa)⁴⁶. Enquanto esse contexto cultural, que deve muito de sua concepção da natureza justamente à pintura (LATOURET, 2017, p. 18), estabelece o objeto – uma natureza-morta, por exemplo – como autoevidente, “natural”, seria preciso atentar para o quão “bizarro”, em nada evidente, também é o polo do sujeito, sendo que ambos são construídos relacionalmente, por um ato de distribuição, efetuado por um “operador”:

“pertencer à natureza” é quase sem sentido, já que a natureza é apenas um elemento em um complexo consistindo em ao menos *três termos*, o segundo servindo como sua contrapartida, cultura, e o terceiro sendo aquele que distribui as propriedades dos dois primeiros. Nesse sentido, a natureza não existe (enquanto um domínio); ela existe apenas como *uma metade do par pertencendo a um único conceito*. (LATOURET, 2017, p. 19, grifo do autor, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁴ “L’écologie politique perturbe l’ordonnement des classes d’êtres en multipliant les connexions imprévues”.

⁴⁵ “ous sommes progressivement contraints de redistribuer entièrement ce qui avait été appelé naturel et ce qui avait été appelé social ou symbolique”.

⁴⁶ “[...] The object that serves as counterpart to this eye is just as implausible”.

⁴⁷ “The expression “belonging to nature” is almost meaningless, since nature is only one element in a complex consisting of at least three terms, the second serving as its counterpart, culture, and the third being the one that distributes features between the first two. In this

Assim sendo, esse conceito, o de “Natureza/cultura”, nomeia um limiar, um ponto de viragem, que aparece como o lugar de agenciamento decisivo cuja compreensão implica pensar o “fim da natureza” como uma “crise de todos objetos”, e a “crise ecológica” como uma “crise de objetividade” (LATOURE, 2017, p. 50 *passim*). Esse, afinal, um eixo de ressonâncias reveladoras com *Stifters Dinge*. Pois as “pequenas coisas” que “acontecem” nessa cena parecem deslocar a figura de um “*Anthropos* como ator moral e político uno e total” (LATOURE, 2017, p. 121, tradução nossa)⁴⁸, trazendo ao primeiro plano diferentes modos de *ser* coisa.

Vale, então, ressaltar o reagenciamento da noção de *projeção* que Goebbels realiza ao operar uma projeção visual do quadro *Caçada noturna* de Paolo Uccello sobre sua máquina sonora. Pois, ao fazê-lo, o encenador elevar a graus extremos a complexidade da perspectiva artificial, cuja invenção é gestada simultaneamente com a invenção do dispositivo teatral clássico no Ocidente⁴⁹. No paradigma da perspectiva renascentista, a projeção, como organização do raio visual do sujeito ao objeto, e como realização simbólica de um projeto ou desígnio, pressupunha um regime de transparência onde a materialidade do meio pictórico era neutralizada. N’*A caçada noturna* de Uccello identificamos esse regime, porém já em seus tensionamentos internos, já que essas atmosferas “não naturais”, como as caracterizou Giorgio Vasari, resultam de uma mobilização tão poética quanto matemática da linguagem pictórica.

Porém, Goebbels subverte justamente dois aspectos decisivos desse paradigma. Primeiro, a produção de uma visão total e unilinearmente atrelada a um determinado ponto de vista, ao secionar o quadro de Uccello e dispô-lo como uma montagem metonímica intermitente que se movimenta em diferentes seções pela cena. E, segundo, ao trabalhar ao avesso da transparência, transfigurando a superfície do maquinário de pianos por meio da projeção da superfície luminosa, colorística linear e, digamos, cultural do quadro. Temos, portanto, algo que vai na contramão do teatro como

sense, nature does not exist (as a domain); it exists only as one half of a pair pertaining to one single concept”.

⁴⁸ “Because there is no way to unify the *Anthropos* as an actor endowed with some sort of moral or political consistency, to the point of charging it with being a character capable of acting on this new global stage”.

⁴⁹ Cf. DAMISCH, 2012, 388-462.

produção de uma “superfície de projeção para nosso desejo antropomórfico de ver-nos refletidos a nós mesmos” (GOEBBELS, 2015, p. 32, tradução nossa)⁵⁰. Não a projeção como agenciamento subjetivo transcendente e centralizador das relações entre figuras humanas, não humanas e o espaço, mas a projeção como produção de hibridações entre as materialidades luminosas e colorísticas e as materialidades das coisas que reagenciam.

Em suma, se a história do teatro ocidental tem como uma de suas matrizes um trânsito intermedial entre teatro e pintura, sem contar a arquitetura e a música, e se a pintura de Uccello pode soar nesse contexto simultaneamente tão próxima e distante a nosso contexto de percepção como os torneios vocálicos da canção tradicional grega *Kalimérisma*, o agenciamento da perspectiva artificial em *Stifters Dinge* talvez possa dar um vislumbre da potência ecocrítica desse experimento intermedial. As “coisas” de Goebbels seriam, então, nada mais do que a demonstração de que a promoção de agenciamentos múltiplos de medialidades e materialidades cênicas pode permitir ampliar o campo da representação (em seus epistemológico e teatral), repensando os próprios dispositivos cognitivos e perceptivos que regulam as relações entre os lugares do humano e do não humano, e da natureza e da cultura. Pode, afinal, permitir redistribuir ou “mudar a ordem entre as coisas”.

Referências

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books, 2010.

BÖHME, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury, 2017.

BÖHME, Gernot. Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape*, Burnaby, v. 1, n. 1, p. 14-18, Spring 2000.

BRUHN, Jørgen. Towards an Intermedial Ecocriticism. In: ELLESTRÖM, Lars (org.). *Beyond Media Borders*. London: Palgrave Macmillan, 2021. v. 2, p. 117-148.

⁵⁰ “A projection surface for our anthropomorphic desire of seeing ourselves reflected”.

COX, Christopher. Sonic Thought. In: HERZOGENRATH, Bernd (org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. London: Bloomsbury, 2017. p. 99-109.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012.

DESCOLA, Philippe. As duas naturezas de Claude Lévi-Strauss. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 35-51, nov. 2011.

GOEBBELS, Heiner. The Sound of Things. In: HERZOGENRATH, Bernd (org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. London: Bloomsbury, 2017. p. 87-97.

GOEBBELS, Heiner. "It's All Part of One Concern": A "Keynote" to Composition as Staging. In: ROESNER, David; REBSTOCK, Matthias (org.). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

GOEBBELS, Heiner. *Aesthetics of Absence*. London; New York: Routledge, 2015.

GOEBBELS, Heiner. Peculiar voices. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, MA, v. 1, n. 55, p. 46-51, Spring 2011.

KLAPPERT, Annina. Leituras da materialidade: areia, formigas, humanos. Tradução de Marcelo Coelho. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 3, n. 3, jul. 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/leituras-da-materialidade>. Acesso: 7 jul. 2022.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York; London: Continuum, 2011.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Durham: Duke University Press, 2010.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2016.

LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Tradução de Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.

LARRUE, Jean-Marc. Théâtre et intermedialité: une rencontre tardive. *Intermedialités*, Montreal, n. 12, p. 13-29, automne 2009.

MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PUCHNER, Martin. *Stagefright: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

SUSSEKIND, Flora. Não ideias sobre a coisa, mas a própria coisa. *Cartografias MITsp. Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 2, p. 112-117, 2015.

Entrevista





“Perto do fragmento, a totalidade”¹: percepções sobre a literatura moçambicana – entrevista com o pesquisador e intelectual Francisco Noa

“Near the Fragment, the Totality”¹: Perceptions on Mozambican Literature – Interview with the Researcher and Intellectual Francisco Noa

Luciana Brandão Leal

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Florestal, Minas Gerais / Brasil

CNPq / FAPEMIG

luciana_brandao@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

Francisco Noa é intelectual, professor, crítico literário e ensaísta moçambicano, pesquisador reconhecido nos centros de pesquisas do Brasil, Portugal e África. Doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Nova de Lisboa (2001), professor de Literatura Moçambicana, na Universidade Eduardo Mondlane (Maputo) e professor convidado nas Universidades de Montes Claros (Brasil), Santiago de Compostela (Espanha), Genebra (Suiça), Abidjan (Costa do Marfim), Agostinho Neto (Angola). Dedicar-se à investigação de temas como a colonialidade, nacionalidade e transnacionalidade literária, a literatura como conhecimento e o diálogo intercultural no Oceano Índico. Autor dos seguintes livros: *Literatura moçambicana: memória e conflito* (Imprensa Universitária, 1997); *A escrita infinita* (1. ed., Livraria Universitária, 1998; 2. ed., Ndjira, 2013); *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* (Caminho, 2002) e (Kapulana, 2015), *A letra, a sombra e a água* (Texto Editores,

¹ Título de livro publicado por Francisco Noa, pela editora brasileira Kapulana: *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo* (2012).

2008) e *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo* (Kapulana; Ndjira, 2012); *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios*, (Kapulana, 2017). Francisco Noa é uma referência importante para pesquisadores e professores que buscam pressupostos teóricos e críticos sobre a literatura moçambicana, sobretudo, a literatura do período colonial, além de referências sobre a literatura transnacional e o conceito de literatura mundo. Nesta entrevista, Francisco Noa apresenta suas considerações sobre literatura colonial, partindo da etimologia da palavra “colere”, que significa ocupar. Define os impactos da colonização na formação do sistema literário moçambicano, reafirmando que, nesse espaço, a escrita surge como uma arma contra o sistema dominante. Discute e explicita pressupostos críticos e teóricos sobre a produção literária de seu país, a partir de reflexões já expostas em obras publicadas no Brasil, em Moçambique e em Portugal. Nesse empenho, salienta a importância das revistas literárias que circularam em meados do século XX. Evidencia, também, como a oralidade é um pilar estruturante da poesia e da prosa moçambicana. Francisco Noa considera a literatura Índica e sua importância de conformar trânsitos de pessoas, culturas e saberes no espaço moçambicano. Assim, refere-se ao conceito de “zona de contacto”, de Mary Louse Pratt (1991), salientando que pensar Moçambique e sua literatura exige considerar suas “múltiplas e diversificadas interseções”. Esta entrevista foi concedida à professora Luciana Brandão Leal, da Universidade Federal de Viçosa, bolsista de produtividade CNPq e pesquisadora da FAPEMIG, que se dedica aos estudos sobre a produção poética dos países africanos de língua portuguesa.

Luciana Brandão Leal: *Em seus estudos sobre o cenário “colonial”, você ressalta como esse adjetivo é carregado de significados, visto que encerra um triplo horizonte: do colonizado, do colonizador e do que resulta da síntese entre ambos. Por favor, apresente-nos suas reflexões sobre como a situação colonial representa “uma verdadeira armadilha histórica, da qual nem um nem outros saíram incólumes” (NOA, 2015, p. 44).*

Francisco Noa: Toda a história da humanidade é um lugar de encruzilhadas, quer pelas experiências existenciais, individuais e colectivas que aí se desenrolam, quer pelos imaginários que se cruzam e se reformatam. Tudo isto, tanto num ambiente de convivência harmoniosa, como de confrontação. A palavra “colonial”, que deriva do étimo latino “colere”, significa ocupar. Se é verdade que nos atemos normal e justificadamente à ocupação física de um

território, na presença ou não de um determinado povo autóctone (não nos esqueçamos, por exemplo, que as ilhas do que hoje conhecemos como Cabo Verde eram territórios inóspitos e inabitados), o que torna verdadeiramente complexo, perturbador e desafiador o entendimento da colonização é quando nos fixamos na sua dimensão e nos seus impactos mentais que não só se prolongam indefinidamente como são de uma profundidade inquietante e alienante, tal como ilustra o narrador/protagonista de *Junto ao mar* (Cavalo de Ferro, 2022) de Abdulrazac Gurnah:

Ansiávamos por erudição, algo que venerávamos e que os ensinamentos do Profeta nos incitavam a venerar, porém havia um certo encanto naquele tipo de educação, que representava uma abertura ao mundo moderno. Julgo que secretamente admirávamos os Britânicos, pela audácia da sua presença tão longe de casa, por ditarem as regras com uma segurança tão grande e por saberem tanto sobre como fazer as coisas importantes: curar doenças, pilotar aviões, fazer filmes. Talvez a palavra «admiração» não seja a mais rigorosa para descrever o que me parece que sentíamos na altura, pois tratava-se mais de nos submetemos ao seu domínio sobre a nossa existência material, de uma submissão mental e física, de uma rendição à sua deslumbrante autoconfiança. (GURNAH, 2022, p. 28-29)

Um quadro similar, aliás, já nos tinha sido avançado, por exemplo, pelo nigeriano Chinua Achebe, em *Home and Exile* (2000).

LBL: *Em seu livro Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária (2015), você aponta que para se definir a literatura da colônia, deve-se levar em conta o processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo), “ambos no centro de uma contestação nem sempre inequívoca” (NOA, 2015, p. 22). Como você define o impacto desses pilares na formação de um sistema literário moçambicano e suas especificidades?*

FN: É preciso assumir que a literatura moçambicana, enquanto sistema literário moderno, com menos de 100 anos de existência, institui-se sobretudo como um fenómeno de escrita, mesmo tendo em conta o seu inquestionável substrato assente na oralidade. Como sabemos, ainda hoje, os povos africanos são predominantemente ágrafos. Por exemplo, mais de 40% da população moçambicana é ainda analfabeta. E o analfabetismo não se verifica unicamente em relação à língua portuguesa, língua do colonizador, mas também nas cerca de vinte línguas originalmente africanas e de raiz

bantu. O colonialismo, como sabemos, é responsável pela introdução, forçada é verdade, da modernidade, em África e noutros cantos do mundo, através da escolarização, das tecnologias, da ciência, da cultura, das artes, dos valores éticos e religiosos que se tornarão dominantes. A literatura ocidental, no geral, e a literatura colonial, em particular, com África e os Africanos como motivo e tema literários, sempre por debaixo de um viés eurocêntrico, tiveram um papel importante não só a nível dos pilares (estéticos, temáticos, ideológicos) que irão sedimentar a mentalidade das elites emergentes, mas também das suas produções e opções estéticas e artísticas. Por um lado, em relação à literatura colonial, trata-se sobretudo de, partindo da mesma realidade, inverter a perspectiva, colocando o protagonismo nos africanos e reapropriando-se da voz que lhes tinha sido usurpada. Por outro, o sistema literário moçambicano, à imagem de outros sistemas africanos, vai inspirar-se nos movimentos e correntes estéticos em voga no Ocidente, nos séculos XIX e XX, como o romantismo, realismo, modernismo, futurismo, surrealismo, neorealismo. O espírito de ruptura, a cultura do novo, a necessidade de afirmação e a afirmação das subjectividades individuais e colectivas que as matiza terão uma profunda recepção na literatura que se começa a fazer em África, muito antes das independências políticas.

LBL: *Como sabemos, sob a forma escrita, a produção literária de Moçambique se sedimentou, a partir da década de 1940, por meio de periódicos organizados e publicados por poetas, escritores e intelectuais. Em sua opinião, quais são os marcos mais representativos da literatura moçambicana veiculada em periódicos no período pré-independência?*

FN: Além das referências estéticas a que antes nos referimos, toda a ambiência cultural, sociopolítica e filosófica despoletada pelas duas Grandes Guerras e que irá marcar a orientação do mundo na primeira metade do século XX, teve também um enorme impacto na geração que, sobretudo nas décadas 40 e 50, em Moçambique e nos restantes territórios africanos, ainda sob dominação colonial, estará por detrás daquilo que hoje denominamos literatura moçambicana. A escrita surge não só como uma arma de contestação ao sistema dominante, mas também de reivindicação de um determinado território sociocultural e simbólico. E será nas páginas dos jornais, revistas e suplementos culturais, alguns deles umbilicalmente ligados ao sistema colonial, como o *Jornal da Mocidade Portuguesa*, que veremos emergir não só uma desafiadora consciência literária, mas sobretudo

nacionalista. Para isso também contribuem os ideais pan-africanistas, do movimento da negritude, a irreverência do jazz, do blues e do cinema vanguardista europeu e norte-americano. *O Brado Africano* (1918-1974), apesar das irregularidades e descontinuidades, assumiu-se desde o início como um espaço de contestação e de reivindicação cultural, política e cívica. Na revista *Itinerário* (1941-1955), publicação mensal de “Letras, Artes e Ciência”, onde desfilam, entre outros, Virgílio de Lemos (Duarte Galvão), Orlando Mendes, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Aníbal Aleluia, Rui Nogar, Fonseca Amaral, são ineludíveis os sinais de que uma nova era se abria para a literatura que até aí se fazia em Moçambique. Ainda em relação ao *Itinerário*, este periódico, além de ter dado um tratamento privilegiado ao movimento neorrealista português com a divulgação de textos e de entrevistas de figuras com Alves Redol, Mário Dionísio, Soeiro Pereira Gomes, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, interessar-se-á, entre outras, por temáticas universais (os efeitos da 2ª G.G., a questão judaica, a grave crise social e económica, a Guerra Fria, etc.) e locais (a situação dos negros em Moçambique, as desigualdades sociais, o nacionalismo, o racismo, etc.). Por sua vez, a edição única do *Msaho* (1952), com forte pendor nacionalista, combativo e reivindicativo vai acabar por confirmar essa percepção atestada por vários estudiosos sobre a importância das publicações culturais e literárias, em Moçambique, muito antes da independência, facto que concorrerá não só para a emergência de uma consciência nacionalista, mas no desenvolvimento de uma literatura que não só será expressão de revolta, mas também de denúncia das arbitrariedades coloniais, de afirmação identitária e de projecção utópica de uma nação por vir. Veja-se, por exemplo, “Poema do Futuro Cidadão” e “Sia-Vuma” de José Craveirinha, ou “Poema da Infância Distante” e “Poema para um Amor Futuro” de Noémia de Sousa.

LBL: *Você define que houve, no cenário colonial, a fase “cosmopolita” da literatura moçambicana. Qual é o impacto dessa fase sobre a percepção estética e discursiva na produção literária colonial? Quais são os escritores que, na sua opinião, melhor a representam?*

FN: Essa é uma fase de maturidade e de maior complexidade da literatura colonial, em relação às anteriores (fase exótica e fase doutrinária), quer por motivos conjunturais, devido às transformações sociopolíticas que se assistiam em várias partes do globo e as pressões internacionais para que Portugal abandonasse os territórios ocupados, quer por motivos intrínsecos

à evolução estética, artística e cultural a que a literatura colonial não ficará alheia. Por outro lado, nos finais dos anos 1950 e inícios dos anos 1960 cresce o movimento de contestação à presença colonial em África, com o crescente surgimento de contestação ou dos movimentos de libertação e das lutas nacionalistas que começaram a levar vários territórios à independência política, casos do Sudão (1951), Marrocos e Tunísia (1956) e Gana (1957), Guiné Conakry (1958), Camarões (1960), Senegal (1960), Madagáscar (1960), Tanzania (1961/1964), Zâmbia (1964), etc. Por outro lado, agudizavam-se as tensões internas, sobretudo nas capitais das colónias, onde havia uma maior consciência nacionalista, um sentido existencial mais cosmopolita, uma burguesia colonial mais consciente do seu papel histórico e uma maior sintonia com as correntes filosóficas (caso do existencialismo), estéticas e culturais em voga sobretudo na Europa. É, pois, nesse contexto que emergem e se afirmam autores mais identificados com uma mundividência europeia e alguns chegando a ser mesmo críticos do sistema colonial, como Guilherme de Melo, Agostinho Caramelo, Ascênsio de Freitas, Eduardo Paixão, João Salva-Rey. Em alguns desses autores, a ambiguidade que domina os seus universos representacionais acaba por ser reveladora das profundas e irreversíveis mudanças que aconteciam nas antigas colónias, e prenúncio eloquente de uma nova era.

LBL: *Em seus estudos sobre o Oceano Índico e a transnacionalidade, você afirma que esse Oceano possui reconhecida importância vital e multilateral para os países por ele banhados, incluindo Moçambique. Como o Oceano Índico figura como tema na literatura moçambicana e, sobretudo, como fator estruturante da escrita poética desse país no período pré e pós-independência?*

FN: Num texto da Tânia Macedo, intitulado “Visões do mar na literatura angolana”, publicado na *Via Atlântica*, em 1999, a estudiosa brasileira analisa com penetração a relação dilemática que os angolanos, através da literatura, tiveram com o mar ao longo do tempo. Segundo ela, a justificativa passava, primeiro, pelo facto de ter sido através do mar que os colonizadores europeus aportaram às terras africanas. Segundo, seria através do mar que um número indeterminado de escravos foi violentamente levado de África para a América e, nalguns casos, para a Europa. Todo este trauma histórico, não explicitamente assumido, irá repercutir-se, e de forma profunda, a nível do imaginário colectivo, mas muito particularmente a nível da produção literária. E é o que também encontraremos na literatura moçambicana. Se é

verdade que, em muitos autores, o mar é praticamente inexistente, noutros, sobretudo os que elegem a Ilha de Moçambique como tema e motivo, a presença do Oceano Índico acaba por ser marcante. Não nos esqueçamos que quer geograficamente (Moçambique tem cerca de 2700 kms de costa que permitem a ligação com vastos territórios banhados pelo Índico), quer historicamente, são vários os povos, da Índia, China, Madagáscar, Comores, Seychelles, Ilhas Reunião, Tanzânia, Zanzibar, Maurícias, entre outros, com os quais Moçambique foi mantendo profundos laços históricos e culturais seculares, quando não milenares. Essas ligações serão, pois, resgatadas, antes da independência por autores como Orlando Mendes, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, em cuja poesia pontifica sobretudo a Ilha de Moçambique, irrecusável encruzilhada entre África, Ásia e Europa. Depois da independência, em 1975, teremos nomes como Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Júlio Carrilho, Adelino Timóteo, Sangare Okapi, Guita Jr, entre outros, explorando poeticamente os diferentes matizes que o mar apresenta nos imaginários individuais e colectivos. Em relação aos últimos três autores, o Oceano Índico surge como um espaço de evasão e de reafirmação cosmopolita da literatura e do imaginário nacionais.

LBL: *Em texto escrito em 2017, você afirma que o projeto concebido na década de 1980, após os conflitos que levaram à libertação política de Moçambique é “dominado por um grande fervor revolucionário que contaminará as artes, a literatura moçambicana, em particular, e que fará com que haja uma produção maciça de textos literários” (NOA, 2017, p. 26). Como esse apontamento incide sobre a formação do projeto literário do país no período pós-independência?*

FN: A independência de Moçambique foi um projecto que esteve muito além dos movimentos de libertação, que a tornaram realidade. Os povos colonizados, desde sempre, tiveram essa aspiração, sobretudo quando foi aumentando a sua consciência cívica e nacionalista, nos anos 20 do século XX. Aspiração que foi ganhando força, com todas as dinâmicas, a que fizemos referência antes, de ordem sociopolítica, cultural, filosófica, artística e que foram de certo modo aceleradas pelas duas Grandes Guerras. Não admira, pois, que poetas e escritores, sobretudo a partir dos anos 40, se tenham envolvido quer em acções cívicas de questionamento do regime colonial, através da escrita ou de actos concretos como o célebre manifesto, dos anos 50, a pedir a independência de Moçambique e redigido por Noémia de Sousa,

José Craveirinha, Ricardo Rangel e Dolores Lopez. Mas será através da poesia, afinal essa eterna “arma carregada de futuro”, como nos ensina o poeta espanhol Gabriel Celaya, que a reivindicação da liberdade irá, por exemplo, levar Noémia de Sousa a ser exilada, José Craveirinha, Rui Nogar, Luís Bernardo Honwana, e o pintor Malangatana a serem encarcerados pelo regime opressor. Também já nos referimos antes a vocação utópica e profética dessa literatura e que confluirá na independência política em 25 de junho de 1975. E, de imediato, se inicia todo o movimento, inspirado pelo espírito de enorme e envolvente entusiasmo revolucionário que então se vivia, que trará ao de cima tanto as emoções do momento há muito reprimidas, como uma apetência de laivos totalitários de tudo submeter às lógicas políticas e ideológicas emergentes, das quais a cultura, em geral, e a literatura, em particular, não escaparão. O que irá prevalecer, mesmo assim, mais do que o compromisso estético com a revolução, é um profundo compromisso literário com o país na sua diversidade, com uma arrojada e desafiadora liberdade criativa e com os grandes ideais que ajudarão a literatura moçambicana, sobretudo a partir dos anos 80, a afirmar-se e a projectar-se dentro e fora do país.

LBL: *Lourenço do Rosário nos diz que em Moçambique, as tradições das narrativas orais são “o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade” (ROSÁRIO, 1989, p. 47). Como a elaboração de narrativas fundadas na oralidade contribui para que Moçambique tenha manifestações literárias tão relevantes no cenário literário dos séculos XX e XXI?*

FN: A oralidade é, no fundo, o pilar estruturante do substracto cultural dos africanos, em geral, e dos moçambicanos, em particular. E é preciso perceber que são várias as dimensões da oralidade (rural, suburbana e urbana) que serão recriados pela literatura moçambicana. Aliás, tem havido um pendor recorrente de associar a oralidade à tradição, como se cada uma delas fosse única e rígida na sua essência. Primeiro, existem várias oralidades e existem várias tradições, tendo em conta a pluralidade e diversidade étnico-cultural e linguística de Moçambique. Segundo, nem a oralidade, nem a tradição são extáticas, pois já teriam desaparecido. Terceiro, sendo a literatura um fenómeno de escrita, por mais que ela se inspire na oralidade, esta aparece sempre como algo representado, como um exercício de mimesis, mas nunca é a oralidade *tout court*, pois esta tem outros dispositivos apropriados para se manifestar como ela realmente é. Já Roland Barthes dizia, a propósito

da representação, em literatura, que ela é no essencial uma aspiração, uma utopia, pois enquanto a realidade na qual estamos mergulhados é multidimensional, a linguagem literária é unidimensional.

Mesmo assim, a presença dessas oralidades é muito poderosa nas literaturas africanas. Já nos referimos ao facto de as sociedades africanas, em pleno séc. XXI, nesta contemporaneidade digital, permanecerem estruturalmente ágrafas. Além da sedução que elas exercem sobre os autores, quase todos eles visceralmente conectados ao meio que os inspira e de onde emergem as suas obras, têm esta dimensão estruturante, no sentido de que não só o seu quotidiano, bem como a sua formação dificilmente poder ser indissociável dos universos da oralidade, como bem afirma e defende Lourenço do Rosário. Esses universos acabam por ser recriados naturalmente em João Dias, José Craveirinha, Luís Bernardo Honwana, Carneiro Gonçalves, Mia Couto, Lília Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa, Aldino Muianga, Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane, Clemente Bata, Lucílio Manjate, entre outros.

LBL: *Uma de suas afirmativas conhecidas é a de que, até os finais da década de 1980, “Moçambique se afirmou, sobretudo, como pátria de poetas” (NOA, 2017, p. 22). Apresente-nos, por favor, exemplos de autores e obras que são, não sua opinião, incontornáveis, nas diversas etapas do pós-independência, para o leitor de poesia moçambicana.*

FN: Talvez a minha afirmação peque por limitante. É verdade que, em termos formais, em matéria de disposição do género, a poesia tem tido, desde sempre na literatura, uma enorme presença e pujança. O que podemos verificar ao longo da trajectória da literatura moçambicana é que o processo iniciático em si se tornará a marca criativa de muitos deles, isto desde Rui de Noronha até aos nossos dias, onde a diversificação do género é muito mais expressiva. Temos estado a referir-nos ao poder da oralidade nos processos formativos e vivenciais dos escritores em que efetivamente os actos de ouvir e contar estórias intervêm poderosa e naturalmente na identidade de escrita de muitos desses autores. Se é verdade que Moçambique é um país de poetas, é também, e de forma significativa, de contistas. Quer em relação aos poetas (caso emblemático de José Craveirinha cuja poesia tem assumidamente uma toada narrativa), quer em relação aos romancistas ou os que pretendem sê-lo, a vocação da narrativa curta é preponderante. Tais são os casos de Mia Couto, Aldino Muianga, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Hélder Muteia, Isaac Zitha, ou mais modernamente,

além dos já referidos Clemente Bata e Lucílio Manjate, temos Hélder Faife, Pedro Pereira Lopes, Andes Chivangue, Dany Wambire e uma série de novos nomes que vão emergindo dos prémios literários dos últimos quinze, dez anos, como promessas de bons escritores.

Em termos de poesia, no entanto, não podemos deixar de mencionar, no pós-independência, nomes que se destacam como Luís Carlos Patraquim, Sebastião Alba, Heliodoro Baptista, Jorge Viegas, Eduardo White, Filimone Meigos, Nelson Saúte, Armando Artur, seguidos dos já referidos Guita Jr. e Adelino Timóteo, e mais recentes Eusébio Sanjane, Mbate Pedro, M.P. Bonde, Álvaro Taruma, Leo Cote, entre outros. Há, nesta afirmação da poesia, vozes femininas relevantes como Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Hirondina Joshua, Melita Matsinhe, Deusa d'África. Desta geração, destaque deve ser dado a Virgília Ferrão que investindo apenas na narrativa vai produzindo obras instigantes. Bento Balói, mais virado para a criação romanesca, é também outro nome a reter.

LBL: *Seu último livro tem como título a provocação: Uns e outros na literatura moçambicana (2017). Como a literatura cumpre a importante função de (con)formar uma “malha identitária” em seu país?*

FN: Moçambique é seguramente uma expressão suprema do que Mary Louise Pratt (1991) denominou de “zona de contacto”. Não é possível conceber ou analisar este país, independentemente da perspectiva adoptada, sem ter em conta as suas múltiplas e diversificadas intersecções decorrentes da sua história e da sua localização geográfica. Trata-se de um país verdadeiramente multicultural, multiétnico, multilinguístico, multirracial e mesmo existindo clivagens e desequilíbrios internos, ele é em si uma negação de todas as tentativas de uma história e de um pensamento único, de monopólio identitário, de miopia em relação à diferença, seja ela política ou de qualquer outra natureza. E o que a literatura fez, faz e fará sempre, afinal toda a cultura e arte em geral, é celebrar toda essa pluralidade e diversidade que muitos teimam em não perceber. Daí a ideia da malha identitária.

LBL: *Tomamos uma referência das pesquisadoras Tânia Macedo e Vera Maquêa, que apontam o trabalho de escritores ressaltando que eles são “inventores da moçambicanidade” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 24). Como você avalia, no século XXI, esta (re)construção da ideia de moçambicanidade?*

FN: Se a ideia de moçambicanidade foi em algum momento territorializada, falava-se muito em raízes, ou mesmo politizado, não tenho dúvidas que é a sua dimensão cultural que deve sobrepor-se a todas as outras. E é aí onde faz todo o sentido a colocação da Tânia e da Vera. Daí que a reconstrução a que temos assistido com as novas vozes da literatura moçambicana, que no fundo é um exercício constante e que traduz a vitalidade de uma sociedade, de uma civilização, baseia-se curiosamente numa dupla circunstância: interna, que tem a ver com um certo desencanto em relação às difusas e controversas derivas do país que não consegue responder a muitas das aspirações desta geração, e externa, que é o facto de se associarem àquelas que são as grandes tendências do nosso tempo, seja do ponto de vista cultural e estético, seja do ponto de vista tecnológico, e que os fazem aspirar a uma cidadania cada vez mais global.

Referência

GURNAH, Abdulrazac. *Junto ao mar*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2022.

MACEDO, Tania Celestino de; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte & ciência, 2007.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2012.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana – ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

PRATT, Mary Louise. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. *Travessia*, Florianópolis, n. 38, p. 7-29, jan./jun. 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14665>. Acesso em: 1 fev. 2023.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana da expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Angolê, 1989.