

ALETRIA

revista de estudos de literatura

ELF

Textos e imagens:
transparência e
opacidade

v. 35, n. 1

JAN.—MAR. 2025

A L E T R I A
revista de estudos 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: Rômulo Monte Alto; SUBCOORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira; DOCENTES: Anna Palma, Elen de Medeiros, José de Paiva dos Santos, Márcia Maria Valle Arbex, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Olimar Flores Júnior, Roberto Alexandre do Carmo Said, Volker Karl Lothar Jaeckel; DISCENTES: Andreia Garavello Martins, Júlio Maurício Madureira, Luís Gustavo de Paiva Faria, Maíra Borges Laranjeira; SECRETARIA ACADÊMICA: Camila Barros Rodrigues e Giane de Oliveira Jacob

Editores

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

Conselho Editorial

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

Organizadores do número

Márcia Arbex (UFMG/CNPq), Rémy Besson (UdeM), Biagio D'Angelo (UnB) e Luciene Guimarães (UFS)/Promel/Capes)

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Capa

Philippe Enrico. *Entre deux, S comme Signe*, imagem digital, Belo Horizonte–Paris, 2016.

Secretaria

Lilian Souza dos Anjos, Julia Netto

Revisão e Normalização

Kathleen Oliveira

Diagramação

Kathleen Oliveira

ALETRIA

revista de estudos de literatura



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Aletria | Belo Horizonte | v. 35 | n. 1 | jan.– mar. 2025 | 223 p. | e-ISSN 2317-2096



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

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

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca 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.; online.

Histórico:

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

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

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

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

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 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 8 Apresentação
Márcia Arbex; Rémy Besson; Biagio D'Angelo; Luciene Guimarães

- 12 Editorial
Elen de Medeiros; Marcos Antônio Alexandre

Dossiê: Textos e imagens: transparência e opacidade

- 15 Montagem e imagicidade no romance Anna Kariênina
Montage and Imagery in the Novel Anna Karenina
Erivoneide Barros
- 30 “O cisne”, de Charles Baudelaire: alegoria, transparência e opacidade
“The Swan” by Charles Baudelaire: Allegory, Transparency and Opacity
Júnior Vilarino
- 47 O informativo e o *infraordinário* em poemas de Leila Danziger e Marília Garcia: algumas aproximações entre poesia e fotografia
The Informative and the Infraordinary in Leila Danziger and Marília Garcia's Poems: Some Encounters between Poetry and Photography
Mariane Rocha
- 65 O pequeno mundo ilustrado de María Negroni
The Little Illustrated World of María Negroni
Kelvin Falcão Klein

- 79 “Todo visível tende ao ilegível”: a caligrafia entre palavra e imagem em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly
“All Visible Tends to Illegible”: Calligraphy between Word and Image in Ana Hatherly’s A reinvenção da leitura
 Augustto Correa Cipriani
- 94 Transparência, opacidade e intermedialidade nos textos de ficção e não ficção de Visconde de Taunay
Transparency, Opacity and Intermediality in the Fiction and Nonfiction Texts of Visconde de Taunay
 Solange Viaro Padilha; Priscila Célia Giacomassi
- 111 O labirinto de imagens em “Viva mi fama”, de Carlos Fuentes
The Labyrinth of Images in “Viva mi fama”, by Carlos Fuentes
 Fabricio Vaz Nunes
- 127 A rebelião do coração: autenticidade como transparência nas autobiografias de Rousseau a partir de Hannah Arendt
The Rebellion of the Heart: Authenticity as Transparency in Rousseau’s Autobiographies through Hannah Arendt
 Cacilda Bonfim; Luciano Façanha
- 144 Entrevista: Jean-Marc Larrue
 Luciene Guimarães; Miriam de Paiva Vieira

Varia

- 152 A persistência do regionalismo em *Torto arado*
The Persistence of Literary Regionalism in Crooked Plow
 Rafhael Borgato
- 167 O gótico, o romântico e o melodramático em Aluísio Azevedo: a hipertextualidade em *A mortalha de Alzira* (1893)
The Gothic, the Romantic, and the Melodramatic in Aluisio Azevedo: Hypertextuality in A mortalha de Alzira (1893)
 Flavia Renata Machado Paiani
- 182 Cartografias rosianas: percepções da paisagem em *Grande sertão: veredas*
Rosian cartographies: Perceptions of Landscape in Grande sertão: veredas
 Edinília Nascimento Cruz
- 199 Plurilinguismo e multiculturalismo: o caso das literaturas de Goa
Plurilinguism and Multiculturalism: The Case of Literatures from Goa
 Cielo Festino

217 Machado Black and Blur, segundo Pedro Meira Monteiro
Machado Black and Blur According to Pedro Meira Monteiro
José Antônio Orlando

Apresentação

Desde a publicação de *Remediation: Understanding New Medias* (1999) de Jay David Bolter e Richard Grusin no final do século XX, as noções de transparência e opacidade ocupam um lugar central no avanço dos estudos intermidiais.¹ Tais noções foram apropriadas por inúmeros pesquisadores oriundos de disciplinas das áreas das Ciências Humanas e Sociais muito distintas, tais como os Estudos de mídia, os Estudos Literários, a História da Arte e as Ciências da Informação e da Comunicação. Esse sucesso conceitual se explica, em parte, pelo fato de que essas duas noções servem para designar várias maneiras pelas quais a mídia representa o real, que é muito amplo e muito maleável. Lembremos, como escreveu Delphine Bénézet, que a transparência se refere de maneira geral a “um certo tipo de representação visual que intenta fazer com que o espectador esqueça a presença do *médium* (seja a tela de uma pintura, filme fotográfico ou cinematográfico etc.) e fazê-lo acreditar que está na presença iminente dos objetos representados”.² A noção de opacidade, por outro lado, insiste naquilo que resiste a esta representação referencial do real. Como aponta a pesquisadora de estudos cinematográficos Silvestra Mariniello, “a intermedialidade [então] insiste na visibilidade da técnica, em sua opacidade, e chama a atenção para a mediação, a matéria, a diferença”.³

Para além desta primeira constatação, o inegável sucesso conceitual do binômio transparência/opacidade desde 1999, explica-se também pelo fato de se adaptarem particularmente bem para estudar as mídias – cinema, televisão, teatro etc. – ou produções midiáti-

¹ Ressaltamos que é evidente que essas noções preexistem a tal desenvolvimento. Ler, por exemplo, Géraldine Schrepfer, « L’ambiguïté transparence/opacité référentielle: quelques questions », *Scolia*, v. 11, no 1, 1998, p. 211-226.

² Delphine Bénézet *apud* Rémy Besson, “Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité à l’époque contemporaine.” 2014. hal-01012325v2, p. 13. Disponível em : <https://univ-tlse2.hal.science/hal-01012325v2>
Acesso em: 28 mar. 2025.

³ «L’intermédialité : un concept polymorphe», em Isabel Rio Novo e Célia Vieira (org.), *Inter Média*, Paris : L’Harmattan, 2011, p. 18.



cas que nos são contemporâneas, baseadas em um registro da realidade e/ou que oferecem uma representação sonora e visual da realidade (mesmo que esta última seja amplamente reinterpretada); para criar um mundo imaginário.⁴ Trata-se então de se perguntar o que, na própria mídia e/ou nas escolhas de uma equipe de criação, torna um dado processo de mediação transparente ou opaco. Ao estudar fenômenos tais quais as transferências midiáticas, trata-se também de poder ver o que se perde, o que se transforma, o que se cria em termos de opacidade/transparência durante uma mudança de mídia – um livro é adaptado para o cinema – ou durante uma adaptação intramidiática – a montagem de uma nova versão de uma peça de teatro, por exemplo.

Voltemos agora ao projeto de Bolter e Grusin em *Remediação*, conforme interpretado pelo teórico da intermedialidade Jean-Marc Larrue (pesquisador com quem realizamos uma entrevista para esta edição). Ele explica que tais autores:

defendiam a ideia de que, se o ser humano sempre foi fascinado pela transparência dos processos de mediação (o velho sonho naturalista de dar a ilusão de estar no real, quando de fato ele é apenas representado), também sempre foi atraído pela opacidade desses processos, ou seja, pela sua perceptibilidade. Por um lado, apreciam a ubiquidade que a ilusão permite (estar aqui e noutro lugar ao mesmo tempo); por outro, querem compreender os mecanismos, perceber ou ver os processos ilusionistas em ação.⁵

Essa citação nos permite enfatizar que essas duas noções são menos úteis para categorizar uma mídia ou uma produção cultural enquanto tal do que como polaridades. Em outras palavras, trata-se menos de determinar se este ou aquele elemento é típico de um processo de mediação ontologicamente transparente ou opaco do que de estabelecer como cada processo de mediação é, ao mesmo tempo, sempre transparente e opaco.

Por fim, devemos nos precaver contra qualquer tentação teleológica que faça com que a mídia ou as produções culturais se tornem cada vez mais transparentes ao longo do tempo e, portanto, cada vez menos opacas.⁶ Pelo contrário, se a articulação entre transparência e opacidade ainda nos parece hoje uma chave para a interpretação operacional 25 anos após sua popularização por Bolter e Grusin, é porque, mais do que nunca, a mídia e as produções midiáticas atuais jogam com essa tensão entre opacidade e transparência.

Dentre os textos que contribuem para este dossiê, prevalece a relação entre literatura e outras mídias, em que o jogo entre transparência e opacidade se manifesta implícita ou explicitamente nas estratégias narrativas, nos procedimentos intencionados pelos autores ou na relação entre texto e imagem. Do poema ao romance, da literatura brasileira à francesa, passando pela literatura hispano-americana e a russa, a ideia do que é opaco ou transparente perpassa a totalidade dos textos, enfatizando a perceptibilidade do processo narrativo. É preciso ressaltar que a conhecida noção de opacidade e transparência estabelecida por Bolter e Grusin, na perspectiva da intermedialidade, é neste dossiê, emprestada à Emmanuel Alloa

⁴ O próprio Bolter criticou a sujeição de seu próprio modelo interpretativo aos riscos da representação do real em "Radical mediation." *Critical Inquiry*, v. 42, no 1, 2015, p. 124-148.

⁵ « Les études sonores en théâtre et la question du dispositif », Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano et Jean-Paul Quéinnec (dir.), *Dispositifs sonores : corps, scènes, atmosphères*, Montréal : PUM, 2019, p. 35-36.

⁶ Sur ce point précis, on diverge de l'interprétation proposée par Emmanuel Alloa et Yves Citton, « Tyrannies de la transparence », *Multitudes*, v. 73, no. 4, 2018, p. 47-54.

ou a teóricos brasileiros, a exemplo de Ismail Xavier, no audiovisual.⁷ É o caso de Erivoneide Barros que, a partir da noção de montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein, estabelece uma análise comparativa com o procedimento narrativo da montagem vertical no romance Anna Kariênina, de Liev Tolstói.

No que tange à poesia francesa, Júnior Vilarino examina a relação da transparência e opacidade com a alegoria em “O Cisne”, de Charles Baudelaire. Propõe que as condições materiais da transparência e da opacidade, no poema, relacionam-se com o contexto de violência política, censura artística e exclusão urbanística perpetradas pelo Segundo Império. Segundo ao autor, em “O Cisne”, a opacidade ocorreria em dois níveis: pelo expediente alegórico propriamente dito, que associa sub-alegorias incongruentes entre si e pela reflexão metalinguística, que remete ao próprio procedimento: “tudo em mim é alegoria”.

Sobre a relação entre texto e imagem, Mariana Roche explora a relação intermediária na poética de duas autoras, Leila Danziger e Marília Garcia. O corriqueiro se contrapõe ao poema de Danziger, em que emerge uma problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade. Já no texto poético e autorreflexivo de Marília Garcia, fotografia e texto se relacionam nas maneiras de apreender o espaço.

Kelvin F. Klein se debruça sobre um percurso de leitura pela obra da escritora argentina María Negroni, refletindo sobre os variados modos de articulação entre transparência e opacidade em seus livros. Tal percurso prioriza *Pequeno mundo ilustrado* (2021) e sua relação enciclopédica com o mundo. Klein busca refletir como a produção de Negroni é indissociável de uma consideração crítico-teórica acerca das conexões possíveis entre transparência e opacidade.

Augustto C. Cipriani persegue nos poemas visuais de Ana Hatherly, em *A reinvenção da leitura*, o uso da caligrafia na composição de textos visuais, explorando a visualidade e a gestualidade da escrita através da experimentação com a legibilidade do texto.

Dentre as contribuições para este dossiê, duas delas articulam a écfrase com opacidade e transparência. É o caso de Solange Padilha e Priscila Célio Giacomassi, que ao explorar a obra de Visconde de Taunay enfatizam o fato de o romancista direcionar o olhar do leitor, influenciando sua percepção estética. Desse modo, elas investigam as técnicas empregadas pelo autor para expor elementos da natureza na narrativa, que demandam do leitor um processo dinâmico de construção de sentido. Segundo elas, a interação entre transparência, opacidade e intermedialidade torna os escritos de Taunay ricos em significado e abertos a múltiplas interpretações.

Fabricio Vaz Nunes trata das representações textuais de imagens na novela “Viva mi fama” (1990), do escritor mexicano Carlos Fuentes, a partir do conceito de écfrase. O artigo procura demonstrar como as descrições de obras de arte – tanto reais quanto fictícias – do pintor Francisco de Goya são empregadas como elementos simbólicos para apoiar a construção narrativa.

Cacilda Bonfim e Luciano Façanha encontram na temática proposta – transparência e opacidade em textos e imagens – uma oportunidade para refletir sobre três narrativas autobiográficas de Jean-Jacques Rousseau, *Confissões* (escrita entre 1764 e 1770), *Diálogos: de Rousseau Juiz de Jean-Jacques* (composta entre 1772 e 1776) e *Devaneios do caminhar solitário*.

⁷ Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. E também ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

rio (elaborada entre 1776 e 1778), todas publicadas postumamente, utilizando as ideias de Hannah Arendt como fio condutor. A questão central da análise sobre Rousseau reside na observação arendtiana de que, na era moderna, houve uma redefinição do privado, transformando áreas de intimidade em objetos de escrutínio pela esfera social, sem que tais avaliações carregassem obrigatoriamente uma conotação política.

Finalmente, na entrevista realizada com Jean-Marc Larrue, pesquisador canadense da intermedialidade, Luciene Guimarães e Miriam de Paiva Vieira indagam sobre a noção de mídia na era digital atual. A ideia de que o termo “mídia” não existe, premissa defendida pelos autores Larrue e Marcello Vitali-Rosati, é discutida por Larrue que sugere uma nova acepção do termo levando em conta a dinâmica do processo midiático face à cultura digital.

Que tenhamos todos e todas uma excelente leitura!

Os organizadores,

Márcia Arbex

Rémy Besson

Biagio D'Angelo

Luciene Guimarães

Editorial

Neste primeiro número da *Aletria*: revista de estudos de literatura de 2025, a seção Varia é composta por quatro artigos e uma entrevista.

Em “A persistência do regionalismo em *Torto arado*”, Rafael Borgato situa o romance de Itamar Vieira Junior na tradição da literatura regionalista brasileira. Para tal, o autor percorre brevemente o histórico das três fases do regionalismo, estabelecendo a relação de continuidade e mudança dessa vertente por meio do conceito de Residualidade Cultural, exposto por Raymond Williams e aprofundado por Roberto Pontes. Segundo Borgato, *Torto arado* retoma a representação do Brasil rural, tal qual o regionalismo da década de 1930, recuperando uma ideia de país profundo que se cristalizou com o romance social daquele período.

Flavia Renata Machado Paiani, em “O gótico, o romântico e o melodramático em Aluísio Azevedo: a hipertextualidade em *A mortalha de Alzira* (1893)”, analisa a presença de traços naturalistas na narrativa que resistem à imaginação gótico-romântica adotada. Essa reflexão é realizada por meio da leitura relacional dos textos (do hipertexto com seu hipotexto, em alusão a Gérard Genette) e dos usos dos conceitos mobilizados (melodrama, romantismo, fantástico, gótico).

A partir do ensaio, “Cartografias rosianas: percepções da paisagem em *Grande sertão: veredas*”, Edinília Nascimento Cruz investiga a percepção da paisagem em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Em sua análise, a autora seleciona dois espaços antagônicos na obra rosiana: o Liso do Sussuarão e A Guararavacã do Guaicuí, em que será evidenciada a paisagem do sertão como uma potência física e também ontológica.

Por fim, no artigo “Plurilinguismo e multiculturalismo: o caso das literaturas de Goa”, Cielo Festino, a partir da ideia de Damodar Mauzo de como a literatura pode unir uma cultura, analisa quatro contos nas quatro línguas principais de Goa, em termos do conceito de “agru-

pamentos literários”, a fim de mostrar que todos estes autores goeses reivindicam Goa como um lugar para todos, além de diferenças culturais, sociais ou religiosas.

Encerramos o número 1 da *Aletria* com a entrevista realizada por José Antônio Orlando intitulada “Machado Black and Blur, segundo Pedro Meira Monteiro”. Segundo Orlando, na entrevista, Pedro Meira Monteiro destaca algumas questões relacionadas às representações de Machado de Assis ao longo do tempo, especialmente na fotografia, para contextualizar o debate sobre a inegável ascendência africana do escritor, considerando o processo de “embranquecimento” pelo qual passou o principal cânone da literatura brasileira, no decorrer do século 20, mas evidencia também o reverso desse processo recentemente, com o surgimento de uma nova imagem do autor, agora configurado como “preto velho”, revisto e atualizado pelas questões da decolonialidade.

Mais uma vez, agradecemos aos autores, pareceristas, organizadores por todo empenho e trabalho realizado. Realizamos ainda um agradecimento especial à equipe editorial da *Aletria*: revista de estudos de literatura, que, mais um ano, segue buscando sempre oferecer um conjunto amplo e complexo da produção no campo dos estudos literários.

Que tenham uma ótima leitura!

Os editores,

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

Textos e imagens:
transparência e opacidade

Montagem e imagicidade no romance *Anna Kariênina*

Montage and Imagery in the Novel Anna Karenina

Erivoneide Barros

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

erib Barros@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>

Resumo: O artigo propõe uma leitura do procedimento da montagem vertical na composição do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, baseada na investigação da montagem em diferentes sistemas artísticos realizada pelo cineasta e teórico Serguei Eisenstein. Em seus estudos, Eisenstein aborda a relevância da montagem como uma forma de pensamento da estrutura artística que coloca em movimento a complexa rede de materialidades que resulta na sua imagicidade. Ao longo do texto, apresentam-se as bases do conceito de imagicidade e montagem vertical na teoria eisensteiniana a fim de propor um percurso analítico dos processos montagísticos presentes no romance de Tolstói. A hipótese é a de que a atualização da noção de montagem vertical como força motriz da composição do texto literário revela outras possibilidades de compreensão da imagem artística que mobiliza o espaço entre aquilo que se revela ao leitor e a proposição de pensamento artístico.

Palavras-chave: montagem literária; composição artística; imagicidade; Serguei Eisenstein; Liev Tolstói.

Abstract: The article proposes a reading of the vertical montage procedure in the composition of Liev Tolstoy's novel *Anna Karenina*, based on the investigation of montage in different artistic systems carried out by filmmaker and theorist Sergei Eisenstein. In his studies, Eisenstein addresses the relevance of montage as a way of thinking about the artistic structure that sets in motion the complex network of materialities that results in its imagery. Throughout the text, the bases of the concept of imagery and vertical montage in Eisensteinian theory are presented in order to propose an analytical path of the montagistic processes present in Tolstoy's novel. The hypothesis is that updating the



notion of vertical montage as a driving force behind the composition of the literary text reveals other possibilities for understanding the artistic image that mobilizes the space between what is revealed to the reader and the proposition of artistic thought.

Keywords: literary montage; artistic composition; imagery; Sergei Eisenstein; Lev Tolstoy.

Serguei Eisenstein dedicou-se, em seus estudos dos anos 1930 e 1940, a expandir o conceito de montagem a fim de estabelecer as bases de “[...] um cinema que ‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’” (Xavier, 2008, p. 133). A montagem é o meio de conceber o todo através de uma interação provocadora entre as suas partes, formando o fenômeno *imagicalidade* [образность], conceito de difícil definição, mas que, de modo geral, indica os resultados estéticos da totalidade composicional e seus efeitos expressivos demonstrando o modo orgânico de funcionamento da estrutura artística. A transformação mútua de elementos de naturezas distintas confere tensão semântica e sensorial a forma interna, composta pelo sistema de imagens, e a forma externa, pela materialidade artística.

Na visão de Eisenstein, marcada pelas investigações da psicologia da arte e de estudos antropológicos das formas de constituição da imagem, o procedimento montagístico impõe-se como forma de pensamento artístico que exige uma reflexão crítica sobre a própria dinâmica criativa. O termo cinematismo, usado pela crítica eisensteiniana para nomear a presença de meios de composição cinematográfica que perpassam outros sistemas artísticos, também demonstra a impossibilidade de pensar rígidas fronteiras entre as artes e a possibilidade de reconhecer esse tipo de flexibilidade fronteiriça como propulsora de novas experiências artísticas.

Com o reconhecimento dessas características, Eisenstein reservou um lugar central em suas investigações para a teoria da montagem no campo artístico, sempre em busca de caminhos pelos quais diferentes fenômenos fossem criados por meio da junção de materialidades distintas. Não por acaso, ao acompanhar de maneira cronológica seus escritos, é possível delinear uma linha que passa pelo reconhecimento dos métodos de montagem, tais como a montagem métrica, atonal, rítmica, intelectual, até o entendimento da montagem como um método que estabelece dinâmicas complexas por meio de rupturas na natureza das coisas em busca de novas combinações e tensões, como ocorre na montagem vertical.

Das diferentes artes analisadas por Eisenstein em seus textos, a formação da visualidade artística na literatura ganhou destaque ao oferecer exemplos singulares do uso da montagem na composição, incluindo a montagem vertical. É um conceito complexo e instigante que procura demonstrar de que maneira a estrutura artística, essencialmente composta pelo movimento de materialidades distintas, permite a quem entra em contato com a obra uma experiência que rompe com a relação representativa e gera novos mecanismos de construção de sentido. Segundo o semiótico russo Viatchesláv V. Ivánov, o princípio criativo da montagem vertical coloca em evidência “o problema do caráter da percepção das imagens estéticas pelo espectador [...]” (2009, p. 273). Assim, o movimento de visualidade do qual o espectador/

leitor começa a participar ao entrar em contato com uma obra ganha novas funções no processo de concepção do texto artístico.

Parte-se, portanto, neste artigo, da aproximação do conceito de montagem vertical a um princípio construtivo literário para se pensar a dinâmica composicional do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Concluído em 1877, a obra, que começou a ser publicada em partes na revista “Mensageiro Russo” [“Русский Вестник”], em 1875, e foi reunida em edição de três volumes em 1878, traz uma riqueza composicional que exige do leitor um mergulho atento nas interações criadas entre suas partes em que *ver* e *ouvir*, assim como toda a gama sensorial envolvida nesses processos, criam diferentes camadas de significação dentro da fatura artística.

O artigo está organizado em duas partes. Na primeira, são apresentados os conceitos de montagem vertical e imagicidade a partir dos estudos de Eisenstein sobre a obra de Tolstói e sua relevância na teoria artística eisensteiniana. Na segunda, procura-se demonstrar a pertinência do reconhecimento de uma composição vertical como um modo singular de criação narrativa.

A audiovisualidade na imagem artística

O texto “Montagem 1938” [“Монтаж 1938”], no conjunto teórico escrito por Serguei Eisenstein, funciona como uma espécie de introdução aos estudos sobre as formas de construção da imagem artística desenvolvidos ao longo dos anos 1940¹. Isso inclui considerar o elemento sonoro, técnica que foi aprimorada nas produções soviéticas ao longo dos anos 1930. É nesse ciclo teórico que há uma conexão direta entre este texto e os desdobramentos investigativos presentes no artigo “Montagem Vertical” [“Вертикальный Монтаж”, 1940], dedicado aos problemas da montagem que “liga diferentes esferas dos sentidos”.

Montagem vertical é o termo usado pelo cineasta para designar o processo em que aspectos audiovisuais da composição são explorados para provocar uma imagem unificadora na mente do espectador. Essa imagem artística não resulta apenas da sincronização material de elementos visuais e sonoros. Ela advém de uma sincronização interna da materialidade que extrapola a sua própria forma, uma vez que linhas particulares da narrativa audiovisual são entrelaçadas na unificação do tema. De maneira didática, pode-se afirmar que há camadas dinâmicas na construção do texto artístico que são articuladas pela montagem, tanto de modo horizontal ou linear (o que acontece entre episódios ou capítulos) quanto de modo vertical em que os meios combinados devem possibilitar a integridade da obra.

As correspondências também revelam o espaço entre as camadas em que autor e espectador buscam a expressividade do objeto. É essa sincronização interna que revela a imagem artística. Ao fazer essa constatação, Eisenstein especifica alguns tipos de sincronização,

¹ Este texto deriva-se da tese *Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein*. 2023. 298 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, e é fruto do estágio de pesquisa realizado no Instituto de Literatura Mundial A. M. Górkí, com Bolsa CNPq (Processo nº 202953/2020-3), sob a supervisão do Prof. Dr. Andrei Kofman.

dos quais se destacam as *repetições intencionais* responsáveis por um todo orgânico e a conseqüente *crescente intensidade* dos planos.

A repetição intencionalmente articulada na estrutura da obra estabelece uma síntese complexa das várias perspectivas presentes e de seu movimento que personifica o tema da obra. Essa afirmação é central para entendermos por que Eisenstein recorre à literatura para pensar o problema do contraponto audiovisual, já que, para o cineasta, no texto literário, a formação da imagem artística ocorre através da articulação de detalhes sensoriais. A dinâmica das ideias advindas do tema da obra ganha densidade na composição literária, em que são exploradas as tensões narrativas, por meio da reverberação de ações e das nuances de entonação e ritmo. É no “ecrã perceptivo” que se gera uma espécie de imagem dilatada, um fora de campo² da leitura.

O texto “Montagem vertical” inicia com a retomada do processo de formação da imagem artística proposto em “Montagem 1938”: “[...] a *imagem* [izobražénie] A e a *imagem* [izobražénie] B devem ser selecionadas de todas as características possíveis dentro do tema desenvolvido [...]” (Эйзенштейн, 1968, p. 189, tradução própria).³ O objetivo é reforçar os elementos selecionados e de tais aspectos dominantes do estilo do criador deve emergir a *imagem* [óbráz⁴]. Ressalta o autor, “nessa formulação não nos limitamos a determinar a qual série qualitativa A ou B pertenciam e se pertenciam à mesma ou a diferentes categorias de medidas” (Эйзенштейн, 1968, p. 189, tradução própria).⁵ Essa amplitude presente na explicação permite que os componentes individuais dos meios expressivos não sejam exclusivos de seu meio, por exemplo, unicamente da pintura ou do cinema, mas sejam provenientes de diferentes áreas e se fundam na construção de uma imagem única. Diante dessa abordagem, a tarefa que Eisenstein se impõe agora é defender a seguinte tese:

Não há diferença fundamental na abordagem da montagem puramente visual e na montagem que conecta elementos de diferentes áreas, em particular uma imagem visual e uma imagem sonora, ao longo da linha de criação de uma única imagem sonoro-visual generalizante (Эйзенштейн, 1968, p. 192, tradução própria).⁶

A montagem vertical revela que a construção da imagem artística envolve todo o sistema de composição e discurso artístico. Portanto, não se fala apenas da imagem e do som,

² Segundo Michel Chion, o fora de campo é uma relação estabelecida numa densa relação entre imagem e som: “em sentido estrito, o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (Chion, 2011, p. 62).

³ “[...] изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы [...]”.

⁴ Na teoria da montagem eisensteiniana, há uma relevante diferenciação entre os termos *izobražénie* e *óbráz* para indicar as duas facetas de composição da imagem artística. Vejamos o que diz Naum Kleiman sobre esse assunto: “*Izobražénie* é o que vemos diretamente no cotidiano, o que circunda nosso mundo. *Óbráz* é a ‘generalização da imagem’ é o que unifica esse detalhe com outros detalhes ou com o todo em uma certa generalidade e revela para nós uma espécie de visível natural, muitas vezes empiricamente invisível – se preferir, o significado do visível” (Клейман, 2004, p. 7).

⁵ “В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому качественному ряду принадлежат А или В и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным”.

⁶ “В подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет”.

mas da operação em profundidade da imagem que inclui o movimento de linhas e luz, o sistema de episódios que compõe o enredo, construção de personagens, a focalização dos elementos (ponto de vista) e a organização rítmica e temporal. Na estrutura vertical, o movimento das linhas de tensão constrói seus universos particulares, mas, ao mesmo tempo, é essencial para o desenvolvimento do todo, sua sincronicidade interna.

Com a montagem vertical, Eisenstein também procura resolver teoricamente os novos problemas de composição que o surgimento do sonoro impôs, já que há a combinação simultânea de dois elementos formando um corpo artístico. Por isso, Eisenstein dirá “[...] que por sincronicidade não entendemos de forma alguma uma consonância obrigatória. Aqui qualquer jogo de coincidências e desencontros de ‘movimento’ é possível, porém, em ambos os casos, a conexão deve ser levada em conta *composicionalmente*” (Эйзенштейн, 1968, p. 198, tradução própria).⁷

Eisenstein utiliza a noção de montagem polifônica como base de seu argumento. O adjetivo polifônico aqui diz respeito ao movimento simultâneo de várias linhas da composição que, apesar do valor individual, formam a integridade artística. Assim, não se trata apenas de verificar as características de tópicos específicos, tais como luz, movimento, etapas do enredo, e sim de reconhecer, na base da composição, uma interação rítmica do todo. Essa dinâmica seria um princípio artístico existente em diferentes linguagens, inclusive presente no cinema silencioso. Para exemplificar essa leitura, o cineasta identifica as linhas de tensão existentes no filme *O velho e o novo* [Старое и Новое, 1929], cujo roteiro prioriza os conceitos de industrialização e coletivização como motes da concepção imagética. O diretor opta por explorar diferentes elementos de composição que geram dissonâncias semânticas:

- (1) *Grupo “calor”, crescendo de peça em peça.*
- (2) *Grupo da mudança de primeiros planos para o aumento da intensidade puramente plástica.*
- (3) *Grupo do êxtase crescente com o fanatismo religioso, isto é, primeiros planos do conteúdo do jogo.*
- (4) *Grupo das “vozes” femininas (rostos de mulheres cantando, carregando ícones).*
- (5) *Grupo das “vozes” masculinas (rostos de homens cantando, carregando ícones).*
- (6) *Grupo do ritmo crescente dos movimentos entre os que “mergulham” sob os ícones. Este contrafluxo deu movimento a um grande contra-tema, entrelaçado tanto por meio de planos quanto por meio da montagem, entrelaçados com o primeiro grande tema – o tema daqueles que carregam ícones, cruzeiros, bandeiras.*

⁷ “[...]что под синхронностью мы понимаем отнюдь не обязательный консонанс. Здесь вполне возможна любая игра совпадений и несовпадений «движения», но в тех и других случаях связь должна быть все равно *композиционно учтенной*”.

- (7) Grupo de um “rastejar” comum, unindo ambas as correntes no movimento geral de peças “do céu ao pó [...]” (Эйзенштейн, 1968, p. 193, tradução própria).⁸

Eisenstein coloca em relevo as diversas maneiras pelas quais uma estrutura polifônica opera grupos ou linhas independentes para criar o movimento de temas de maneira orgânica. A presença de uma única linha, embora apresente características individuais, não é suficiente para provocar a formação da imagem artística. Essa composição polifônica força a existência de correspondências complexas, que articula peças de natureza distinta. Desse modo, a montagem vertical congrega a complexidade do processo criativo como um procedimento de organização e formação de sentido entre as diferentes linhas de tensão da obra, sua imagicidade. Essa amplitude de compreensão da imagem e da significância dos conteúdos orienta o conjunto sincrônico interno. O diagrama proposto pelo cineasta procura elucidar de que modo essa dinâmica ocorre na construção da obra:

Esquema I e II



Fonte: Эйзенштейн, 1968, p. 195.

No sistema proposto, o destaque de interação de uma linha do movimento de desenvolvimento da obra adquire complexidade quando, no todo, essa movimentação se torna mais dinâmica e pluridirecional. A apreensão do conteúdo não está na dependência de temas exteriores e descritivos, mas nas camadas profundas e interiores da obra. Aqui estaria para Eisenstein a necessidade de se encontrar formas e métodos para que essas construções possam vir à tona. O contraponto permite elucidar os jogos de desencontros de acento, de tensão, frequências e repetições que marcam a métrica da obra. Esse é um aspecto relevante na construção de personagens e nas relações estabelecidas na trama, já que, para atingir as emoções

⁸ “1. Партия “жары”. Она идет, все нарастая из куска в кусок.

2. Партия смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.

3. Партия нарастающего упоения религиозным изуверством, то есть игрового содержания крупных планов.

4. Партия женских ‘голосов’ (лица поющих баб, несущих иконы).

5. Партия мужских ‘голосов’ (лица поющих мужчин, несущих иконы).

6. Партия нарастающего темпа движений у “ныряющих” под иконы. Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой — темой несущих иконы, кресты, хоругви.

7. Партия общего “пресмыкания”, объединявшая оба потока в общем движении кусков ‘от неба к праху’[...].”

humanas, seria necessário olhar as incoerências e nuances do comportamento humano. A estrutura contrapontística justamente oferece um excelente recurso técnico para este fim.

Pode-se observar o uso da montagem vertical como princípio artístico na construção do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Vladímir Nabókov, ao analisar o romance, explica que é dado ao leitor o desafio de “sincronização de sete vidas” (Nabókov, 2021, p. 242). Essa sincronização tem a ver com a questão temporal, mas também abarca os problemas composicionais que integram o discurso e o mundo artístico em que a ação se desenrola, incluindo os temas e as ideias expressas no romance.

Nabókov esclarece que Tolstói precisa lidar com a diferença de tempo que perpassa a história dos dois casais protagonistas, Liévin-Kitty e Vrónski-Anna. Apesar de marcar no enredo eventos que indicam a diferença de um ano entre o desenrolar das histórias, afirma Nabókov, “[...] o leitor comum não presta grande atenção à cronologia, pois mesmo os bons leitores raramente o fazem” (Nabókov, 2021, p. 245) e isso impacta diretamente a experiência de leitura, já que os leitores são “[...] conduzidos ao erro de sentir e pensar que os episódios de Vrónski-Anna estão sincronizados com os episódios de Liévin-Kitty” (Nabókov, 2021, p. 245). Aqui já há um indício de que a base da estrutura do romance vem da articulação de complexos elementos do sistema artístico que ocorre no espaço-tempo.

Nas anotações de Nabókov, não há um aprofundamento sobre a questão da sincronização temporal, ele apenas evolui em seu argumento para o fato de existir um número ímpar entre os elementos – Kariênin – que se torna, “o elo de sincronização entre essas duas equipes temporais” (Nabókov, 2021, p. 246). É justamente no ponto acerca do problema da sincronização entre estruturas aparentemente equivalentes que os estudos eisensteinianos indicam caminhos mais profundos para a compreensão das relações estéticas presentes na fatura artística do romance.

Na posição de leitor inteligente, Eisenstein mergulha nas questões temporais da obra para trazer o contraponto como um aspecto fundamental da estrutura imagística-composicional e de novas possibilidades de representação. Ao longo do enredo, há um movimento de dinâmica de cadeias significativas da obra que a leitura horizontal, ou seja, a leitura que considera os elementos do texto artístico de maneira linear, não é capaz de captar. É na abordagem vertical, no contraponto da composição, que a experiência estética ocorre.

No artigo “*Anna Kariênina de Tolstói – as corridas*”, publicado pela primeira vez em 1939, na revista *Arte do Cinema* [Искусство Кино], Eisenstein analisa esse procedimento. O texto integra um conjunto de estudos dedicados às questões em torno do uso do som no cinema e ao esclarecimento da montagem vertical cuja ideia logo foi ampliada para o conceito de correspondência audiovisual, após a inclusão da cor no cinema.

A relação entre imagem e som, desde a chegada do cinema sonoro, configurou-se, para Eisenstein, como uma demanda que precisava ser elaborada artisticamente. Na declaração assinada com Grigori Aleksandrov e Vsevolod Pudóvkin, em 1928, apesar das objeções acerca do uso do som no cinema e as possíveis implicações negativas que este poderia ter para o futuro da cinematografia, é possível verificar o pendor para a pesquisa artística nessa área, assim como uma espécie de gênese teórica do uso diegético e não diegético do som.⁹ A

⁹ De modo breve, diegético diz respeito ao som presente na realidade interna da ação fílmica; trata dos sons com os quais os personagens estabelecem algum tipo de relação. Já o som não diegético não integra a cena fílmica, embora seja um importante elemento no processo de montagem, e é de conhecimento do espectador.

adesão ao sonoro tornou-se uma realidade no cinema soviético nos anos 1930 e foi definitivamente incorporado à indústria cinematográfica em território soviético nos anos seguintes, quando ganhou centralidade por suas possibilidades dramáticas.

Na condição de um novo elemento da produção cinematográfica, mais especificamente da montagem, o universo sonoro em contato com a visualidade deveria ser compreendido para extrair as suas potencialidades, já que impactaria diretamente a relação que o espectador estabelece com a obra. Uma série de estudos foi desenvolvida por Eisenstein entre 1938-1940, a fim de esclarecer o que compreendia como contraponto audiovisual. Na visão do cineasta, o contraponto é um recurso capaz de proporcionar ao espectador uma experiência sensorial que não está restritamente atrelada ao conteúdo visível da tela.

No caso do cinema, Eisenstein preocupou-se com a composição de uma obra em que o plano cinematográfico é expandido. Esse processo leva a dinâmica das ações a favorecer a dinâmica das ideias e as cadeias significativas, em que emerge a “visualização da música” ou as “imagens de movimento” de um fenômeno. As combinações audiovisuais são geradoras de significados que emergem da estrutura interna da obra e que são ampliados por meio de experiências subjetivas do espectador [também do leitor]. O espectador é conduzido pelo caminho concebido no ato criativo, mas não permanece preso ao *corpus* da obra.

Ao considerar, na composição de *Anna Kariênina*, a presença de aspectos que, na forma artística literária, antecedem o procedimento cinemático de uso do audiovisual na construção da imagem artística, Eisenstein propõe a compreensão da ideia de som e visualidade como elementos narrativos criadores de complexas cadeias significativas. Nesses elementos audiovisuais narrativos, é mobilizada a sincronização de aspectos materiais e emocionais da obra. Para melhor observar esse fenômeno na literatura, vale destacar a abordagem que o cineasta faz do capítulo XXVIII da segunda parte do romance, momento em que já há o envolvimento entre Vrónski e Anna, que não consegue esconder nem de seu marido nem da sociedade a paixão que vive:

[...] Embaixo, ao lado da tribuna, estava um general-assistente famoso por sua inteligência e cultura, a quem Aleksiei Aleksándrovitch respeitava. Aleksiei Aleksándrovitch pôs-se a conversar com ele.

Era um intervalo nas corridas e, por isso, nada impedia a conversa. O general-assistente condenava as corridas. Aleksiei Aleksándrovitch objetava, defendi-as. Anna ouvia sua voz aguda, monótona, não perdia uma só palavra e todas elas lhe pareciam falsas e feriam dolorosamente seu ouvido.

Quando começou a corrida de quatro verstas com obstáculos, Anna inclinou-se para a frente e, sem desviar os olhos, mirou Vrónski, que se aproximou da sua égua e montou, ao mesmo tempo que ouvia a voz abominável e incessante do marido. Sofria de receio por Vrónski, mas sofria sobretudo com o som da voz fina do marido, que lhe parecia incessante, com a entonação que tão bem conhecia (Tolstói, 2013, p. 211).¹⁰

No trecho selecionado pelo cineasta, encontra-se em destaque a tensão que ocorre dentro do mesmo espaço narrativo e que possui como epicentro a mesma personagem, Anna. O nervosismo e o incômodo crescentes, na sequência, ramificam-se em dois eixos:

¹⁰ Apresentamos, ao longo do texto, a tradução do romance para o português realizada por Rubens Figueiredo. Contudo, as análises foram realizadas em cotejo com o original.

o sofrimento gerado pelo risco ao qual Vrónski estava exposto e o sofrimento gerado pela presença do marido, Kariênin, personificado pela voz que se sobrepõe aos sentimentos da mulher direcionados ao amante.

É interessante salientar também a força do movimento visual presente desde o início do capítulo, em que o narrador informa a busca de Aleksiei Aleksándrovitch pela mulher, procurando-a “[...] no mar de musselina, fitas, plumas, sombrinhas e flores [...]” (Tolstói, 2013, p. 211). Há, por outro lado, a negativa de Anna que, avistando o marido de longe, intencionalmente evita seu reconhecimento. É a voz de Betsy que se sobrepõe e atrai o olhar de Kariênin: “[...] – O senhor, sem dúvida, não enxerga sua esposa; aqui está ela!” (Tolstói, 2013, p. 211).

Eisenstein propõe uma decupagem do trecho escolhido tentando demonstrar que a voz de Kariênin persiste ao longo das ocorrências, gerando um efeito de repetição expressiva que necessita ser considerado por um diretor que deseje levar à tela cinematográfica o texto de Tolstói. Na leitura analítica, são destacados os detalhes expressivos explorados pelo escritor, os quais, em contraponto com a voz do marido, intensificam o romper que Anna está prestes a viver, quando, após o acidente com Vrónski e a égua Fru-Fru, confessa que sofria pelo amante:

- (1) O general-assistente e Kariênin. Palavras de ambos.
- (2) Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin.
- (3) Anna olha. Palavras de Kariênin.
- (4) Vrónski se aproxima, monta, etc. Palavras de Kariênin.
- (5) Anna. Palavras de Kariênin.
- (6) Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin (Eisenstein, 2010, p. 281, tradução própria).¹¹

De acordo com Eisenstein, a ação expressiva se dá a partir do “frame” 3, em que simultaneamente o narrador contrapõe a “voz aguda, monótona” de Kariênin, que incomoda Anna, ao impulso de seu corpo inclinado, olhando atentamente Vrónski montar na égua. Ao ressaltar que as ações de *mirar* Vrónski e *ouvir* o marido acontecem “ao mesmo tempo”, o narrador enfatiza a voz de Kariênin, percebida pela mulher como “incessante”. A partir daí, um outro tipo de contraponto passaria a ser articulado, cruzando a exposição do marido e o desastre latente, conforme Eisenstein demonstra com o seguinte trecho:

– Admitamos, princesa, que isso não seja superficial – disse ele –, mas interno. Porém a questão não é essa – e, de novo, voltou-se para o general, com o qual falava a sério. – Não esqueça que competem militares, os quais escolheram essa carreira e, convenhamos, toda vocação tem o seu reverso da medalha. Isso faz

¹¹ “1. The adjutant-general and Karenin. Words of both.

2. Karenin separately. Karenin`s words.

3. Anna watches. Karenin`s words.

4. Vronsky approaches, mounts, etc. Karenin`s words.

5. Anna. Karenin`s words.

6. Karenin separately. Karenin`s words”.

parte, de forma direta, das obrigações de um militar. Os monstruosos esportes do boxe ou das touradas espanholas são sinais de barbárie [...] (Tolstói, 2013, p. 212).

A importância do trecho surge de um detalhe do discurso de Kariênin que funciona como prenúncio da queda de Vrónski e do trágico destino de Fru-Fru, no capítulo XXIX, e, posteriormente, do destino do casal. Eisenstein salienta que a expressão “reverso da medalha”, que o marido de Anna faz questão de entoar de modo claro e audível, aumenta a angústia da mulher e encontra seu contraponto na bravura que Vrónski até aquele momento demonstrava. Aqui estaria um gesto fundamental da genialidade narrativa de Tolstói: “palavras e ações se complementam por sua divergência” (Eisenstein, 2010, p. 283, tradução própria),¹² trazendo para a tessitura da obra as contradições dos sentimentos de Anna que estavam na iminência de romper em forma de grito após a queda de Vrónski.

Segundo Eisenstein, esse procedimento é denominado de *estabelecimento da sincronidade* dentro de uma obra, em que há uma correlação entre o conteúdo das ações e o das palavras com as quais coincidirão no tempo, e essa correspondência pode ocorrer em discordância ou em congruência entre os elementos. Do ponto de vista literário, a justaposição entre palavras e ações ocorre em indicações presentes no texto, tais como o ritmo do diálogo, intensificação das imagens verbais, o drama imediato das associações verbais que vão construindo a tensão nervosa que domina o episódio.

Não por acaso, após a queda de Vrónski e o grito de Anna, visto e ouvido por todos, o narrador revela uma sequência de desencontros entre o que é falado e o que é visto: Betsy não escuta os apelos de Anna para ir ao encontro de Vrónski; Kariênin se oferece para acompanhar a mulher, embora o seu convite seja ignorado por Anna que, utilizando um binóculo, faz uma tentativa de ver o local em que Vrónski está caído, mas não consegue. Sem sucesso, tenta ouvir o que um oficial diz ao imperador. Rapidamente, Anna dirige-se a seu irmão, que não a escuta, enquanto ela ignora um novo apelo do marido.

Eisenstein aponta um segundo estágio mais complexo de estabelecimento da sincronidade: a sincronidade entre o tratamento formal dos elementos visuais e sonoros. Aqui, estaria a presença do meio expressivo tal qual deveria ser explorado no sistema cinematográfico, já que as associações de ideias do “reverso da medalha” perpassam a condição psicológica de Anna e Kariênin e o estado de mente de ambos, materializados em procedimentos como o ritmo (aceleração e diminuição das palavras faladas), “[...] os intervalos entre elas, os pontos de ênfase, as hesitações, as pausas e os lugares onde Kariênin respira [...]” (Eisenstein, 2010, p. 285, tradução própria).¹³ Daqui, também surgem caminhos para pensar a montagem vertical como possível estrutura de uma obra de arte em que eventos perfeitamente sincronizados estabelecem diferentes correspondências sinestésicas englobando som e imagem, imagem gráfica e imagem sonora, representação e imagem generalizada.

O que passa a reger o princípio estrutural da obra são as interações: “[...] entre pessoas; a interação de sons, de música e vozes; a interação de volume e cor; a interação de situações; a interação de imagens e pensamentos” (Eisenstein, 2010, p. 285, tradução própria).¹⁴ Essas

¹² “Words and action complement each other by their divergence”.

¹³ “[...] the intervals between them, the points of accentuation, the hesitations, the pauses and the places where Karenin draws breath [...]”.

¹⁴ “[...] between people; the interplay of sounds, of music and voices; the interplay of mass and colour; the interplay of situations; the interplay of images and thoughts”.

interações são geradoras de multiplicidade de sentido. De acordo com Eisenstein, “a verdade estrutural em uma obra de arte reside em refletir a mesma coisa nos princípios da estrutura: *os próprios princípios que estão dentro do próprio homem, dentro do comportamento e atitudes humanas*” (Eisenstein, 2010, p. 286, tradução própria).¹⁵

Ao longo da análise que se expande para outras artes, vai sendo delineada a maneira como o contraponto é construído em uma relação mais profunda entre os aspectos estéticos e emocionais que criam o corpo da obra de arte. Não por acaso, Eisenstein utiliza a comparação com o trabalho do ator que transforma a si mesmo, ao explorar todos os seus membros para dar expressividade ao tema. Na obra de arte, “[...] os membros e os órgãos são... a estrutura da minha história, o ritmo da minha dança, a melodia da minha música, a metáfora do meu choro, meu tratamento do enredo e a imagem da minha percepção do todo [...]” (Eisenstein, 2010, p. 293, tradução própria),¹⁶ personificando uma pulsão denominada pelo cineasta como “envolvimento emocional expressivo”.

O trabalho de investigação eisensteiniano sobre os elementos que, de modo prático, devem ser explorados no processo de construção vertical da montagem resulta na identificação dos seguintes “instrumentos” que são regidos no processo de construção da imagem artística: “cor, ritmo, *performance* dos atores, a expressão do tema por uma performance total, fotografada, a banda sonora ou a imagem gráfica de um plano, uma única sequência ou uma frase de montagem, feita de cenas curtas e bem definidas [...]” (Eisenstein, 2010, p. 293, tradução própria).¹⁷ É nesse jogo composicional que a montagem vertical, enquanto método, opera aspectos gráficos e sonoros, assim como sentidos e efeitos sobre o espectador.

Mesmo partindo de um texto literário, Eisenstein inclui o diálogo com a música e a arquitetura para reforçar seu argumento sobre a potência da correspondência audiovisual na condição de estágio mais complexo da sincronicidade na composição artística. Para elucidar a hipótese de leitura do artigo, propõe-se novo exercício interpretativo que parte de outra correspondência audiovisual no romance *Anna Kariênina*. Nesse caso, os procedimentos utilizados materializam, no âmbito narrativo, o deslocamento físico e emocional de Anna quando inserida em um círculo social diferente daquele com o qual estava habituada.

A partida

O capítulo XVI da parte 3 do romance *Anna Kariênina* é construído basicamente pelas alternâncias dos pensamentos e das falas de Anna que, ao receber a carta do marido, Kariênin, impondo as condições para o divórcio, vê-se tomada pelas dúvidas do que fazer, do que considerar a acerca de si e dos embates sociais que estava prestes a enfrentar. Nesse contexto, há um detalhe do pensamento de Anna que se torna um gatilho para os capítulos seguintes: o

¹⁵ “Structural truth in a work of art lies in reflecting the same thing in the principles of structure: *the very principles that are within man himself, within human behavior and attitudes*.”

¹⁶ “[...] limbs and organs are... the structure of my story, the rhythm of my dancing, the melody of my song, the metaphor of my cry, my treatment of the plot and the image of my perception of the whole [...]”.

¹⁷ “Colour; rhythm; the actors` performance; the expression of the theme by a total, photographed performance, the soundtrack or the graphic image of a shot, a single sequence or a montage phrase made up of short, sharply cut shots [...]”.

narrador evidencia ao leitor o receio íntimo e mesquinho de Anna: “[...] Percebeu que a posição social que desfrutava, e que, pela manhã, lhe parecera tão insignificante, era cara a ela, e que não teria forças para trocá-la pela posição vergonhosa de uma mulher que deixou o marido e o filho para unir-se ao amante” (Tolstói, 2013, p. 294).

Quando o discurso direto marca a presença ativa da protagonista na cena narrativa, suas incertezas, diante da necessidade de enviar uma resposta ao marido, são expressas por uma série de frases interrogativas que se acumulam em um único parágrafo. Novamente, a voz do narrador une-se aos pensamentos de Anna: “‘O que posso escrever’, pensou. ‘O que posso resolver sozinha? O que sei? O que quero? O que amo?’ De novo sentiu que em sua alma ocorria uma duplicação” (Tolstói, 2013, p. 295). É interessante observar que essa *duplicidade* de ideias e sentimentos presentes em importantes momentos de instabilidade de Anna é um dos elementos fundantes da construção imagética da personagem ao longo do enredo, relacionando-se com a estrutura composicional do romance.

A dualidade é construída como imagem artística por meio de um jogo, que se torna imagem conceitual, mote das relações a que Kariênina cada vez mais estará submetida. No final deste capítulo, ficamos sabendo, por meio do narrador, que Anna decide ir à casa da princesa Betsy, uma mulher elegante da alta sociedade de São Petersburgo, que sabia lidar muito bem com as regras sociais de seu entorno e se divertia com as aparências de seu círculo. Na casa de Betsy, um jogo é estruturado de modo vertical entre as ações narrativas e os sentimentos e pensamentos de Anna. A duplicidade semântica do termo *jogo*, explorada no capítulo, ganha força imagética dentro do romance.

A linha narrativa concentra-se no episódio da partida de croquet organizada pela princesa Betsy. Trata-se de um jogo que ocorre em equipes formadas por pares, tendo por objetivo acertar uma sequência de arco conduzindo uma bola com um taco. Vence a dupla com maior habilidade de condução da bola, evidenciada pelo número de pontos contabilizados. No entanto, Anna pouco se interessava pelo croquet. A sua presença no encontro foi motivada pela possibilidade de encontrar Vrónski.

O jogo, na condição de estratégia narrativa, estabelece a dramaticidade da cena já no diálogo inicial com Betsy, em que a princesa insinua suas intenções na aproximação com Anna, que, por sua vez, encontra um tipo de prazer nos jogos sociais que o narrador não deixa de pontuar: “esse jogo de palavras, esses segredos dissimulados tinham um grande atrativo para Anna” (Tolstói, 2013, p. 297). O narrador salienta que mais do que a necessidade ou a finalidade era o “[...] próprio processo de dissimulação que a empolgava” (Tolstói, 2013, p. 297).

O foco no procedimento composicional é o motor da articulação entre elementos narrativos capazes de evocar uma associação das regras do croquet com a oposição entre as dificuldades afetivas enfrentadas por Anna, em seus relacionamentos amorosos (marido-filho-amante), contrapostas à suposta facilidade que as mulheres de seu novo círculo social apresentavam para vivenciar casos extraconjugais. Esse material dialoga com o que para Eisenstein seria um salutar uso da montagem artística na “[...] síntese do tema, ou seja, uma imagem [óbráz] que incorpora o tema” (Эйзенштейн, 1968, p. 170, tradução própria),¹⁸ fazendo que os sentidos desse trecho sejam ampliados em diálogo com o todo da obra. Não é apenas mais um acontecimento do enredo; é um ponto de tensão provocador, reforçado pela formação das equipes de croquet. O grupo convidado à casa da princesa era composto

¹⁸ “[...] синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему”.

por “duas senhoras com seus admiradores” e “as senhoras eram as principais representantes de um novo círculo seletivo de São Petersburgo” (Tolstói, 2013, p. 295), ressalta o narrador. Esse pequeno grupo desprezava o círculo social que Anna até então frequentava com o marido.

“Anna chegou à casa da princesa Tviérskaia antes dos outros convidados” (Tolstói, 2013, p. 295). Esse parágrafo, formado por um único período, prenuncia a ausência da unidade temporal e espacial que se seguirá, mesmo quando todos estiverem inseridos no mesmo tempo e no mesmo espaço. A partir daqui o descompasso entre o universo de cada personagem estrutura a sincronicidade contrapontística de ideias e ações no capítulo, gerando a imagem de desencontro, apesar de as personagens – Betsy, os convidados, Anna – estarem no mesmo espaço.

Outro contraponto composicional é a presença de Vrónski apesar de sua ausência física. O estar da personagem é puro discurso: Vrónski, mais do que as outras personagens, nesse capítulo, é um ser de palavra que ganha corporeidade nos pensamentos de Anna, na fala de Betsy, no bilhete que o laçaio entrega à anfitriã. Assim, operando por meio de dissonâncias, o que está em jogo, para nos valer da imagem conceitual presente nesse capítulo, não são os comportamentos sociais e as questões morais que uma leitura legítima poderia indicar, mas uma lógica particular de composição imagética que encaminha o leitor a camadas mais profundas do texto.

Nessa construção profunda, os desejos latentes em descompasso com as ações são orquestrados na mesma linha dos acontecimentos narrativos criando uma imagem do tema, isto é, a imagicidade da obra. Anna, imersa em seus sentimentos vacilantes, vê-se envolvida pelas convenções sociais que a obrigam a assumir uma persona social, a mesma performance desempenhada por Betsy e seus convidados, mas que, no caso deles, se manifesta no desapego às regras da sociedade. Esse entrelaçamento gera uma dinâmica de pensamentos e emoções que torna essa partida ainda mais interessante, conforme se observa no trecho de abertura do capítulo XVIII.

Ouviram-se passos e uma voz masculina, depois uma voz feminina e risos, e logo em seguida entraram os convidados: Safo Stolz e um jovem que irradiava uma saúde transbordante, chamado Vaska. Era evidente que tirava bom proveito de uma nutrição à base de carne de boi malpassada, trufas e Borgonha. Vaska fez uma reverência diante das senhoras e olhou-as de relance, apenas por um segundo. Seguiu Safo ao entrar na sala e seguiu-a ao percorrer a sala, como se a ela estivesse preso, e dela não desviava os olhos brilhantes, como se quisesse devorá-la. Safo Stolz era uma lourinha de olhos negros. Caminhava com passinhos curtos e vivazes, em sapatos de saltos escarpados, e apertava a mão das senhoras com firmeza, como um homem.

Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toalete e com a ousadia de suas maneiras. Em sua cabeça, com cabelos macios e dourados, próprios e alheios, se erguera no penteado um tamanho palanque que a cabeça igualava, em grandiosidade, o busto harmoniosamente protuberante e muito exposto na parte frontal. O arrojo com que ela avançava era tamanho que, a cada movimento, se delineavam através do vestido as formas dos joelhos e da parte superior das pernas e, sem querer, vinha à mente a pergunta a respeito de onde, em que ponto das

costas, nessa massa ondulante, terminaria de fato o corpo pequeno e harmonioso, tão desnudo por cima e tão escondido atrás e embaixo (Tolstói, 2013, p. 299).

A entrada dos convidados não ocorre de maneira direta. Como recurso narrativo, surgem as vozes e os ruídos que invadem o espaço, uma espécie de som fora de campo do cinema, que prenuncia a chegada. É interessante que essa ação indetermina quem está dentro do campo – “Ouviram-se” – e a partir daí a presença de Safo Stolz gradativamente vai ganhando espaço: Safo e Vaska entram; Vaska segue Safo, sem desviar os olhos; por fim, o foco do narrador concentra-se em Safo e em sua beleza. Novamente, estão em jogo os atos de ouvir e ver e suas dicotomias, sobretudo no que diz respeito ao impasse entre captar a aparência das ações ou as percepções internas provocadas pelos sentidos.

A continuação da cena é marcada pela forte presença do narrador que invade os pensamentos de Anna e revela seu vislumbre diante de Safo: “Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toalete e com a ousadia de suas maneiras” (Tolstói, 2013, p. 299). Na sequência, chega Lisa Merkállova cuja beleza impressiona ainda mais Kariênina. Antes de sua chegada, Anna questionara Betsy sobre o tipo de relacionamento que Lisa teria com o príncipe Kalújski, ao que a princesa responde com certo sarcasmo, “A senhora, assim, está invadindo os domínios da princesa Miágkaia” (Tolstói, 2013, p. 298). Anna, sem graça, insiste na pergunta, mas agora coloca o foco no marido de Lisa, “Não entendo, nesse caso, o papel do marido” (Tolstói, 2013, 298), ao que Betsy responde, “Do marido? O marido de Lisa Merkállova carrega os agasalhos atrás dela e está sempre pronto a servi-la. E o que há de fato além disso, ninguém quer saber” (Tolstói, 2013, p. 298).

Com a presença de Lisa, Anna vê além do que fora dito: “em Lisa havia algo mais elevado do que aquilo que a rodeava – o brilho de um diamante autêntico em meio ao vidro” (Tolstói, 2013, p. 300). Aqui, a narração é inundada por expressões que remetem à visualidade: “esse brilho irradiava de seus olhos encantadores”, “o olhar cansado e ao mesmo tempo ardente desses olhos”, “ao fitar esses olhos”, “ao ver Anna”, “ah, como estou contente em vê-la”, “desejava tanto vê-la”.

No âmbito narrativo, a reiteração engloba também a identificação entre Anna e Lisa. Porém, o mesmo plano do conteúdo que as une, estabelece oposição. Lisa, socialmente, sabe administrar sua vida amorosa, enquanto Anna apresenta dificuldade para lidar com as questões que o relacionamento com Vrónski impõe. A oposição se torna fundamento da duplicidade entre aparentes e semelhantes: “ao fitar esses olhos, tinha-se a impressão de conhecê-la completamente e de, a conhecendo, ser impossível não se apaixonar” (Tolstói, 2013, p. 300).

A primeira consideração de Lisa ao encontrar Kariênina estava atrelada ao episódio do dia anterior, a queda de Vrónski durante a corrida de cavalos: “mas não foi mesmo terrível o que aconteceu? – perguntou, fitando Anna com o seu olhar, que parecia deixar à mostra toda sua alma” (Tolstói, 2013, p. 301). Ao leitor, restam as indagações: o olhar de quem? A alma de quem? É como se Lisa e Anna, ao se olharem, buscassem brechas pelas quais o fluxo de suas emoções pudessem escoar enquanto as palavras seguem o fluxo da superfície narrativa. Novamente, vozes externas se contrapõem ao conteúdo não dito das relações. Esse princípio também é analisado em “Montagem Vertical”, quando Eisenstein considera em sua análise a

existência de uma repetição que intensifica o contraste na formação rítmica de intensidade dramática da imagem artística.

A evolução da conversa, da qual outros personagens passam a participar, possui como tema o tédio e as formas de evitá-lo ou mascará-lo. Dentro desse jogo discursivo num “ambiente mundano e familiar” (Tolstói, 2013, p. 302), marcado pela interação de duplicidades e ambiguidades, Anna decide retornar à vida que aparentemente conhecia e enfrentar o que a aguardava em sua casa. Apesar do apelo dos presentes, Kariênina despede-se e vai embora sem jogar a partida de croquet. Essa retórica audiovisual explorada por Tolstói gera especificidades que inserem o leitor nos lapsos gerados pelas pressuposições advindas do jogo de “verdade ou mentira” que começou com Betsy e perpassa o encontro de Anna com as demais personagens. A linha emocional expressa pelos elementos da composição constitui artisticamente o turbilhão vivido internamente por Anna e propõe a articulação direta de elementos dissonantes, inserindo o leitor numa tensão da forma e dos sentimentos.

Para Eisenstein, a literatura possui justamente um potencial expressivo para criar fenômenos estéticos construídos “[...] de um modo incomum em circunstâncias ‘normais’”; por isso, “as páginas da literatura nos oferecem modelos de estruturas de composição completamente inesperados, nos quais estão presentes fenômenos que, ‘em si mesmos’, são bastante comuns” (Eisenstein, 2002, p. 144), temas frequentes, como o adultério, o assassinato, o amor, mas que o literário proporciona um tipo de experiência que oferece singularidade ao fenômeno estético. Esse aspecto, para o cineasta, resulta de um princípio de imagicidade cuja multiplicidade de sentidos e provocações formam a concepção narrativa de Tolstói.

Referências

- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *Towards a Theory of Montage*. v. 2. Tradução de Michael Glenny e Richard Taylor. Londres: I. B. Tauris, 2010.
- IVÁNOV, Viatchesláv V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NABÓKOV, Vladímir. *Lições de literatura russa*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Fósforo, 2021.
- TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- КЛЕЙМАН, Наум. Пафос Эйзенштейна. In: ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей М. *Неравнодушная природа. Чувство кино [A natureza não-indiferente. O sentido do cinema]*. т. 1. Москва: Эйзенштейн-Центр, Музей кино, 2004. p. 5-32.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей М. *Избранные Произведения в шести томах [Obras selecionadas em seis volumes]*. т. 5. Москва: Искусство, 1968.

“O cisne”, de Charles Baudelaire: alegoria, transparência e opacidade

“The Swan” by Charles Baudelaire: *Allegory, Transparency and Opacity*

Júnior Vilarino

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Viçosa | MG | BR

jrvilarino@ufv.br

<https://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

Resumo: Situa-se o poema “O cisne” na estética inter-semiótica dos *Quadros parisienses*, seção incorporada à segunda edição de *As flores do mal* (1861), destacando-se sucintamente seus índices de picturalidade. Destaca-se, em seguida, a presença de uma dialética transparência-opacidade no processo de composição imagética descrito em *O pintor da vida moderna*. Postula-se, então, que tal dialética é constitutiva da alegoria, figura estruturante do poema baudelaireano, em que se conjugam elementos referenciais e significantes na construção de um quadro, ora transparente ora opaco, da Paris haussmanniana. Propõe-se, enfim, que as condições materiais da transparência e da opacidade, no poema, se relacionam com o contexto de violência política, censura artística e exclusão urbanística perpetradas pelo Segundo Império. Recorre-se teoricamente a Louvel, Didi-Huberman, Alloa e Hansen.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; poesia francesa; imagem; alegoria; transparência; opacidade.

Abstract: We point out the belonging of the poem “The Swan” to the intersemiotic aesthetics of *Parisian Scenes*, section incorporated into the second edition of *The Flowers of Evil* (1861) succinctly highlighting its pictorial indexes. Next, we highlight the presence of a transparency-opacity dialectic in the process of image composition described in *The Painter of Modern Life*. It is then postulated that such dialectic is constitutive of allegory, a structuring figure of the Baudelairean poem, in which referential and significant elements are combined in the construction of a picture, sometimes transparent and sometimes opaque, of Haussmannian Paris. Finally, it is



proposed that the material conditions of transparency and opacity, in the poem, are related to the context of political violence, artistic censorship and urban exclusion perpetrated by the Second Empire. Theoretically, Louvel, Didi-Huberman, Alloa and Hansen are used.

Keywords: Charles Baudelaire; french poetry; image; allegory; transparency; opacity.

Considerações iniciais

No ensaio *Images, malgré tout*, Didi-Huberman (2004, p. 223) destaca o condicionamento dos recursos materiais precários, bem como da violência característica da situação histórica, na fatura estética de quatro fotografias do crematório V dos campos de concentração de Auschwitz, realizadas clandestinamente por um detento desconhecido: “arrancar uma imagem desse inferno? Por demais impossível, pois a visão dessa cadeia monstruosa, complexa, parecia extrapolar qualquer possibilidade de registro”.¹ O filósofo enfatiza, assim, retirando do complemento de causa “malgré tout” (apesar de), a potência imagética daqueles clichês fotográficos, como se sua expressividade fosse a mais paradoxal resposta, pela via da linguagem, ao total e irrestrito aniquilamento empreendido por um regime de extermínio humano que lançou mão de dispositivos de destruição de provas capazes de atestar a sua existência.

A questão sobre a irrepresentabilidade de Auschwitz foi formulada por Adorno (1998, p. 26) nos seguintes termos: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Num tom irônico análogo a esse, Benjamin sublinhou o paradoxo de Baudelaire ter permanecido um lírico em plena terceira onda do industrialismo. Em certa medida, o que subjaz às concepções de Didi-Huberman sobre as quatro fotografias dos crematórios, de Adorno sobre a arte pós Auschwitz e de Benjamin sobre o lugar da poesia baudelaireana no contexto antilírico da ideologia industrialista, é que as condições de produção material do objeto de arte, em contextos históricos desumanizadores, não logram uma representação mimetista e transparente (Didi-Huberman, 2004), tendo sua fatura estética marcada pela precariedade de condições de produção, numa espécie de truísmo da privação, uma subjacência do irrepresentável, uma opacidade (Alloa, 2015) que exige um olhar interrogativo sobre os meios pelos quais seria possível construir alguma visibilidade.

A partir de tal problemática, é possível indagar em que medida a relação entre opacidade e transparência se manifesta no poema “O cisne” de Baudelaire, que o dedicou a Victor Hugo, quando este último se encontrava exilado por insurgência contra Napoleão III. A violência política e a ideologia urbanista haussmanniana do Segundo Império seriam, pois, em alguma medida, condicionantes potenciais do modo de produção das imagens alegóricas dos *Quadros parisienses*. As críticas nelas contidas a essa ideologia apelaram, então, a um leitor crí-

¹ «[...] arracher une image à cet enfer ? Impossible par excès, car la vision de cette chaîne monstrueuse, complexe, semblait dépasser toute tentative d'enregistrement.»

tico, que fosse além de uma janela aberta que acomodasse o olhar dirigido a cenas urbanas. A alegoria revelar-se-ia uma construção imagética fundada na “dialética transparência-opacidade”, propiciando a abertura da forma do poema à meta-representação das condições de formulação de um discurso sobre a situação de degredo de cidadãos malquistos na Paris saneada, burguesa e imperial.

A picturalidade de “O cisne” na estética dos *Quadros parisienses*

Com a inserção dos *Quadros parisienses* na segunda edição de *As flores do mal*, de 1861, Baudelaire, do ponto de vista poético, aplica a teoria do desentranhamento de algo poético à experiência transitória da vida moderna, tese que ele desenvolvia concomitantemente e se tornaria o cerne do ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863. Do ponto de vista político, com os novos poemas da seção acrescentada, o poeta lança um olhar crítico sobre o projeto urbanístico de Haussmann, apontando efeitos perversos seus, como o uso do trabalho humano empregado na construção da nova cidade, ou, ainda, a expulsão de determinados sujeitos do espaço urbano burguês e asséptico, de que Victor Hugo será o representante e a quem também foram dedicados “As velhinhas” e “Os sete velhos”, poemas igualmente elegíacos sobre a demolição da cidade antiga.

Do ponto de vista das condições de representação, a relevância dos *Quadros* está em fazer da alegoria não apenas um modo programático de figuração por imagens, mas em realçar o potencial alegórico, enquanto tropo linguístico-imagético, de propiciar, pelo método crítico e alusivo, não raro opaco, um intertexto com a história e o contexto político. Enfim, do ponto de vista imagético, os *Quadros parisienses* estabelecem um diálogo ecfrástico com *O pintor da vida moderna*, de cuja redação, inclusive, “O cisne” é contemporâneo, aportando à segunda edição de *As flores do mal* o estreitamento da relação entre texto e imagem. Esse interesse pictural se encontra assumido na escolha do vocábulo “quadro” para o título e desenvolvido por meio de variados outros dispositivos iconotextuais. Não que a dimensão pictural não estivesse presente nos 8 poemas publicados na primeira edição, de 1857, e alocados em 1861 nos *Quadros parisienses*, bem como na totalidade de *As flores do mal*. Portanto, a vocação pictural da poesia baudelairiana já lhe era intrínseca em seus primórdios. Contudo, os novos 10 poemas somados aos já existentes permitiram a intensificação da dimensão intersemiótica da obra. Essa dimensão conta com índices e dispositivos do iconotexto, sendo o título o primeiro que salta à vista, instaurando uma relação programada e sistemática com as artes visuais. Incontáveis marcadores da picturalidade apresentam-se em “O cisne”:

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!

Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!
(Baudelaire, 1985, p. 325-329).

No texto, o *topos* do olhar é desenvolvido à exaustão. Primeiramente, observa-se a ênfase na ação visual – expressa pelo verbo “ver” – de um *voyeur-flâneur*, em dupla valência temporal: no plano do enunciado, o sujeito poético avistou um fato corriqueiro: “Ali eu vi, certa manhã [...] um cisne que escapara enfim ao cativeiro”. No plano da enunciação, ele rememora o acontecido, conferindo-lhe registro e forma poemática: “só na lembrança vejo esse campo de tendas”. Essa ênfase sobre o ver origina-se, com efeito, de uma “motivação da descrição pictural”, uma disposição ao “(poder-dever-saber)/ver”, que extrapola o que seria, no texto literário, uma “descrição em geral” (Louvel, 2006, p. 210). Tratar-se-ia, pois, quanto ao cisne avistado, de relance, no meio do caos das quinquilharias da feira, de uma “imagem [que] sai bruscamente da sombra, durante uma caminhada” (Louvel, 2006, p. 211). O ver aqui comparece numa tripla temporalidade, conforme apontada por Vilarino (2002): i. a emergência abrupta do cisne no campo visual; ii. a atenção dirigida à imagem percebida (diacronia); iii. a memória atualizada, elaborada *après-coup*, enquanto rememoração, para a execução poemático-imagética (sincronia).

Ocorrem, igualmente, índices que Louvel (2006, p. 215) entende como “termos meta-picturais [que] precisarão os gêneros”, itens lexicais de uma atividade imagética que aproximam o poema da pintura de paisagens. Importa lembrar que a pintura de paisagens urbanas foi um gênero caro a Baudelaire, que intitulou “Paisagem” um dos poemas de *As flores do mal*. Enquanto crítico, nos *Salões*, também demonstra interesse pelo gênero, bem como nos poemas em prosa do *Spleen de Paris*.

Na paisagem de “O cisne”, verifica-se o “recurso aos dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem” (Louvel, 2006, p. 209), primeiramente, no comentário metapictural relativo à apreensão formal do espaço: “de uma cidade a história depressa muda”, ou, segundo o original, a forma de uma cidade (*la forme d'une ville*) aqui sujeita a uma mudança tradutória significativa; ou, ainda, por meio do uso de termo técnico visual: “uma imagem me oprime”, no lugar do qual cogitamos que “cena”, seu sinônimo teatral ou mais coloquial, pudesse figurar, e até mesmo “fato”; enfim, mediante a nomeação do gênero poético-figural: “tudo em mim é alegoria”, e igualmente do formato de objetos paisagísticos circundantes do acontecimento primordial: “capitéis e cornijas de esboço indeciso”. Assim, a forma cambiante e objetos apenas esboçados merecem a atenção do poeta e são nomeados com vocábulos técnicos por ele, como a despertar o olhar do leitor para a materialidade da imagem construída.

Nesse sentido, destacam-se igualmente marcadores arquitetônicos: além dos capitéis e das cornijas, “novos palácios, andaimes, lajedos, velhos subúrbios”, numa enumeração que muito lembra os repertórios e catálogos de imagens. Outro índice significativo no poema é a notação espacial da zona próxima ao museu, ao modo de uma descrição topográfica comparativa: “O novo carrossel” contrasta com “os bichos de uma feira” (*ancienne ménagerie*, no original); “novos palácios” contrastantes com o “Louvre”, referência à demolição, quando das obras haussmannianas, do antigo bairro Doyenné, que oferecia uma antiga ligação com esse

museu, ao qual foi acrescentada uma nova torre. Há igualmente itens linguísticos que reforçam a dimensão pictural da descrição: o uso frequente dos “imperfeitos franceses” (Louvel, 2006, p. 213), tempo verbal descritivo por excelência, desde a matriz latina com tal função, conservada igualmente em outras línguas românicas, como o português. A ação pretérita acabada do evento ótico: “Ali eu vi”, desdobra-se, portanto, sendo descrita por circunstâncias inacabadas em duração: “Ali havia outrora os bichos de uma feira”, seguida de imperfeitos que se demoram, justamente, no gestual do cisne: “arrastava, banhava”.

Outro marcador repertoriado na tipologia de Louvel (2006, p. 204) é a “tela servindo para a projeção do imaginário”. A tela-página do poema baudelaireano oferece suporte para o tratamento da forma imagética, a alegoria, que consiste em uma metáfora distendida na qual a visão do cisne se desdobra profusamente. Assim, formando um imenso painel, alegorias surgem do interior das outras, em *mise en abîme*, o que coloca o cisne em posição *sui generis* entre as muitas figuras humanas evocadas à lembrança do eu poético. Sujeito observador, o *flâneur* demarca o enquadramento, garantido pelo método de desentranhamento do eterno do contingente.

Se, diacronicamente, um foco tenta captar, em primeiro plano e entre a profusão de quinquilharias circundantes, a imagem do cisne fugidio, em seguida ele se expande num plano mais vasto, típico da paisagem, onde pinta as circunstâncias e o entorno da imagem. E após, num compilado inusitado de imagens desconexas, inúmeras imagens humanas, inseridas em cenários específicos, vão-se evocando. Mas como se concebe a imagem na *flânerie*, o que ela comporta de transparente e de opaco no seu museu de imagens a céu aberto e do aparato técnico para seu tratamento? Atentemos, agora, para essas questões, relacionando “O cisne” com a teorização baudelaireana sobre a produção da imagem desenvolvida em *O pintor da vida moderna*.

A imagem é intratável, em um primeiro tempo, no instante da captação do objeto em aparição efêmera; num segundo momento, devido à sua permanência precária e imprecisa na memória; num terceiro, em razão de sua transposição materialmente desafiadora (Vilarino, 2022, p. 30). O desenho resulta, pois, não clarividente, e embora se trate de gravuras feitas por Constantin Guys para ilustrar reportagens de guerras, Baudelaire não acentua seu valor documental, antes o poético e o imaginativo, o que se poderia considerar, do ponto de vista da demanda tácita da ilustração testemunhal, como um traço de opacidade. De fato, Baudelaire situa o artista em uma estética antfigurativa, a mesma que ele havia louvado na pintura de Delacroix. A imaginação é, pois, o cerne romântico a partir do qual Baudelaire concebe a imagem moderna enquanto espaço de um não apaziguamento visual. Ela é a deposição do olhar transparente.

Trata-se de “desenhos improvisados nos próprios locais” (Baudelaire, 1995, p. 855) imagens tão circunstanciais quanto os eventos que elas representam. Menos especialista e infinitamente mais curioso, o artista moderno encarnado por Constantin Guys “aspira os indícios e eflúvios da vida, as impressões tão vivamente coloridas” (Baudelaire, 1995, p. 856). Comparado ao ébrio e à criança, quando recebe a percepção, e a um homem viril, quando registra e relembra a imagem, o artista “homem do mundo” é caracterizado por um “pensamento sublime, acompanhado de um estremecimento nervoso” (Baudelaire, 1995, p. 856). A criação da imagem desloca-a do objeto, tornando opacos o representado e a representação, ferindo o princípio da identidade coesa, também deslocada: “é um eu insaciável do não-eu,

que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 1995, p. 857).

Ainda sobre a segunda etapa de abordagem da imagem, trata-se do momento correspondente à absorção e ao registro mnemônico das “paisagens da cidade grande, acariciada pela bruma ou fustigadas pelo sol” (Baudelaire, 1995, p. 858). Quer estejam encobertos, quer se exibam excessivamente, mostrados pela luz natural, os objetos desentranhados pelo *flâneur* contêm, pela própria condição material de sua contingência, certo grau de visibilidade dificultada, de opacidade ambiental. E dá-se a inscrição da percepção: “em alguns minutos, o poema que disso resulta estará virtualmente composto” (Baudelaire, 1995, p. 858). A imagem latente, portanto, esteve em estágio de opacidade em razão da virulência e da irracionalidade do ato de percepção. Abordando-a, o observador não estará de posse de nenhuma transparência. “Beleza estranha, alegrias efêmeras” (Baudelaire, 1995, p. 856), os objetos retidos restarão mais ainda ofuscados, agora em função de uma opacidade temporal estruturante, causada pela dinâmica do desaparecimento da visão no átimo que compreende sua efemeridade fenomênica.

O terceiro momento, da construção poemático-imagética, reitera a intratabilidade; o objeto final não será senão uma fantasmagoria, e o imagista deixará impressos sobre a imagem uma combinação dos traços da esquiva do objeto em se deixar apreender, da violência do gesto criativo e da resistência do material:

Curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. A fantasmagoria foi extraída da natureza (Baudelaire, 1995, p. 859).

Por meio de efeito e formas fantasmagóricos, a imagem surge dos escombros de uma memória opaca, tal qual o cisne, prestes a ser apagado da lembrança de um sujeito compelido à compulsão ao ver em ambiente urbano tão cambiante. Estabelece-se, então, um jogo de aparecimento e desaparecimento, em razão da impossibilidade tanto da visão quanto da expressão clarividentes, o que resulta em falseamento e ilusão do representado. A imagem concretiza-se enquanto expressão e impressão ao mesmo tempo, conceito comunicado e comunicante que se exprime, paradoxalmente, pelo que poderíamos chamar de um não-gênero, o esboço, levando-se em conta o critério da finalização e do acabamento. De fato, pela ótica da atividade imagista moderna preconizada por Baudelaire, qualquer estágio embrionário da composição, paradoxalmente, pode ser tomado pelo desenho terminado:

C. G. começa por indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objetos é definitivamente delineado com tinta. [...] não se pode imaginar os efeitos surpreendentes que C. G. consegue obter com esse método tão simples e quase elementar, que tem incomparável vontade de fazer, em qualquer etapa de sua progressão, com que cada desenho pareça suficiente-

mente acabado. Alguém dirá que isso é um esboço, se se quiser, mas um esboço perfeito (Baudelaire, 1995, p. 863).

Esboçar é assumir uma concepção estética consciente de que a matéria, em sua fonte mesma, é resto, apagamento, e de que seu tratamento deve prezar o caráter fragmentário na totalidade formal. A matéria, em vias de apagar-se, é aquilo de que se trata, pontualmente, num poema como “Une charogne”: “As formas apagavam-se e não passavam de um sonho” (Baudelaire, 1975, p. 32).² Quanto à ênfase nas “formas esboçadas”, cabe lembrar que, no envio do poema a Victor Hugo, Baudelaire juntou uma nota assaz reveladora, que inscreve a captura e o registro da emergência do cisne sob o signo da representação espacial e temporalmente instantânea, como se, ao fim e ao cabo, a forma de “O cisne” contivesse os traços de uma imagem subitamente composta:

O importante para mim era dizer rapidamente tudo o que um acidente, uma imagem, pode conter de sugestões, e como a visão de um animal sofrendo conduz o pensamento a todos os seres que amamos, que estão ausentes e sofrem, de todos os que estão privados de algo irrecuperável (Baudelaire, 1975, p. 1007).³

Evidentemente, trata-se de uma polidez baudelaireana, dirigindo-se a um poeta da envergadura de Hugo, mas a avaliação do poema enquanto uma espécie de esboço sugere a importância concedida por Baudelaire a imagens que ilustram em si mesmas os estágios do pensamento e os processos da representação.

Vale destacar que a redação de *O pintor da vida moderna*, entre novembro de 1859 e fevereiro de 1860, é muito próxima da primeira publicação do poema, a 22 de janeiro de 1860, no hebdomadário *La causeur*. Desse modo, a ênfase baudelaireana no esboço sugere que, em seu pensamento teórico e sua práxis poética, preocupações relativas à imagem revelam-nos que ela consiste num construto dinâmico, insurgente, móvel, segundo um regime de “anarquia” (Baudelaire, 1995, p. 862). O anárquico da imagem diz respeito aos artistas que pintam de memória, subvertendo e negligenciando a gama de detalhes do modelo. Essa pintura circunstancial seria, a nosso ver, uma subversão à autoridade do próprio objeto fenomênico, o cisne na fatura do poema, descentrado de sua função imagética primeira para que outras imagens se façam ver. Sem centro irradiador do sentido e sem linguagem que possua o poder de apaziguar o olhar, “O cisne”, entre transparência e opacidade, faz da anarquia alegórica o cerne da sua potência imagética.

Como se pode perceber, o processo de criação da imagem traz à superfície da própria imagem sua imageidade, isto é, representa sua intratabilidade, o processo turbulento de produção: o que se vê denuncia o processo do ver. Isso é válido não apenas para a esfera do produtor da imagem, mas também para o receptor, que Baudelaire admoesta a compartilhar o modo de produção de Constantin Guys a fim de entender o processo do artista:

² Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve.

³ Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable.

Eu exortava meu leitor ainda há pouco a que considerasse C. G. como um eterno convalescente: para completar sua inteligência, considere-o também como um homem-criança, como um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é embotado (Baudelaire, 1995, p. 857).

É preciso saber ver na imagem algo que extrapola o representado, ou seja, “o modo de formação do pensamento”, a sua porosidade à percepção infantil, irrefletida, das influências do ambiente. Entre o pintar e o como pintar, de que a imagem guarda traços, entre o ver e o como ver, ao qual o imagista confronta o olhar do apreciador, o método baudelaireano “desvia a atenção do mundo representado para o mundo representante” (Louvel, 2006, p. 209). Em analogia com o apreciador das imagens de Constantin Guys, o leitor de “O cisne” deverá olhar para a extensa alegoria do cisne como quem olha para a forma cambiante de Paris, pois, metaimageticamente, o sujeito lírico admoesta-o a isso. Em vez de pressupor a captação/leitura da “imagem amistosa” (Benjamin, 1989, p. 36), o sujeito poético propõe uma espécie de pacto insubmisso de leitura em que o *flâneur*/leitor codifica o processo imagético mediante “arrebatamento” e “choque” (Benjamin, 1989, p. 43).

Aliás, o leitor suposto por Baudelaire é aquele em cuja inteligência o poeta jamais fomenta complacência com a imagem e o próprio autor, uma vez que o fustiga e se deixa fustigar, provocando-o à indolência contra a própria obra, como faz no poema “Ao leitor”, prefácio às *Flores do mal*. Essa provocação de abertura dá o tom ao livro por meio de imagens horripilantes do *Ennui*, que o poeta não deseja apenas que assustem o leitor, mas possam tornar-se o meio pelo qual ele chegue a formular um pensamento: o que causa pavor não são imagens, mas o que delas mesmas retorna à percepção do mal-estar constitutivo de quem olha. O sujeito lírico, no poema de abertura de *As flores do mal*, desmascara o leitor que queira passar uma imagem encobridora da melancolia, como numa intuição metapsicológica mediante a qual Baudelaire estivesse a dizer, como disse Lacan (2005, p. 178), ser a angústia o afeto que nunca mente.

Logo, a opacidade da imagem desencadeia uma revelação do ser em sua incapacidade de atribuir às imagens a condição de fantasia ou fetiche do objeto que substituem. Nesse sentido, num poema elegíaco à velha Paris, em vias de desfiguração, e ao exílio político do poeta Victor Hugo, é menos o *pathos* da imagem do cisne fugidio que se objetiva do que a percepção pelo leitor de um expediente de linguagem, a alegoria, que se revele capaz de dar forma à condição dos expatriados das pretensas benesses da cidade haussmanniana e do regime de Napoleão III.

Em contextos de perda e privação, como a sociedade do Segundo Império, marcada pela ditadura cerceadora da vida pública e artística, da perseguição a sujeitos com ideais republicanos e progressistas, da falácia do direito à cidade urbanizada, da produção de uma periferia urbana, enfim, do autoritarismo, valer-se da opacidade para veicular imagens de protesto e rebeldia contra a ordem vigente representa algo muito além de uma mera burla à censura. Significa optar por uma linguagem de estofo crítico, sem pretensão de vidência, por uma imagética que recusa a complacência e a comiseração do sujeito que olha, que apela não para seu poder de decifração, mas para o descortinamento das precárias condições materiais da sua produção, isto é, sua cifração. Essa abertura no cerne da imagem é antípoda da janela, trata-se menos de acomodação do que de incômodo.

Baudelaire, Louvel, Alloa, Didi-Huberman: opacidade e transparência

Os textos aqui explorados quanto às relações entre opacidade e transparência dialogam em suas singularidades. Provavelmente o mais inusitado quanto à metodologia seja *A descrição pictural*, de Louvel. Ao contrário dos outros dois, que adotam uma perspectiva marcadamente fenomenológica, esse texto dedica-se à construção de uma tipologia dos marcadores de picturalidade de uma descrição literária, que a revestem de uma identidade “pictural”, tipologia esta da qual nos valemos precedentemente.

Entretanto, Louvel (2006, p. 204) recorre brevemente ao olhar da fenomenologia para abordar um dos índices que elenca, qual seja, o olhar do sujeito observador em descrições picturais, quando ele não usufrui de um enquadramento ideal, “o topos da janela e suas variantes, situações elevadas de onde se goza de uma bela/boa vista”. O índice relativo aos “lugares estratégicos do descritivo de espaço” compreende não necessariamente os *topoi* físicos do olhar, mas também um espaço mental projetivo: “No caso da descrição pictural, tratar-se-á menos de transparência do que de uma tela servindo para a ‘projeção’ do imaginário” (Louvel, 2006, p. 204).

Essa modalidade híbrida de elementos transparentes e opacos se aplicaria ao método imagético de “O cisne”, no qual se declinam inúmeras imagens a partir de uma imagem primária, a da ave fugidia, numa complexa trama de alegorias, temporalidades e espacialidades distintas, sincrônicas e anacrônicas, mediante uma abertura do imaginário do *flâneur*. A imagética expandida da alegoria abarca a associação livre rememorativa de inúmeros sujeitos (mitológicos, históricos, ficcionais) em situação de degredo, com a agregação das cenas plásticas em que se acham.

A proposta de Alloa caminha no sentido de superar a dicotomia entre transparência e opacidade. Para o autor, uma concepção de arte mais identificada com a ausência do sentido, como a de Donald Judd, cuja “obra coincide com a sua identidade material” incorrerá na “dicotomia entre matéria e forma” (2015, p. 14) contra a qual ela se opusesse. Pautando-se em Louis Marin, o teórico concebe uma dialética entre o visível e as condições do ver: “Janela aberta, a pintura da representação permite a *visibilidade*, corpo opaco, ela garante a *lisibilidade*” (Alloa, 2015, p. 14). Trata-se, pois, de supor na imagem, a um só tempo, seu traço de ser e seu traçado material, num “duplo registro unificante da ontologia e diferenciador da semiologia” (Alloa, 2015, p. 14). Na dialética do um e do outro, a imagem, em Alloa (2015, p. 14-15), “será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca”, e o autor remeterá à semântica de vocábulos nomeadores de figuras retóricas gregas para ilustrar sua proposta dialética, pensando a imagem “como simples *alegoria* (‘allos agoreúein’, diz o Outro) e como pura *tautologia* (‘tautó légein’, diz o Mesmo)”.

A menção à alegoria corrobora a hipótese que construímos relativa à opacidade constitutiva desse tropo imagético na estética de *As flores do mal*, notadamente no poema “O cisne”, no qual a opacidade ocorreria em dois níveis: pelo expediente alegórico propriamente dito, que associa sub-alegorias incongruentes entre si, o que, se nos reportarmos a Hansen (2006, p. 67), “embaraça ou mesmo impede a continuidade na compreensão do conceito”; pela reflexão metalinguística, que remete ao próprio procedimento: “tudo em mim é alegoria”.

Quanto a Alloa, para chegar a tal proposta e sua justificação filosófica e retórica, ele parte de uma fotografia de Keith Cottingham, integrante da série *Retratos fictícios*, reproduzida

no texto (2015, p. 6). A imagem de três adolescentes, “ligados entre si por uma perturbadora gemeidade” ludibria o olhar, pois é pretensa a “unidade do sujeito representado, [a qual] se difrata em um polimorfismo inquietante” (Alloa, 2015, p. 6). A ontologia da imagem é questionada, a questão do sentido retorna ao sujeito que olha, não apenas gerando opacidade, mas fazendo da opacidade o próprio cerne enunciativo e material da fotografia: “Inegavelmente, os *Retratos fictícios* de Cottingham provocam. Ao desligar o mecanismo identificador e confundir o automatismo da atribuição” (Alloa, 2015, p. 8).

Esses últimos termos, referentes aos princípios da identidade e da semelhança, são igualmente pertinentes para o processo de significação da alegoria em “O cisne”. O procedimento fundamenta-se na analogia entre o cisne fugidio, entrevisto pelo *flâneur*, e sujeitos expatriados, aprisionados, privados de bem-estar emocional, por ele evocados. No poema, dividido em duas seções, com sete e seis estrofes respectivamente, pode-se considerar que a opacidade está presente no nível do (des)vendamento da imagem, anunciada e focalizada no título no qual se faz visível, mas sem ser explorada no início do poema, retornando apenas na quinta estrofe da primeira seção. Esse apagamento momentâneo expressa a dialética mesma do aparecimento-desaparecimento. Ademais, Louvel (2006, p. 207) propõe que, na descrição pictural, “o título pode beneficiar-se de um certo suspense”.

Quando ressurge, a imagem não mais será descrita ou exibida aos olhos do leitor, mas o sujeito poético precisará o contexto de seu surgimento e da sua construção poemática, ou seja, o *flâneur* salientará o quão foi ocasional ter avistado aquela ave e o quão lhe é custoso rememorar tal evento na dinâmica da memória do andarilho de uma cidade cuja forma e cujas paisagens mudam radicalmente. Apenas, então, o leitor descobrirá tratar-se de um fato corriqueiro, a fuga de uma ave, entrevisto pelo sujeito lírico numa andança pela região do Carrossel.

De fato, a primeira seção consiste, sintaticamente, em um discurso direto e narrativo dirigido à Andrômaca, cujo nome é posto em vocativo, sendo a primeira palavra do texto. A personagem da guerra de Tróia é uma das seis imagens associadas à do cisne. Do ponto de vista da coesão textual ortodoxa, bem como da progressão linear da narrativa, revela-se demais insólito que a imagem associada (Andrômaca prisioneira de Pirro) anteceda a imagem originária (o cisne escapando da gaiola). Aqui, Baudelaire faz uso da linguagem onírica, do método de associação livre, com coesão e coerência próprias, intrínsecas a um funcionamento poético, gerador de opacidade, e não mimético, garantidor da relação de precedência do referente.

Outro índice relevante de opacidade é o comentário sobre as transformações arquitetônicas de Paris, na segunda estrofe, quando o sujeito localiza o espaço da travessia do Carrossel. A ruptura ocorre, primeiramente, porque o comentário irrompe na fala do eu lírico enquanto ele se dirige à Andrômaca, solidário a sua situação de prisioneira. Em segundo lugar, resulta também opaca a transferência abrupta do ambiente fluvial do Simeonte, no qual Andrômaca verte lágrimas, para o ambiente parisiense com suas referências. Outro efeito de opacidade é conseguido com mais uma passagem repentina da referência espacial, que ilude o leitor (transparência relativa à geografia urbana), para a provocação de que esse último é alvo quanto à natureza cambiante e à materialidade do espaço, que ele vê, tão somente, na materialidade do texto (opacidade, que converte em literário e descontínuo o literal contido no referente urbano).

Nas estrofes terceira e quarta, o *flâneur* repertoria elementos da arquitetura antiga da cidade, assim como faz alusão aos animais enjaulados que dividiam espaço com as quinqu-

lharias da feira que havia na região. A imagem zoológica, oferece, então, inserida no bricabra-que confuso, uma primeira imagem que o leitor possa associar ao cisne, mas o animal ainda está ausente da cena. Assim, transparência e opacidade novamente relacionam-se. Na quinta estrofe, por fim, o eu lírico reporta a visão do cisne, primeiro traço de unidade e identificação com o título. Mas o que é uma promessa de transparência acaba por revelar-se insólito, esteticamente falando, pela imagética alegórica, que subverte a simbologia clássica do cisne. O cisne baudelairiano é um prisioneiro em fuga, espalmado na “pavimentação seca”, mergulhando suas “asas na poeira”, “perto de um riacho sem água”, dizendo agonicamente à água que chovesse e ao trovão que trovejasse.

A imagem é do maior desespero e aniquilamento, expressa a impossibilidade de sobrevivência num lugar inóspito, o que descaracteriza a representação simbólica clássica e nobre do cisne. O símbolo converte-se em alegoria, inserida no imaginário romântico do rebaixamento humano e da morte. Outra representação dessa ave ocorre em *As flores do mal*, no soneto “A beleza”, pertencente à seção *Spleen e Ideal*, no qual o cisne simbólico converte-se em metáfora do fazer poético formalista: “Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve” (Baudelaire, 1985, p. 145). Porém, o cisne alegórico provoca quebra de expectativa, boicote ao repertório usual, por meio de arbitrariedade e singularidade, as quais exigem do leitor a reformulação de uma imagem cristalizada e universal, provocando seu museu imaginário. O cisne alegórico é antimimético: “Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência” (Hansen, 2006, p. 19). A não aparência, enfim, na sétima estrofe da primeira seção, reside na ironia da situação e no opaco da imagem: “o céu cruelmente irônico e azul” contrasta com a condição aviltante do pássaro, que a Deus “lança[va] um desafio agônico”.

Imagem postergada, o cisne é inicialmente mero título, elemento pretextual, que permite identificar o referente, mas “desliga o mecanismo identificador”, pois descobrir-se-á um cisne opaco para o padrão simbólico; propõe uma primeira significação, mas “confunde o automatismo da atribuição” (Alloa, 2015, p. 8). Imagem adiada, somente num *après coup* o cisne será desvendado, como na linguagem do inconsciente, como nas estéticas *non sense*, para então figurar como imagem não mais parcial, na visualidade introduzida pelo título, mas devolvendo ao olhar uma inquietação relativa às condições adversas em que a ave surgiu e foi composta.

Passa-se, então, à segunda seção do poema, iniciada por uma ruptura narrativa: o eu lírico retoma o tema das mudanças arquitetônicas de Paris, opondo-as à imutabilidade de sua melancolia. Entre transparente e opaca, a ruptura é também manutenção, já que retoma o tema da cidade, tratado na primeira seção. Entretanto, nessa mesma estrofe, estará compreendido um comentário metaimagético, disruptor da unidade figurativa e anunciador do procedimento poemático empreendido: “tudo em mim é alegoria”, no terceiro verso. O *enjambement*, na passagem ao quarto, dá-se pela concatenação da conjunção, que introduz o tema da memória: “e essas lembranças pesam mais do que rochedos”.

Aqui, o elemento mineral antagoniza o protagonismo dos elementos arquitetônicos e de construção civil, preponderantes na cena urbana desenhada, o que provoca um efeito de choque, denotando opacidade. Por outro lado, coordenados sintaticamente em dois versos, a alegoria e a memória, associada ao peso das lembranças, revela a espessura histórica que a alegoria é capaz de suportar imagetivamente. Essa é, por excelência, a imagem baudelairiana: a sobrevivência, a evocação de um passado distante na forma de uma imagem moderna, o que

se verifica em poemas como “A uma passante”: “efêmera beldade / cujos olhos me fazem nascer outra vez / não mais hei de te ver senão na eternidade?” (Baudelaire, 1985, p. 345); e “Paisagem”: “Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento / de relembra a Primavera em pensamento” (Baudelaire, 1985, p. 317). Portanto, em razão de sua espessura histórica, sua dialética temporal, a ampla alegoria do cisne evoca o perdido para sempre, “o que o tempo não traz nunca mais”, como está dito na quinta estrofe.

Assim, enquanto índices opacos, o perdido, o evocado, o disruptivo, o associado, o sugerido, irrompem na extensa e espessa montagem alegórica. São opacos em dois sentidos: socialmente falando, por serem disruptivos da homogeneidade e da universalidade pressupostas na ideologia e na imagética da cidade ideal haussmanniana; e textualmente falando, pois, no universo poemático, encadeiam-se ainda que pertençam a universos imagéticos incongruentes entre si. Na cadeia associativa, as faces dos degredados (o cisne, Andrômaca, a negra, os órfãos, os marujos esquecidos, os párias, os galés, os vencidos) declinam-se em modalidades singulares de degredo, análogas e *sui generis* entre si, como os rostos dos adolescentes de Cottingham. Assim como nos retratos desse fotógrafo, de cuja percepção ele ironiza a compulsão à semelhança, convertendo-a num princípio de similitude, os rostos do poema desconcertam pelas razões tão divergentes e aproximativas que os tornam refugio no tecido social e urbano da nova cidade asséptica. Alloa (2015, p. 10), retomando o sentido do *simul* latino, falará da imagem pretendente, que “faz simulacro, faz ‘como se’”.

As faces dos degredados do poema e o cisne são símiles uns dos outros, numa montagem feita de ruptura e continuidade, imagens e metaimagens, similitudes e incongruências, mito e história, progressão narrativa e textualidade truncada. Essa constituição aproxima a forma alegórica do poema da *mala affectio*, alegoria vista pelos clássicos como “inconsequência das coisas, [que] produz hibridismos ou monstros retóricos, juxtapondo determinações distantes, inadequadas, heteróclitas” (Hansen, 2006, p. 67).

A anáfora do verbo “penso”, quatro vezes empregado, fala de uma radicalidade, desejo de ir além dos limites da similitude, da linguagem e da memória. Assim, o sujeito poético resiste ao acabamento de sua imagem, sugerindo deixá-la em estado de esboço, o “esboço perfeito”, como faz o imagista em *O pintor da vida moderna*. Recusando-se a pôr um fim à sua alegoria, ele estende a metáfora às raias do impensável: “Penso em outros mais ainda!”. É significativo que num poema alegórico sobre a alegoria, a palavra “outro” tenha a palavra final e remeta, paradoxalmente, ao início de um processo mental e linguístico infinito e inacabado.

Não seria desarrazoado sugerir aqui a técnica e a estética do *work in progress*, o que só reforça a relevância do pensamento imagético de Baudelaire para a compreensão de fenômenos estéticos contemporâneos relacionados com a transparência e a opacidade. Cabe ao leitor, então, indagar a obra sobre quais seriam aqueles outros, aludidos, mas não referenciados, ausentes e presentes, pensados e impensáveis, que o alegorista lança no espaço sideral da página e que gravitam em torno de um núcleo, onde estão o cisne e Victor Hugo exilado.

O impensável baudelaireano revela a dupla face de uma imagem contra o esquecimento e a ofuscação da situação política periclitante em que se encontravam sujeitos expatriados, simbólica e efetivamente, dos quais o poeta Victor Hugo é o representante historicamente lembrado. Desse modo, pensar adquire a valência da imagem pensante concebida por Alloa (2015, p. 9), pois sua “pensatividade” extrapola tanto o enunciado dos expatriados representados, quanto o espaço memorial e visual do *flâneur*, uma vez que este instiga as possibilidades do impensável aos olhos do leitor: “a ‘pensatividade’ só desenvolve

realmente sua força quando não realça mais o sujeito representado, mas quando se difunde e afeta tudo que a cerca”.

O duplo regime do impensável poderia ser abordado à luz do inimaginável didi-hubermaniano. Para o autor de *Images, malgré tout*, o paradoxo inerente às quatro fotografias feitas nos crematórios de Auschwitz reside na sua capacidade de dar materialidade ao inimaginável programado por um dispositivo de esquecimento, ou seja, ao vazio representacional fruto do aniquilamento da linguagem pela ideologia nazista genocida. Trata-se, pois, de “quatro refutações arrancadas de um mundo que os nazistas queriam ofuscado: isto é, sem palavras e sem imagens” (Didi-Huberman, 2004, p. 228).⁴

Em Baudelaire, o fato desencadeante da imagem é o exílio arbitrário de um poeta, retirado das esferas pública, política e literária pelo ditador imperialista. A violência política é uma violação do corpo do poeta exilado, da sociabilidade, da palavra e da arte. O impensável aqui diz respeito ao estarecimento do próprio Baudelaire, que registrou em textos o repúdio por haver testemunhado a conquista da revolução de 1848, mas ser constrangido a assistir, em 1861, ano da segunda edição, à plena consolidação do “regime de exceção” que o golpe de Napoleão III havia imposto em 1852. É impensável também que Hugo, politicamente conservador antes do golpe de Estado, entusiasta da eleição de Napoleão III à presidência, se tenha levantado como um de seus ferrenhos opositores. Estamos, pois, na seara política e histórica do impensável, em um país que havia experimentado a segunda República e se via, então, sob as botas do imperialismo autoritário.

Guardadas as devidas proporções, uma analogia poderia estabelecer-se com o inimaginável apontado por Didi-Huberman (2004, p. 227) no contexto dos campos de concentração, com relação à crença e ao convencimento de sua existência real: “Se um resistente judeu de Londres – que trabalhava enquanto tal em círculos supostamente bem-informados – pode admitir que era, naquela época, incapaz de imaginar Auschwitz ou Treblinka, o que dizer então do resto do mundo?”.⁵

O inimaginável que se imagina está calcado, pela ótica de Didi-Huberman (2004, p. 234) num “duplo regime”, que estrutura não apenas o funcionamento das quatro fotografias do campo de concentração, mas de “qualquer imagem”. Esse funcionamento diz respeito tanto à identidade do objeto representado, quanto às condições materiais da representação. Com relação a essas últimas, Didi-Huberman reforça o papel relevante e impossível de ser negligenciado da contingência espaço-temporal (a precariedade material da produção dos fotogramas em ambiente clandestino e inadequado a tomadas de vista) na constituição da enunciação das quatro imagens escassamente produzidas.

Desse modo, o que é forçosamente opaco, pelas condições mesmas da política (imagens de perigo para a vida do fotógrafo, uma vez flagrado) e do ambiente (imagens subterrâneas e sem ângulo propício), converte-se, ironicamente, num discurso imagético testemunhal: “Cada sequência constrói uma resposta específica às dificuldades de visibilidade: arrancar a imagem escondendo-se na câmara de gás, arrancar a imagem escondendo o aparelho na

⁴ “quatre réfutations arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué: c’est-à-dire sans mots et sans images”.

⁵ “Si un résistant juif de Londres – travaillant à ce titre dans des cercles supposément bien informés – peut admettre qu’il était, à l’époque, incapable d’imaginer Auschwitz ou Treblinka, que dire alors du reste du monde?”.

mão ou na roupa” (Didi-Huberman, 2004, p. 234).⁶ Tem-se, então, uma dialética do transparente-opaco no campo da produção, que se estende ao campo da recepção e da constatação:

Verdade (estamos irrefutavelmente, diante disto, como no olho mesmo do furacão) e obscuridade (a fumaça esconde a estrutura das valas, o movimento do fotógrafo deixa vago e quase incompreensível tudo o que acontece no bosque de bétulas) (2004, p. 234).⁷

A opacidade, enquanto enunciado e enunciação, deriva do conjunto de condições políticas adversas e desumanizantes, da posição do corpo do fotógrafo, da materialidade precária do aparato, do espaço constrangido, do ponto de tomada impróprio. Evidentemente, não podemos atribuir ao contexto de Baudelaire o mesmo grau de impossibilidade material e terror político. O poeta não correu risco de vida na produção de seu poema. Aliás, à altura, ele já se havia desengajado da luta política, tendo sido um dos ferventes revoltosos de 1848. É fato que a violência do Segundo Império está longe do genocídio praticado pelo nazismo. Por outro lado, além do exílio, há registros de muitas mortes entre os insurgentes, como a de Ailhaud de Volx, deportado à Guiana e ali guilhotinado, entre tantos outros que dali não mais regressaram à França.

A Baudelaire tampouco se impõem, explicitamente pelo menos, coerções sobre sua matéria poética. Entretanto, não se trata, nem de longe, de um ambiente seguro para a expressão de ideais libertários, de uma arte crítica da política ditatorial e da cultura puritana que marcaram o Segundo Império. Por isso mesmo, em 1857, ano da primeira publicação, *As flores do mal* haviam sofrido um processo judicial por ultraje à moral pública. Ou seja, em 1861, ano da segunda edição, o poeta já estava experimentado em matéria de política de repressão à arte. Mas, ironicamente, “O cisne”, assim como “As velhinhas” e “Os sete velhos”, que só constam desta última edição, nos *Quadros parisienses*, são poemas de oposição política, que atacam Napoleão III criticando a ideologia urbanística de Haussmann. Pode ser que nenhuma ameaça mais efetiva de censura pudesse pairar sobre os *Quadros parisienses*, uma vez que o projeto de urbanização contou com uma máquina de capital potente, que, embora já desse sinais de crise por volta de 1860, consistia em uma ideologia urbanística fortemente arraigada no imaginário social.

Por que, então, haver concebido uma linguagem um tanto cifrada para o poema? Aqui duas razões se combinam: de antemão, a política não deixou de impor ao poeta certos pruridos quanto à expressão deliberada de opinião crítica; nisto ela atua, em alguma medida, na dinâmica da opacidade de “O cisne”. A segunda razão a ser levantada diz respeito à teoria e à práxis imagéticas de Baudelaire, em cujo fundamento se encontra a recusa da linguagem dos sentidos manifestos, bem como dos discursos de tribuna e de comiseração social. Seu engajamento é sutil, mas está disseminado pelos poemas dos *Quadros parisienses*, que trazem, por exemplo, críticas à precarização do operariado nos canteiros de obras da Paris urbanizada,

⁶ “Chaque séquence construit une réponse spécifique aux contraintes de visibilité : arracher l’image en se cachant dans la chambre à gaz, arracher l’image en se cachant l’appareil dans sa main ou son vêtement”.

⁷ “Vérité (nous sommes irréfutablement, devant cela, comme dans l’œil même du cyclone) et obscurité (la fumée cache la structure des fosses, le mouvement du photographe rend flou et presque incompréhensible tout ce qui se passe dans le bois des bouleaux)”.

como em “O cisne”, no qual os trabalhadores são aludidos: “quando ao céu frio / E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira / Levanta no ar silente um furacão sombrio”.

Não seriam estes sujeitos, assim como o poeta, na condição de expatriados da e na cidade, referentes potenciais para aqueles “outros mais ainda” aludidos no fim do poema? Logo, entre opacidade e transparência, referências e alusões, mito e história, “O cisne” é uma “imagem que oprime”, alegoria sobre a alegoria, que “arranca” – para usarmos uma imagem didi-hubermaniana – da opressão política a materialidade pensante de suas próprias condições.

Se os detratores de Didi-Huberman o acusaram de enfatizar a natureza imagética, apesar de tudo, das fotografias em nada documentais dos crematórios nazistas, talvez poetas e artistas mais explicitamente engajados, à la Hugo, exigissem de Baudelaire um ataque mais frontal e transparente ao aburguesamento e ao saneamento humano da cidade haussmanniana. Baudelaire, porém, pressupõe um público leitor crítico, cuja consciência não seja despertada pelo *pathos* da mensagem, pela versão comunicante da imagem, mas pela estranheza da forma. Quanto mais inimaginável e pensante, quanto mais impensável, mais um dito demanda formulação, uma imagem, contorno e esboço, indagando o vazio.

Referências

ADORNO, Theodor A. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

ANCEAU, Éric. Le coup d’État du 2 décembre 1851 ou la chronique de deux morts annoncées et l’avènement d’un grand principe. *Parlement[s]*, Revue d’histoire politique. v. 2, n. 12, p. 24-42, 2009. DOI : <https://doi.org/10.3917/parl.012.0024>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-parlements1-2009-2-page-24.htm>. Acesso em: 08 jul. 2024.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1975. (v. 1).

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BARROSO, Ivo (org.). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 851-881.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas III.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedra/Editora Unicamp, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

VILARINO, Júnior. “A uma passante” de Charles Baudelaire: os três tempos da imagem. *Texto poético*, v. 18, n. 35, p. 21-45, 2022. DOI: 10.25094/rtp.2022n35a850. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/850>. Acesso em: 26 jan. 2025.

O informativo e o *infraordinário* em poemas de Leila Danziger e Marília Garcia: algumas aproximações entre poesia e fotografia

The Informative and the Infraordinary in Leila Danziger and Marília Garcia's Poems: Some Encounters between Poetry and Photography

Mariane Rocha

Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul)

Bagé | RS | BR

marianerocha@ifsul.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

Resumo: Este trabalho propõe uma análise comparativa dos poemas “Fato bruto” de Leila Danziger e “parque das ruínas” de Marília Garcia através de suas aproximações com a fotografia. Veremos, através dos estudos de intermedialidade, dois lados do mesmo fenômeno presentes nesses textos poéticos: em Garcia, a fotografia do banal e do cotidiano como forma de se contrapor às fotografias sensacionalistas e trágicas; em Danziger, a problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade. É objetivo desta pesquisa investigar de que modo a tematização da função das imagens contribui para a elaboração de uma poesia de cunho autorreflexivo. Além disso, buscamos averiguar quais concepções sobre a poesia e a linguagem poética se tornam explícitas quando as poetisas se propõem a debater o papel das imagens em nossa sociedade.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; poesia e fotografia; intermedialidade; fotografia e sensacionalismo.

Abstract: This work offers a comparative analysis of the poems “Fato Bruto”, by Leila Danziger, and “parque das ruínas”, by Marília Garcia, through their approaches to photography. It will be seen, through Intermediality Studies, that both poetics represent two sides of the same phenomenon: in Garcia, the photography of the banal and of the everyday as a way of opposing sensationalist and tragic photographs; in Danziger, the problematiza-



tion of journalistic photography and its loss of meaning in contemporary times. The aim of this research is to investigate how the thematization of the function of images contributes to the elaboration of a poetry of a self-reflexive nature. Furthermore, it is sought to ascertain which conceptions about poetry and poetic language become explicit when Garcia and Danziger propose to debate the role of images in our society.

Keywords: Contemporary brazilian poetry; poetry and photography; intermediality; photography and sensationalism.

Considerações iniciais

Há, na literatura produzida no Brasil das últimas décadas, uma tendência à autorreflexão, ou seja, uma inclinação para a poesia que pensa e que problematiza a si mesma. Segundo Robert Stam, a capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto, refere-se ao “[...] processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o prosaísmo de sua própria produção [...], de sua autoria [...], de seus procedimentos textuais [...] de suas influências intertextuais [...] ou de sua recepção” (Stam, 2008, p. 31).

Neste artigo, olharemos para a poesia de duas autoras do Rio de Janeiro: Marília Garcia e Leila Danziger. Com sua produção poética concentrada nas últimas duas décadas, ambas escritoras, como veremos, apresentam projetos literários bastante distintos, porém se encontram através de um modo específico de questionar a própria poesia: sua aproximação com outras mídias. Há, em seus livros, a presença de relações intermediárias, através da citação, menção, alusão e, em alguns momentos, da materialização de obras de arte, vídeos, filmes, performance, jornais e, de especial interesse para este trabalho, fotografias. A presença (implícita ou explícita) dessas outras midialidades de modo geral já impõe, desde o princípio, uma leitura autorreflexiva no que diz respeito à sua composição, levantando questões acerca das fronteiras entre mídias, dos limites do texto poético e das possibilidades de expansão da escrita. Em Garcia e em Danziger, contudo, esse processo parece ser ampliado: além da reflexividade já imposta pela intermedialidade, há a explicitação da discussão sobre os fazeres poéticos. Não coincidentemente, analisaremos nesta pesquisa poemas do livro *Três ensaios de fala* (2012) de Danziger, no qual o próprio título já remete a ideia de *ensaiar*, de testar modos de falar. Em Garcia, a ideia de “testar a poesia” será constantemente retomada, desde o livro *Um teste de resistores* (2014) até os testes que reiteradamente aparecem em *parque das ruínas* (2018), a partir do diálogo com Charles Bernstein. Sobre esses últimos, Joana Frias (2018) destaca: “há através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria [...] que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar ‘uma leitura do mundo’” (2018, p. 92).

Desse modo, neste artigo, buscamos discutir qual a compreensão sobre poesia que subjaz os poemas de Garcia e de Danziger e como esse entendimento está relacionado com

as fotografias evocadas por ambas poetisas. Assim, estamos pensando os poemas selecionados como um lugar de crítica à própria poesia, bem como à determinada produção cultural imagética – especialmente a fotojornalística. Aliado a isso, queremos discutir as concepções sobre fotografia colocadas nos poemas, sendo assim, observaremos dois lados do mesmo fenômeno: em Garcia, a fotografia do banal e do cotidiano como forma de se contrapor às fotografias sensacionalistas e trágicas; em Danziger, a problematização da fotografia jornalística e sua perda de sentido na contemporaneidade.

Para isso, trabalharemos com os poemas “Fato bruto”, do livro *Três ensaios de fala* (2012), de Leila Danziger, e “parque das ruínas”, do homônimo *parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, através de uma abordagem comparada, pela perspectiva dos estudos de intermedialidade. Conforme reflete Irina Rajewsky (2005), assim como a intermedialidade pode investigar as evoluções das mídias através dos anos, refletindo sobre o fenômeno intermidiático enquanto uma “categoria ou condição fundamental” de cada mídia, pode também pensar tais relações como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos midiáticos ou configurações individuais” (2005, p. 47, tradução própria).¹ É a essa segunda abordagem que o presente trabalho se filia: olharemos para cada um dos poemas investigando quais as relações que estão postas nele, a partir das configurações midiáticas que eles apresentam, mais especificamente a partir dos sentidos criados no texto poético através do uso da fotografia.

Parque das ruínas (2018) é o sexto livro publicado por Marília Garcia. Os três longos poemas que o compõem são multifacetados e têm como recursos principais a fragmentação, a proximidade com a oralidade e com a narrativa, bem como suas interfaces com outras mídias, especialmente, o cinema e a fotografia. Apesar de os livros anteriores de Garcia também apresentarem essa relação intensa com as imagens, *parque das ruínas* é o primeiro que apresenta uma combinação de mídias, ou seja, integra, de fato, fotografias e outras materialidades visuais às páginas do livro. As referências intermidiáticas, que já estavam presentes nas outras obras da poeta, são também bastante importantes em *parque das ruínas*.

Outro recurso importante nessa obra é a retomada de versos, estrofes e passagens que já haviam sido publicados em livros anteriores e em eventos literários. Assim, é possível perceber que *parque das ruínas* está em diálogo explícito com toda a obra de Garcia. Joana Frias (2018), no posfácio da obra, reflete que os poemas de *parque das ruínas* apresentam características importantes para pensar o conjunto da obra de Garcia. De acordo com a pesquisadora:

Aqui, o questionamento epistemológico subjacente aos versos [...] não deixa de reforçar aquilo que o leitor já conhece e aprecia nesta poesia — a sua incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde da exposição dos poderes e fragilidades do dispositivo (Frias, 2018, p. 91).

Conforme veremos a seguir, no poema “parque das ruínas”, a partir dos exercícios fotográficos que executa na *Pont Marie*, em Paris, Garcia nos propõe questões sobre os modos de ver e apreender o lugar, sobre o que a fotografia é ou não capaz de mostrar e, principalmente, sobre o registro do cotidiano, daquilo que costumeiramente não prestamos atenção, mas que pode se tornar visível a partir de um registro fotográfico. Essa é uma

¹ “The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations*.”

discussão bastante importante também na poética de Leila Danziger, como poderemos ver em *Três ensaios de fala* (2012).

Três ensaios de fala é o primeiro livro de poemas publicado por Leila Danziger. Nele, encontramos poemas curtos, que constantemente fazem referências aos materiais que Danziger utiliza nas suas outras práticas artísticas, assim como aos arquivos, às fotografias, aos carimbos e aos jornais. Rosana Bines reflete que, nesse livro,

[...] percebem-se procedimentos análogos de transferência de matéria entre superfícies, que acabam por evidenciar canais de comunicação surpreendentes entre o espaço do estúdio – ambiente privilegiado das experimentações artísticas que geram os poemas – e o espaço do livro – nova superfície em que se carimba-rão, por assim dizer, os versos produzidos alhures (Bines, 2015, p. 4).

O título do livro parece evocar uma duplicidade que se repete nos poemas do livro: se, por um lado, o “ensaio” de fala se refere a um exercício de prática de fala, a uma tentativa de expor, de tornar explícitas muitas das questões íntimas e familiares que serão exploradas pela poeta, por outro, esse ensaio é também um estudo sobre os modos de dizer, um exercício de testar as aproximações, conforme Bines, entre o corpo do poema e os projetos artísticos que desenvolve.

O heroísmo da visão

A sociedade do século XXI é a que mais fotografa, devido tanto à constante modernização das câmeras fotográficas, que reduz o preço e possibilita maior acesso às câmeras e a outros dispositivos fotográficos, esses cada vez mais portáteis, quanto às funções emocionais e sociais que as imagens assumem no nosso cotidiano, seja para recordar, para provar que determinado acontecimento realmente aconteceu, para compartilhar nas redes sociais, entre outros. Esses processos são acelerados e intensificados pelos meios de comunicação que, tendo como característica principal a imediatez e a constante atualização, nos interpelam com imagens incessantes de todos os eventos.

Susan Sontag (2004[1983]) explica como, ainda no início do século XX, a fotografia foi se apropriando dos temas insólitos e banais, em um procedimento que ela caracteriza como “heroísmo da visão”: logo que se entendeu que as câmeras não eram meras copiadoras da realidade, já que “ninguém tira a mesma foto da mesma coisa (2004, p. 105), mas sim que as fotos seriam “indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê” (p. 105), começou-se a buscar, dentro do campo fotográfico, por aquilo que ainda não foi visto, a partir de perspectivas inovadoras. Para a autora, então:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas mara-

vilhas aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (Sontag, 2004, p. 106).

Em busca do “heroísmo da visão”, começa-se a fotografar detalhes muito pequenos, objetos cotidianos inseridos em outros contextos, detalhes do dia a dia que não seriam percebidos a olho nu, “um recanto de realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar; ou a visão de cima, como a de um avião, eis os alvos principais da conquista do fotógrafo” (Sontag, 2004, p. 106-107). É exemplo desse tipo de procedimento, o trabalho de Edward Weston que, especialmente através do uso do *close*, fez uma série de fotografias de vegetais, ampliados a ponto de não serem distinguíveis pelo que eram; essas imagens revelavam detalhes e texturas de cebolas, cogumelos e repolhos, resultando em um trabalho artístico e inusitado. Em um projeto similar, Paul Strand, a partir de objetos comuns, como tigelas ou peças de roupas, explorava ângulos e contornos para desenvolver fotografias que revelavam aspectos antes não vistos do banal.

Esses procedimentos são intensificados com o advento da câmera digital que, além de avançar tecnicamente a capacidade de captura, multiplica o número de fotos possíveis sem aumentar os custos para o fotógrafo. Para Joan Fontcuberta (2010a), fazer do banal matéria fotográfica, desse modo, é uma característica que se intensifica na contemporaneidade. No nível das fotografias familiares, se antes elas ilustravam principalmente momentos especiais, retratavam as “exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc.” (Fontcuberta, 2010b, p. 40), hoje tudo é fotografado à exaustão:

Há alguns anos fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso (Fontcuberta, 2010a, p. 39).

Nesse contexto, o desenvolvimento do que Sontag definiu como “visão fotográfica”, uma “modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora” (2004, p. 106), se faz ainda mais presente dentro da fotografia. De fato, Charlotte Cotton identifica essa como uma das tendências da fotografia do início do século XXI: “A iconografia desta vertente da fotografia inclui objetos equilibrados e empilhados, bordas ou cantos das coisas, espaços abandonados, lixo e decomposição, e formas fugidias ou efêmeras, como neve, condensação e luz (2004, p. 115, tradução própria).² A autora ainda elucida que esse tipo de trabalho estimula nossa curiosidade visual, “encorajando-nos de maneira sutil e imaginativa a contemplar as coisas do mundo que nos rodeia em nossas vidas diárias de novas maneiras” (p. 115, tradução própria).³

Outra faceta importante pela qual o “heroísmo da visão” se manifesta é a busca pelas imagens mais chocantes, mais trágicas, que sensibilizem o espectador através do choque e do espanto. Esse procedimento parece ser cada vez mais apropriado pelos meios de comunicação que publicam fotos de acontecimentos trágicos e compartilham constantemente

² “The iconography for this strand of photography includes objects balanced and stacked, the edges or corners of things, abandoned spaces, rubbish and decay, and fugitive or ephemeral forms, such as snow, condensation and light.”

³ “Encouraging us to contemplate the stuff of the world around us in our daily lives in new ways.”

informações sobre violências, guerras e mortes, sempre acompanhadas de imagens, fotográficas ou em vídeo, que, se por um lado corroboram a veracidade do acontecimento, por outro, contribuem para a dessensibilização dos leitores e espectadores que, aos poucos, se tornam incapazes de reagir diante dessas imagens.

Sobre essa insensibilização, a partir de sua leitura de Sigmund Freud, Walter Benjamin elucida que certas vivências traumáticas ou violentas, as quais chama de “choques”, são aparádas pelo nosso consciente, visto que “quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques” (2017a, p. 112). Dessa maneira, ao serem registrados no nível consciente, esses “choques” ficam inviabilizados para o campo da experiência, uma vez que, conforme explica o autor, para uma vivência se tornar experiência, ela precisa ser vinculada ao acervo da memória involuntária, aquela que não conseguimos acessar conscientemente, mas apenas através de algum estímulo, como um cheiro, um sabor ou um som. De acordo com o filósofo:

Só pode se tornar parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. [...] Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum registro da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como proteção contra os estímulos (Benjamin, 2017a, p. 111).

O que as fotografias do trágico causariam, então, seria essa insensibilização para a experiência: ao nos depararmos diariamente com esses “choques” em formato visual tenderíamos a nos tornar, cada vez mais indiferentes a eles, visto que não conseguimos mais apreendê-los inconscientemente, transformá-los em memórias. Isso não significa dizer que as fotografias são, em si mesmas, responsáveis pela banalização da sociedade ou que teriam, intrinsecamente, características negativas. A própria Sontag, em *Diante da dor outros* (2003), revê alguns dos posicionamentos que tomou no livro *Sobre a fotografia* (2004 [1977]) acerca das fotografias contribuindo para a banalização do horror:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com outros (Sontag, 2003, p. 305).

A autora ainda afirma:

Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Sontag, 2003, p. 307).

Jacques Rancière, no mesmo sentido, discute que as imagens não seriam sozinhas responsáveis pela banalização da violência ou, nas palavras do autor, do intolerável. Ele argumenta que o entendimento das imagens como exploração do horror é baseado em uma oposição entre imagem e narrativa que entende que apenas a segunda seria capaz de proporcionar uma reflexão sobre a violência sem, contudo, representá-la diretamente. Entretanto, Rancière afirma que

representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo e do cineasta (Rancière, 2012, p. 92).

Segundo o autor, então, o que trivializaria o sofrimento e a violência não seria o excesso de imagens e sim o silenciamento acerca das vítimas desses sofrimentos: “se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objetos de palavra sem terem a palavra” (Rancière, 2012, p. 94).⁴

Entre as páginas do dilúvio

O jornal é um objeto de constante interesse artístico para Leila Danziger. Séries como *para-ninguém-e-nada-estar* (2006-2010) e *Pallaksch Pallaksch* (2010) são apenas algumas entre as tantas que utilizam jornais, evocando suas múltiplas possibilidades de sentido, como matéria principal de composição. Na poesia, o cotidiano retratado pela linguagem jornalística, o sensacionalismo e o objeto jornal como matéria são temáticas que se tornam presentes, como no poema “Fato bruto”, no qual podemos observar o movimento de apreensão da linguagem jornalística na esfera do poema:

⁴ Para Rancière, o problema das imagens não diz respeito à pertinência de mostrar ou não os horrores das violências, mas sim à “construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível” (2012, p. 96). Esse conceito é explorado no livro *A partilha do sensível* (2005), no qual o autor elabora a hipótese de que há recortes na existência de um comum e, em tais recortes, são definidos lugares específicos que podem ser ocupados somente por determinados grupos de pessoas. Uma partilha do sensível redefiniria esses lugares e as formas de visibilidades deles. Para o autor, a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

A partir de uma foto do jornal O Globo,
de 6 de agosto de 2005.

Encontrei a baleia encalhada
entre um anúncio de eletrodomésticos
e algumas notícias gastas.
Palavras de puro mato
envolviam sua carcaça triste e obscena.
A baleia pedia crônicas de espanto
mas nem as ondas revoltam-se –
não há assombro por sua carne inerte.
Na faixa de areia
a moça dá as costas ao fato bruto
que é uma baleia encalhada
e continua tranquila
seu bronzeado.

(Mas o sol não esquece –
naquele mesmo dia
há sessenta anos
– sobre o Pacífico –
o calor de dez mil rivais.)

Minha dúvida é onde fazer um túmulo digno para baleia –
que conhece as águas e as cinzas.
Enterro seu corpo de imagem
por entre as páginas que nos contam o dilúvio.
Assinalo no calendário
– agosto é mês de baleias mortas
(Danziger, 2012, p. 11).

O poema tem uma nota inicial que o contextualiza: “A partir de uma foto do jornal O Globo/ de 6 de agosto de 2005”. Aqui já é possível observar a sugestão do jornal como ferramenta para a composição poética, afinal, é dele que vem a “inspiração”, a motivação inicial para a escrita. Sem essa informação que precede o poema, talvez a menção à baleia encalhada nos primeiros versos causasse confusão, visto que não há outras indicações de que se trata de uma fotografia encontrada em um jornal, “entre um anúncio de eletrodomésticos/ e algumas notícias gastas”.

Nessa primeira estrofe, fica explícita uma visão de jornal como meio no qual as notícias, mesmo as mais impactantes, são rapidamente substituídas por novas notícias, fazendo com que as anteriores sejam esquecidas. Assim, “a baleia pedia crônicas de espanto”, mas recebe indiferença dos espectadores – tanto daqueles que estão na cena quanto dos que, como a poeta, leem as páginas do jornal. Parece haver uma crítica aqui à rapidez com que as informações se sobrepõem e se tornam obsoletas, não apenas pela característica do jornal diário de trazer sempre informações mais recentes, mas também pela própria linguagem informativa, utilizada de forma a causar impacto de curto-prazo. Ao discutir a queda do valor da experiência⁵ na modernidade, Walter Benjamin já refletia sobre essa característica do jornal:

⁵ Walter Benjamin diferencia “experiência” de “vivência”, definindo a primeira como “a matéria da tradição, na vida coletiva como na privada” (2017a, p. 107), ou seja, essa capacidade humana de dialogar e aprender com o passado. Capacidade essa que, na modernidade, começa a se esvaír. Segundo o autor: “está claro que as ações da

Se a imprensa tivesse se proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua própria experiência, não alcançaria seus fins. Essa intenção é a de isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras) contribuem tanto para esse resultado quanto a paginação e o registro de linguagem. [...] Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência (Benjamin, 2017a, p. 109).

Para Benjamin, o afastamento entre informação e experiência se dá pelo fato de a informação não ter lugar na “tradição”, ou seja, não comunicar de forma que conduza a produção de uma memória e sensibilidade coletiva.

No poema acima transcrito, há a percepção de que, na linguagem informativa, todos os acontecimentos são brutos, como sugere o título, visto que na instância jornalística, os fatos não são trabalhados no nível da linguagem para gerar envolvimento, comover ou estabelecer laços; em suma, para criar experiência. Parece ser nesse sentido ainda que a poeta afirma que essas são “palavras de puro mato”, palavras que ainda não foram esculpidas, exploradas para ocuparem o campo artístico. Isso não significa dizer, entretanto, que essas sejam palavras neutras: o que está em jogo aqui é a utilização da linguagem ao nível da arte e ao nível informativo. Assim, na busca de fazer “um túmulo digno para a baleia”, há a indicação de que existem ressignificações possíveis para a informação que a tornam mais relevante.

Uma dessas possibilidades seria, evidentemente, o poema, materialização da reflexão da poeta. O poema enquanto elaboração lírica seria o contraponto imediato da linguagem do jornal, visto que, ainda quando informativo, não traz como característica a efemeridade através da suplementação das informações por novas informações. Ele é o espaço no qual a poeta é capaz de reativar e ressignificar as vidas que, no jornal, ficaram esquecidas. A foto da baleia alude, ainda, a outras fotos possíveis, tiradas, como a poeta nos lembra, “há sessenta anos/ – sobre o Pacífico –”. A data remete diretamente ao ataque com bomba atômica a Hiroshima, em 1945, cujas fotos são reproduzidas à exaustão até os dias de hoje, a ponto de perderem seu significado. Ao justapor essas “imagens” na estrutura do poema, Danziger tensiona a noção de temporalidade, contrapondo a fugacidade do jornal ao tempo mais denso da poesia. Enquanto o jornal se restringe a um presente rapidamente esquecível, o poema se expande para abarcar memórias e experiências que ultrapassam a cronologia imediata.

Aliado a isso, é importante destacar que a relação do leitor com o poema exige uma postura distinta daquela que se estabelece com o jornal, cuja função utilitária é pautada pela busca por informações rápidas, consumidas de forma fragmentada e frequentemente sem grande engajamento reflexivo. A poesia, em contraste, demanda uma predisposição do leitor para ser afetado pela linguagem, que se apresenta a partir do trabalho com a linguagem, solicitando uma leitura mais atenta. Nos versos “Assinalo no calendário / – agosto é mês de baleias mortas” (Danziger, 2012, p. 11), podemos verificar essa característica, que transforma um dado temporal aparentemente simples em uma afirmação carregada de ressignificação e melancolia, nos convocando a refletir sobre a relação entre tempo e memória. Walter Benjamin observa que, na modernidade, a poesia “só excepcionalmente se encontra com a

experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1985, p. 198). Estamos mais ricos em vivências, mas não conseguimos transformá-las em experiências.

experiência dos leitores” (Benjamin, 2017a, p. 106), pois o ritmo acelerado da vida contemporânea, associado à efemeridade das informações, dificulta a construção de experiências significativas. Assim, a poesia não apenas se distancia da lógica do consumo imediato, mas também resiste a ela, propondo um espaço em que o tempo do leitor e o tempo da leitura precisam se alinhar às especificidades da linguagem poética.

Talvez com a foto pudesse recortar um instante

O poema “parque das ruínas”, dividido em 17 partes numeradas, também se inicia com uma nota, aqui, uma epígrafe: “primeiro uma epígrafe em forma de imagem” (Garcia, 2018, p. 11). Essa epígrafe discute o trabalho de Rose-Lynn Fisher, conforme vemos abaixo:

Figura 1: Página do livro parque das ruínas

primeiro uma epígrafe em forma de imagem



a artista americana rose-lynn fisher
fez uma série de fotos
que são como fotos aéreas:
terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
“atlas temporário” pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima

11

Fonte: Garcia, 2018, p. 11

Nesse poema, a epígrafe cumpre sua função tradicional – citar autores e textos com os quais o autor se identifica ou que estabelecem alguma relação com o texto em questão –, e, de modo parecido com o que acontece com a nota explicativa em “Fato bruto”, remete a outro meio, afinal, ela se constitui da citação de uma imagem. Se no poema de Danziger havia uma referência à fotografia do jornal, em Garcia, no entanto, essa imagem aparece como uma combinação de mídias ao incluir um trabalho artístico feito por Rose-Lynn Fisher. As imagens de Fisher, Garcia reflete, “são ‘atlas temporários’/ que registram um instante da vida das lágrimas” (2018, p. 13).

A citação de Fisher se justifica por dar início a uma reflexão que será importante durante todo o poema: as possibilidades de enxergarmos a realidade de outro modo a partir das fotografias. A abertura do poema propõe que pensemos na distinção entre a proximidade

que é necessário estabelecer para que se registre uma lágrima – a poeta nos conta que o trabalho de Fisher é feito em um microscópio – em oposição à impressão de que essas imagens guardam a aparência de cidades vistas de cima. A partir da citação, Garcia começa uma investigação sobre as leituras possíveis do espaço a partir das imagens.

Essa investigação assume um tom ensaístico e tem como centro a reflexão sobre a elaboração do que a poeta chama de “diário sentimental da pont marie”. No poema, vemos tanto a explicação do processo de criação do diário quanto excertos retirados dele. Os trechos do diário se distinguem dos demais versos por virem precedidos da inscrição [“diário sentimental da pont marie”] e da data na qual a entrada foi feita. A reflexão sobre as motivações iniciais da elaboração do diário tem início, não por acaso, a partir de uma foto da ponte que a poeta escolhe registrar:

Figura 2: Página do livro parque das ruínas



Fonte: Garcia, 2018, p. 22

Em seguida, Garcia conta mais sobre esse processo inicial:

como eu não sabia o que eu queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
do mesmo lugar / na mesma hora
e partir dela para fazer o diário
a única regra era essa o resto era livre
e girava em torno da pergunta: como ver o lugar?

(Garcia, 2018, p. 23)

Nos versos acima, há um indício de que a fotografia, sozinha, não é suficiente para responder às suas perguntas acerca do lugar, pois além do processo fotográfico, há uma série de outros procedimentos que a poeta utiliza para a composição de seu diário. Ademais, é o “resto” que gira em torno da pergunta “como ver o lugar?”, e as fotografias constituem um hábito, uma forma de se relacionar com o espaço “para inventar uma rotina” (Garcia, 2018, p. 23), mais do que uma maneira de responder a suas inquietações. Logo adiante, há a seguinte reflexão:

queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa
e eu fiquei me perguntando
é possível ver este lugar?
não queria ver algo além mas o próprio lugar
talvez com a foto pudesse recortar um instante
um fotograma
(Garcia, 2018, p. 26)

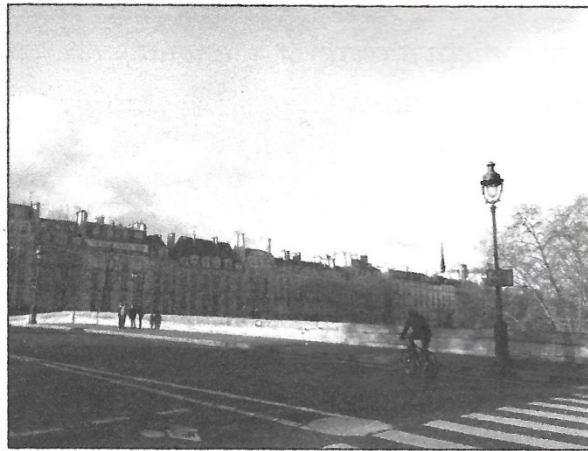
Assim, observamos que parte do processo de entendimento/reconhecimento do lugar passa pela fotografia, que recorta um instante, um fragmento da existência daquela ponte. A preocupação com o método se torna visível aqui, afinal, a poeta não está interessada pela ponte enquanto locação específica, visto que a sua escolha foi aleatória: “eu estava hospedada em um ateliê na cité internationale des arts/ e justo em frente tinha uma ponte” (Garcia, 2018, p. 23); a reflexão é sobre “como ver”, e, portanto, o lugar fotografado poderia ser qualquer um.

Além disso, o instante que a poeta quer recortar não é o “momento decisivo” da fotografia moderna que foi inserido na tradição por Henri Cartier-Bresson, explicitado por Arlindo Machado como “certo senso de oportunidade de que são dotados alguns fotógrafos mais perspicazes e que consiste em apertar o botão do obturador no instante mais adequado, naquele em que o motivo encontra-se mais carregado de significados” (Machado, 2015, p. 53). Pelo contrário, o instante desejado pela poeta é o fotograma, menor parte constituinte da imagem cinematográfica, como explicaram Jacques Aumont e Michel Marie em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*:

O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição de cada película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo) (2003, p. 136).

O fotograma é, então, um fragmento aleatório entre muitos, que registra uma fração do movimento e, portanto, depende dos demais para adquirir sentido completo. Desse modo, o registro em forma de fotograma não contém nada de decisivo em si mesmo, mas pode dar a ver o acaso do movimento, aquilo que o registro de um momento decisivo não necessariamente revelaria. De fato, as fotografias que vemos em “parque das ruínas” são momentos aleatórios, mostram pessoas na ponte, capturadas no meio de um gesto qualquer:

Figura 3: Página do livro parque das ruínas



Fonte: Garcia, 2018, p. 24

A captura dos gestos aleatórios, conforme explica Machado, é frequentemente rejeitada pelos fotógrafos, que consideram essa manifestação do acaso distante demais da fixação de um “tempo ideal e privilegiado, pleno de sentido e intenção” (Machado, 2015, p. 52) que seria registrado pela pintura e que até os dias de hoje ainda paira em torno das práticas fotográficas, formando um “ideal pictório”, como reflete o autor. Dessa forma, Machado explica que

[...] em todo momento decisivo há também uma alta porcentagem de acaso, não sendo raros os casos em que o que há de realmente decisivo na escolha do momento fotográfico é a felicidade da emergência do momento qualquer. Os acidentes do acaso são muito mais frequentes do que se possa imaginar, mas o espectador ou usuário da fotografia não chega a tomar consciência disso, porque as fotos que ele vê cotidianamente nos álbuns, nas revistas, nas galerias são quase sempre as fotos felizes, aquelas em que o controle estocástico surtiu efeito, recon-

ciliando a imagem com o modelo figurativo da pintura, ao passo que as demais são simplesmente destruídas ou negligenciadas (Machado, 2015, p. 53).

Em “parque das ruínas”, como vimos, a poeta não fotografa em busca desse “modelo figurativo da pintura” e sim para entender o lugar que a cerca, para refletir sobre maneiras de apreender o espaço. Assim, o acaso, o gesto incompleto e o movimento não concluído a interessam na medida em que revelam camadas de uma vivência do cotidiano. São esses pormenores que ela chama de *infraordinário*, a partir de uma reflexão do escritor francês Georges Perec:

georges perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o *infraordinário*
o barulho de fundo o hábito
— como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche nossa vida?

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e ver

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
— seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente
guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*?

(Garcia, 2018, p. 27)

Segundo Andrea Silva (2018), o termo *infraordinário*, título de um dos livros de Perec,⁶ foi cunhado por ele para refletir sobre o apagamento do banal e do cotidiano em detrimento do sensacionalismo do trágico em nossa sociedade: “A provocação lançada pelo autor francês volta-se contra o sequestro da rotina pela sociedade do espetáculo e das manchetes catastróficas, que parecem sempre desviar nossa atenção da progressão ordinária da vida” (2018, p. 317). Percebemos, então, que os dois poemas, “parque das ruínas” e “Fato bruto”, apesar de suas particularidades, evidenciam os funcionamentos da nossa sociedade em relação ao sensacionalismo promovido pelas imagens.

⁶ Andrea Silva se refere a *L'infra-ordinaire* (1989), livro não publicado no Brasil. Os exercícios de ver o *infraordinário*, no entanto, estão bastante presentes também em livro anterior do autor, *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, de 1974, publicado no Brasil em 2016 pela editora Gustavo Gili. Nele, Perec, durante três dias consecutivos, a partir da praça Saint-Sulpice, em Paris, descreve tudo que consegue enxergar, detalhadamente. Além de propor a reflexão sobre o termo *infraordinário* em sua poética, é fácil observar como os exercícios poético-imagéticos que Garcia faz em seu “diário da pont marie” também são influenciados pela obra de Georges Perec.

Aproximações e afastamentos

Por um lado, principalmente através de seus usos jornalísticos, a fotografia afeta a forma como nos relacionamos com o trágico, já que o trabalho fotográfico é orientado pela busca de imagens cada vez mais dramáticas (Sontag, 2003). Essas fotografias que tematizam atrocidades causariam, a longo prazo, uma insensibilização nos espectadores, que já não são mais capazes de se comover com os acontecimentos. Tal visão é expressa em “Fato bruto”: “A baleia pedia crônicas de espanto/ mas nem as ondas revoltam-se – não há assombro por sua carne inerte” (Danziger, 2012, p. 11).

Garcia propõe a captura imagética do *infraordinário* como forma de contornar a espetacularização frequentemente promovida em nossa sociedade, que fotografa em excesso. Para isso, ironicamente, a poeta não reduz o número de imagens que utiliza, já que vemos em “parque das ruínas” uma profusão de imagens: “[eu costumo falar este texto/ mostrando imagens/ são ao todo 240 imagens]” (Garcia, 2018, p. 40). A estratégia utilizada no poema é, justamente, a problematização das funções da fotografia através do próprio excesso e da redundância. A poeta investiga os “modos de ver”, privilegiando os “instantes aleatórios”, os fotogramas, os gestos inacabados, o movimento, se desvinculando de uma tradição que antefere os aspectos estéticos da fotografia, que embeleza o mundo.⁷

Danziger, por sua vez, ressignifica as imagens já capturadas, se apropria das fotografias, especialmente daquelas que, em meio ao excesso de informação da linguagem jornalística, não receberam a devida atenção dos espectadores, e as insere em novos contextos, esses nomeadamente artísticos. Em “Fato bruto”, vimos a necessidade expressa pela poeta de reposicionar a imagem da baleia em um contexto que a valorizasse, simbolizando a atenção precária dada pelos leitores às informações que chegam até eles diariamente, mesmo as mais chocantes – fato que vimos ser reforçado pela inserção entre parênteses na segunda estrofe, relacionando a indiferença com a qual as pessoas olham para a notícia da baleia com a possível impassibilidade com que muitos encararam os acontecimentos de Hiroshima, que vieram ao conhecimento da população, de forma geral, através das notícias impressas. A arte é o meio através do qual a poeta acredita ser capaz de atribuir novos sentidos ao fluxo informativo, seja a partir do poema, seja a partir do desenvolvimento artístico de sua obra.

⁷ Para Susan Sontag, as fotografias causam cerca estetização do mundo: “Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas” (Sontag, 2004, p. 25). As fotos, para a autora, ao transformarem o mundo em arte, se afastariam de um conteúdo político, associado normalmente ao realismo e, portanto, condicionado a uma existência política apropriada que só existiria no contexto em que determinada foto faz sentido realisticamente. Segundo a autora, “a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade” (2004, p. 128). Assim, Sontag parece questionar o valor político da arte ou, melhor, da fotografia dentro do campo da arte. Acreditamos, porém, que o fato de a fotografia ressignificar o entendimento de beleza, por si só, já é um gesto político, visto que questiona os parâmetros tradicionais e elitistas de arte, promovendo uma democratização de quem tem acesso e de quem é representado na/pela arte.

Considerações finais

Segundo a própria Danziger, em suas produções visuais, ela se pergunta “como seria possível reverter a temporalidade linear dos jornais, salvá-los do esquecimento, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos” (2013, p. 38). Desse modo, para além dos poemas, visualizamos essa ressignificação da linguagem jornalística e das imagens nas práticas artísticas de Danziger. No texto “O jornal e o esquecimento” em *Diários públicos* (2013), a poeta-artista discute a icônica fotografia de Henry Cartier-Bresson da coroação do rei Georges VI em 1937⁸ e, a partir dela, tece alguns comentários acerca dos significados do jornal – enquanto material e enquanto informação – na modernidade. Ela afirma:

Mais significativo do que o contraste entre as imagens, contudo, é a precariedade da própria matéria-jornal, o que se deve não apenas à ação da luz e do tempo –, mas também ao compromisso com a palavra informativa que torna o jornal tão rapidamente obsoleto. Sua entropia é brutal (Danziger, 2013, p. 36).

Sendo assim, vemos que Danziger, no plano textual, replica as operações propostas nas artes visuais. Se na obra artística ela literalmente modifica as páginas do jornal, transformando-as em matéria de sua composição, no poema, é a referência intermediática que está presente, já que a poeta traz, simbolicamente, a foto do jornal para os seus versos, através da descrição dessa imagem e das outras imagens ao redor. Danziger dá ênfase àquilo que ela não quer que se perca, àquilo que não merece ser esquecido na rapidez da linguagem informativa e, ao fazê-lo, transforma as imagens jornalísticas em “pequenos monumentos”. Nesse sentido, é significativo que, no texto poético, as imagens não estejam inseridas enquanto combinação de mídias. Parece ser uma posição contra o excesso de imagens, justamente, para evitar reproduzir a fotografia do jornal na esfera do poema.

Garcia faz o movimento contrário, investe na própria banalização, na repetição, na exaustão dos procedimentos, na redundância. Ao longo do poema, encontramos dez fotografias da *Pont Marie*. Essas fotos, capturadas pela própria poeta, muito parecidas entre si, pontuam a repetição do cotidiano, aquilo que há de igual no transcorrer do tempo, enfatizando apenas pequenas modificações do dia a dia. A compreensão sobre os processos fotográficos que está expressa no poema não se torna, por isso, simplista ou reducionista. Pelo contrário, Garcia mostra a duplicidade que o dispositivo pode assumir: a fotografia é constantemente colocada como dispositivo capaz de revelar aspectos da realidade não vistos pelo observador, ao mesmo tempo em que a poeta assume que não consegue ver nelas indícios acerca do atentado ao *Charlie Hebdo*; ela a escolhe e a elenca como ferramenta que promove reflexão acerca do lugar e de sua própria existência, mas insiste em um diário que narra verbalmente aquilo que as imagens já mostravam; o poema evidencia o poder da fotografia de capturar o real, em

⁸ A foto pode ser visualizada aqui: <https://www.phillips.com/detail/henri-cartierbresson/NY040517/54/>. Acesso em: 02 dez. 2024. Para Danziger: “Na foto de Bresson, os elementos que representam a vaidade – os signos da realeza – estão ocultos, porém atuantes, atraindo os olhares daqueles que estão na parte superior da imagem. Eles organizam a festa e a própria imagem fotográfica. Os jornais amassados, contudo, assinalam a precariedade, o caráter efêmero de todas as coisas, pois a novidade da notícia desaparece ainda mais rapidamente do que o frescor das flores” (Danziger, 2013, p. 35-36).

seu aspecto mais documental, mas a poeta escolhe também enfatizar seus aspectos ocultos, valorizar a aura de mistério construída acerca das imagens fotográficas.

De maneira similar, “Fato bruto” também cria uma espécie de tensão entre as diferentes linguagens. Nele, se evidencia a discussão acerca das funções da linguagem poética e de suas especificidades, a partir da problematização da linguagem jornalística. Se, em “parque das ruínas”, vemos a união de uma Garcia fotógrafa – as fotos da *Pont Marie* são tiradas por ela – à Garcia poeta, apresentadas juntas na materialidade do poema, em “Fato bruto” as fotos não estão presentes, mas os versos constantemente nos remetem às práticas artísticas da poeta, lugar no qual as imagens se encontram. Sendo assim, o poema funciona paralelamente às artes visuais de Danziger – o texto não precisa das obras artísticas para ter seu sentido completo, mas, com certeza, ao trazermos os procedimentos de suas produções visuais para o debate, a compreensão acerca do poema se amplia. Como vimos, o poema, assim como as artes visuais, é espaço de ressignificação da linguagem meramente informativa e utilitária.

Por fim, em “parque das ruínas”, a linguagem lírica como uma possibilidade de ressignificação também está colocada. Aqui, contudo, esse é um horizonte posto como sugestão pela poeta, em forma de pergunta. Como vimos, ao tentar encontrar alguma coisa significativa nas fotos da ponte do dia do atentado, a poeta se questiona acerca do próprio poema: “olho agora para esta página em que estamos/ e para essas letras impressas sobre o papel:/ será que *aqui* temos como ver/ alguma coisa além deste instante?” (Garcia, 2018, p. 47, grifo nosso). Sendo assim, percebemos que “parque das ruínas” é, fundamentalmente, local de reflexão, que ao promover o encontro das imagens com o diário e com uma diversidade de procedimentos, vai deixando uma série de questões em aberto aos leitores. Muito mais do que apresentar respostas únicas sobre a função das imagens em nossa sociedade ou de propor apenas uma possibilidade de leitura sobre a *Pont Marie*, o poema expõe mecanismos e estratégias de experimentação e testagem dos limites do poético e do imagético.

Em Leila Danziger, foi possível depreender que, apesar de todos os processos intermediários presentes em sua poética, o poema ainda parece estar colocado como elemento central, de maior importância. Vimos, em “Fato bruto”, a colocação da linguagem poética como instância capaz de ressignificar as imagens jornalísticas que, por princípio do próprio meio, são facilmente ignoradas e esquecidas. No poema, contudo, essas imagens se tornariam perenes, já que estabelecem outro tipo de relação com o leitor, uma que independe da insensibilização ocasionada pelo cotidiano. O poema seria responsável por “salvar” as imagens, colocando-as em contexto poético. Na poesia de Garcia, em seu turno, poesia e outras mídias parecem ocupar um lugar mais igualitário, não encontramos a tematização da poesia como um horizonte de ressignificação de outras linguagens e meios. Apesar de em “parque das ruínas” haver uma ênfase naquilo que as imagens não são capazes de capturar, a escrita não aparece como solução definitiva para a apreensão da realidade, mas, em forma de pergunta, a poeta pondera se o poema teria, afinal, alguma função diferente daquela cumprida pelas imagens.

Nas duas poetas vimos a utilização da intermedialidade como ferramenta para pensar a própria poesia. Embora tenhamos encontrados raciocínios diferentes – em Danziger, o poema assume uma aura poética que o coloca em posição superior às demais mídias, em Garcia todas as mídias estariam em posição mais igualitária –, as duas poéticas desenvolvem um processo autorreflexivo: a poesia pensando a própria poesia, repensando a si mesma, identificando e testando seus limites.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: Baudelaire e a modernidade. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BINES, Rosana Kohl. No estúdio verbal de Leila Danziger. *Cadernos de língua e literatura hebraica*, v. 1, n. 12, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cllh/article/view/97636>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- COTTON, Charlotte. *The Photography as Contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- DANZIGER, Leila. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- DANZIGER, Leila. *Diários públicos: sobre a memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.
- FRIAS, Joana. Apesar das ruínas, testar a memória. In: GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018. p. 89-94.
- GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MEDEIROS, Margarida. Espectros revisitados: da fotografia espírita ao digital. In: GUERREIRO, Fernando; BÉRTOLO, José (org). *Morte e espectralidade nas artes e na literatura*. Lisboa: Edições Húmus, 2019. p. 121-129.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Kindle edition].
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O pequeno mundo ilustrado de María Negroni

The Little Illustrated World of María Negroni

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) | Rio de Janeiro | RJ | BR
kelvin.klein@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8997-1174>

Resumo: O presente artigo tem como principal horizonte de atuação apresentar um percurso de leitura pela obra da escritora argentina María Negroni, com ênfase em seu livro *Pequeño mundo ilustrado* (2011, 2021). Como pano de fundo organizador do percurso, busco refletir como a produção de Negroni é indissociável de uma consideração crítico-teórica acerca das conexões possíveis entre transparência e opacidade. O artigo está organizado em três movimentos: o primeiro deles visa uma contextualização da autora, encaminhando a discussão em direção ao livro *Pequeño mundo ilustrado*; o segundo movimento reitera a presença fundamental de Joseph Cornell na poética de Negroni, tanto no que diz respeito à temática de suas obras quanto no que diz respeito às técnicas narrativas elaboradas por Negroni a partir de Cornell; o terceiro movimento resume os eixos apresentados a partir de uma análise do livro de Negroni intitulado *Cartas extraordinarias*.

Palavras-chave: María Negroni; transparência; opacidade; Joseph Cornell.

Abstract: The main scope of this article is to present a critical analysis of the work of the Argentine writer María Negroni, with an emphasis on her book *Pequeño mundo ilustrado* (2011, 2021). As an organizing background for the analysis, I seek to reflect on how Negroni's production is inseparable from a critical-theoretical consideration about the possible connections between transparency and opacity. The article is organized into three movements: the first of them aims to contextualize the author, directing the discussion towards the book *Pequeño mundo ilustrado*; the second movement reiterates the fundamental presence of Joseph Cornell in Negroni's poetics, both with regard to the themes of their works and with regard to the narrative techniques



elaborated by Negroni based on Cornell; the third movement summarizes the axes presented through an analysis of Negroni's book entitled *Cartas extraordinarias*.

Keywords: María Negroni; transparency; opacity; Joseph Cornell.

Um

Minha intenção neste artigo é a de compartilhar um percurso de leitura pela obra da escritora argentina María Negroni, refletindo sobre os variados modos de articulação entre transparência e opacidade em seus livros.¹ Negroni estreia como poeta já nos anos 1980, construindo uma trajetória de pesquisa, docência e criação artística tanto na Argentina como nos Estados Unidos – entre 1999 e 2013, por exemplo, foi professora no Sarah Lawrence College; atualmente, dirige a Maestría en Escritura Creativa, da Universidad Nacional de Tres de Febrero, em Buenos Aires. No campo da poesia, publicou *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Arte y fuga* (2004), *Andanza* (2009), *La boca del infierno* (2010), *Cantar la nada* (2011); no campo do romance, *El sueño de Úrsula* (1998) e *La anunciación* (2007). A dimensão do trabalho de Negroni que gostaria de destacar, contudo, é aquela da mescla entre ensaio e ficção, entre autobiografia e comentário – em suma, focar nos livros em que melhor se percebe a produtiva oscilação entre transparência e opacidade.

Essa dimensão do trabalho de Negroni tem sido comentada criticamente nos últimos anos. María José Punte (2018, p. 89) destaca a poética da miniaturização na produção de Negroni, na qual se observa a conexão permanente entre subjetividade e espaço urbano, entre cartografia pessoal e apropriação daquilo que é alheio. Juan Manuel Mancilla (2022, p. 9), por sua vez, defende a ideia de uma poética do detalhe em Negroni, uma postura de permanente ataque à separação binária “fora/dentro”, que se observa especialmente na diversidade discursiva apresentada pela autora – com prólogos, notas, epígrafes, anotações, fragmentos de diários e assim por diante. Juan Pablo Páez (2017, p. 269) apresenta a infância como elemento aglutinador da poética de Negroni, espécie de eixo organizador que atravessa toda sua obra, sendo inclusive o elemento que Negroni busca nos autores e obras que resgata para comentário e elaboração crítica. Ana Porrúa (2013, p. 4) comenta que a imaginação poética de Negroni oscila entre o arquivo e a coleção: Negroni montaria suas coleções (ou seja, seus livros híbridos, que mesclam ensaio, autobiografia e ficção) a partir de certos arquivos da modernidade,

¹ Uso “transparência” e “opacidade” no sentido que dá aos termos a pesquisadora Marília Corrêa Parecis de Oliveira, em seu artigo intitulado “Transparência no cinema; opacidade na literatura: a escrita roteirizada de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino”, no qual segue as noções desenvolvidas por Ismail Xavier: “Essa discussão remete aos conceitos de ‘transparência’ e ‘opacidade’, elencados por Ismail Xavier (2005) em uma de suas obras mais conhecidas, *O discurso cinematográfico*. Se a transparência, no caso do cinema, poderia ser compreendida como uma espécie de ‘efeito de janela’, promovendo uma identificação do espectador com a história narrada, em que este tem uma ‘fé no mundo da tela como um duplo do mundo real’ (Xavier, 2005, p. 25), a opacidade, por sua vez, tem relação com a mediação que desperta a atenção do espectador não apenas para a história narrada, mas para a materialidade composicional do filme” (De Oliveira, 2024, p. 6).

com o intuito não apenas de testar e experimentar novos modos de conexão entre o passado e o presente da escritura, mas também para testar e experimentar aquilo que está disponível, historicamente, no âmbito da prática literária como performance ética e estética.

María Paz Oliver (2021, p. 26), por sua vez, aproxima Negroni das elaborações críticas e conceituais de Jean-Marc Besse e Rosi Braidotti para pensar a errância característica de sua poética: para além do turismo e dos fluxos condicionados das modas e das tendências, a viagem em Negroni é signo de uma reivindicação psicogeográfica do espaço, algo que ganha uma modulação particular nas articulações que a autora apresenta entre texto e imagem. Raúl Antelo (2017, p. 784), por fim, aproximando Negroni de figuras como Aby Warburg e Marcel Duchamp, afirma que suas ficções “se instalam em um vazio”, espécie de “intervalo entre linguagens”, replicando e reiterando “o que não foi” tomando tal “inexistente” e o elevando à “intermitência de uma possibilidade”, um gesto que propõe “uma nova concepção do tempo, sem transcendência nem redenção”.²

Tendo em vista as conclusões parciais dos comentários citados acima, o primeiro tópico que seleciono é o arquivo como labirinto, como aparece no prólogo que a autora escreve para seu livro *Pequeño mundo ilustrado*, lançado originalmente em 2011 (uma edição aumentada e comemorativa de dez anos foi lançada em 2021). No início desse livro, a autora fala que sua literatura seria o equivalente “a armar um pequeno labirinto dentro de outro labirinto e ali” esconder, “com sorte, um caroço de infância” (Negroni, 2021, p. 7).³ Em geral, a ficção de María Negroni, ao operar a partir de grandes arquivos (identificados muitas vezes com nomes próprios de peso: Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson, Joseph Cornell, Walter Benjamin, Bruno Schulz, Xul Solar, Robert Walser, Julia Margaret Cameron), reconfigura essa magnitude em direção a uma forma-bonsai, forma-portátil, escondendo nesse novo artefato algo enigmático, um “caroço”. Nesse sentido, a cada releitura que Negroni propõe de algum ponto da tradição – seja um texto ou a presença biográfica de uma autora ou autor –, acrescenta algo de desviante ou heterogêneo, precisamente o “caroço” que se evidencia, antes de mais nada, na experimentação formal que Negroni desenvolve em todos os seus livros.

Ainda no prólogo de *Pequeño mundo ilustrado*, Negroni escreve:

Quando criança, lia *Lo sé todo*. Me encantava a arbitraria justaposición dos temas, os inventários sem importância, a mudança repentina de geografias e tempos, em uma palavra, o clima de bazar ou mercado de pulgas que se instalava em suas páginas cheias de ilustrações. Decidi aplicar essa estratégia à minha breve empresa de arquivo (Negroni, 2021, p. 7-8).⁴

A enciclopédia infantojuvenil, um de seus primeiros modelos, opera também a partir da formação de um arquivo manejável diante do arquivo maior e inabarcável do “Conhecimento”, e, nesse caso específico, da vida adulta. Além disso, a enciclopédia lida durante a infância na

² “Se instalan en un vacío—la pausa en el intervalo entre lenguajes— y como repiten algo que no es, en verdad, ni su lenguaje, ni su objeto, replican y reiteran lo que no fue. Toman ese inexistente y lo elevan a la intermitencia de una posibilidad y, en ese gesto, ahuecan el intervalo de los lenguajes y su misma capacidad mimética. De allí proviene una nueva concepción de tiempo, sin transcendencia ni redención” (Antelo, 2017, p. 784, tradução minha).

³ “a armar un pequeño laberinto dentro de otro laberinto y allí escondería, con suerte, un carozo de infancia” (Negroni, 2021, p. 7, tradução minha).

⁴ “de chica leía el *Lo sé todo*. Me encantaban la arbitraria yuxtaposición de los temas, los inventarios sin importancia, el cambio repentino de geografías y tiempos, en una palabra, el clima de bazar o mercado de pulgas que

casa familiar se transforma, com o passar do tempo, em um modelo – ou, de certa forma, em reminiscência ativa – para a criação artística de Negroni, especificamente a inserção de imagens em suas ficções e sua insistência criativa no atravessamento entre arquivo e literatura. A autora aprofunda, na sequência do texto, esse ponto:

Comecei, sem demora, a colecionar objetos, autores e personagens de uma dimensão privada que talvez seja a minha. [...] Na minha pequena caçada encontrei famílias imprevisíveis e universos desordenados que mal dissimulam meu fraco pelo arcaico, o diminuto e o arisco: tudo aquilo que, para mim, favorece a construção de uma linguagem insubmissa contra a clausura e as formas rígidas que o realismo do poder sempre impõe (Negroni, 2021, p. 8).⁵

A relação com o arquivo pressupõe, portanto, uma relação com os limites – trata-se, em outras palavras, de uma negociação com a transparência e a opacidade. Como escreve Negroni, seu procedimento de extrair um arquivo-portátil, um “arquivo-diminuto”, do arquivo oficial e institucionalizado, é também “a construção de uma linguagem insubmissa contra a clausura e as formas rígidas”. Neste ponto, é possível notar uma afinidade entre o projeto de Negroni e a investigação feita por Anne Carson em seu ensaio “Desejo e sujeira”, sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. “A civilização é resultante das fronteiras, dos limites”, escreve Carson (2023, p. 11), e adiante complementa: “O corpo feminino, a psique feminina, a vida social feminina e também sua vida moral são penetráveis, porosas, mutáveis e sempre sujeitas à profanação” (Carson, 2023, p. 30). E, depois de comentar um poema de Safo, Carson (2023, p. 42) aponta que esse fragmento “confirma tudo o que escutamos os gregos dizerem sobre as mulheres até aqui, isto é, que elas trazem caos e destruição aos limites e desafiam as regras que mantêm a matéria em seu lugar”.⁶

Trata-se, portanto, também no caso do projeto de atravessamento entre ficção, imagem e arquivo de Negroni, de desafiar as regras que mantêm a “matéria em seu lugar”, para retomar a expressão pertinente de Carson. É por isso – por conta de uma deliberada preocupação com os limites e com as regras que regem o controle da matéria estética – que muitas vezes há uma circunscrição material e espacial nas figurações do arquivo em Negroni. Ainda em *Pequeno mundo ilustrado* aparecem “as caixinhas”:

...sempre gostei dos pequenos cofres, das *secrétaires*, com ou sem fundo falso, tudo que se pode fechar com chave, ou seja, que sirva para esconder algo, para armazenar a insondável reserva do devaneio [...] Toda caixinha [...] é uma viagem: uma nostalgia da origem da fala e um esforço para permanecer o mais próximo possível da cena vazia do ser. Figurante humilde e receptivo, teatro itinerante, e

se instalaba en sus páginas llenas de ilustraciones. Decidí aplicar la estrategia a mi breve empresa de archivo” (Negroni, 2021, p. 7-8, tradução minha).

⁵ “Me lancé, sin demora, a coleccionar objetos, autores y personajes de una dimensión privada que acaso sea la mía. [...] En mi pequeña cacería di con familias imprevisibles y universos desordenados que apenas logran disimular mi debilidad por lo arcaico, lo diminuto o lo arisco: todo aquello que, a mi entender, favorece la construcción de un lenguaje insumiso contra la clausura y las formas rígidas que impone siempre el realismo del poder” (Negroni, 2021, p. 8, tradução minha).

⁶ Em um curso intitulado “Poesia: a arte da impertinência”, oferecido em 2020 por Negroni via Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), a autora argentina entrevistou Anne Carson de forma on-line (a conversa pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=haJbVh8arOM>).

arquivo portátil, em suma, a caixinha é também diminuta divina comédia, na qual o plural humano deixa de ser [...] um inventário de ações para se tornar penumbra, laboratório atento àquilo que não se vê. Importância suplementar das caixas: ali se guarda o morto (pois o ataúde é uma caixa). A frase figura nos *Diários*, de Alejandra Pizarnik (Negroni, 2021, p. 39-40).⁷

“Toda caixinha é uma viagem”: o que equivale a dizer que todo exercício de articulação entre ficção, imagem e arquivo, em Negroni, é também um experimento com as coordenadas espaciais, com as localizações geográficas, com os mapas e as cidades. Na citação acima, é possível observar o modo como Negroni trabalha com a matéria estética visando um deslocamento ou esfarelamento de suas fronteiras e limites: o autobiográfico se mescla ao registro social, as metáforas poéticas cunhadas pela autora se mesclam com aqueles que são retiradas da tradição, e assim por diante.

Em *El corazón del daño*, por exemplo, romance publicado em 2021 (disponível no Brasil como *O coração do dano*, lançado em 2023 pelo selo Poente, da editora WMF Martins Fontes) Negroni fala de detalhes sobre o modo como a geografia de Nova Iorque influenciou em suas ideias acerca daquilo que se podia fazer com a literatura e a arte (trata-se de um espaço geográfico que facilita a tarefa de não deixar a matéria em seu lugar). “Falo da cidade que Jim Jarmusch fotografou nos anos 80: suja, com grandes espaços vazios (como os de Lorenzo García Vega em *No mueras sin laberinto*), metrô com pichações, ratos, mendigos, doentes de aids”, escreve Negroni, e continua: “Tudo era, ao mesmo tempo, horrendo e lindíssimo: a escória e os museus, o frio e o lixo, as misturas raciais e linguísticas, o vício e a pobreza, as miragens do luxo, o reconhecível e o que não o é” (Negroni, 2023, p. 82). A transparência ilusória que a narradora encontra no passado é, no presente da narrativa, atravessada pela opacidade típica do gesto de rememoração e de evocação – como se tudo fosse muito claro quando reside no campo abstrato da memória, sofrendo, no entanto, uma convulsão de opacidade quando a escrita e o registro são mobilizados.

Em *Objeto Satie*, ensaio experimental sobre o compositor Erik Satie publicado em 2018, Negroni (2018, p. 26) dedica um dos fragmentos a uma reconstrução do percurso que o compositor realizava pela cidade de Paris: “itinerário da minha caminhada diária” é o título, indicando “10 quilômetros, devidamente providos de cafés-tabacarias, cachorros que urinam, ruas arrasadas por ventos alísios, campanários notáveis, etcétera”.⁸ Na página ao lado do itinerário escrito, Negroni apresenta a reprodução de um mapa de Paris – sem data ou indicação de procedência –, apresentado como um “itinerário prático para o estrangeiro em Paris”; no verso dessa mesma página de *Objeto Satie*, Negroni apresenta mais uma vez um experimento de manipulação da matéria estética, seus limites e sua oscilação entre transparência e

⁷ “...siempre me gustaron los pequeños cofres, los *secrétaires*, con o sin doble fondo, todo aquello que pueda cerrarse con llave, es decir, que sirva para esconder algo, para almacenar la insondable reserva de la ensoñación (...). Toda cajita (...) es un viaje: una añoranza del origen del habla y un esfuerzo por permanecer lo más cerca posible de la escena vacía del ser. Figurante humilde y receptivo, teatro itinerante, y archivo portátil, en suma, la cajita es también diminuta divina comedia, donde lo plural humano deja de ser (...) un inventario de acciones para volverse penumbra, laboratorio atento a lo que no se ve. Importancia suplementaria de las cajas: allí se guarda el muerto (pues el ataúd es una caja). La frase figura en los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik” (Negroni, 2021, p. 39-40, tradução minha).

⁸ “itinerario de mi caminata diaria”, “10 kilómetros, devidamente providos de café-tabacs, perros que orinan, veredas arrasadas por vientos alisios, notables campanarios, etcétera” (Negroni, 2018, p. 26, tradução minha).

opacidade: a cidade ampla e virtualmente inesgotável é, agora, reduzida a quatro quadros de publicidade (também sem data ou indicação de procedência), aulas de dança (60, Boulevard Raspail), remédio para asma e catarro (8, rue du Miroir), hotel (11, Pont Saint-Esprit) e um serviço de “educação musical” (sem endereço).

Quando escreve sobre as passagens de Paris em *Pequeno mundo ilustrado*, Negroni (2021, p. 214) dá indicações também dos elementos que valoriza nas deambulações urbanas em geral: “tinham tudo para fomentar a fantasia: a separação e a proximidade, a excessiva luz e as áreas sombrias, a disponibilidade absoluta e o escamoteio de tudo [...] as passagens tinham algo de igreja e de gruta de fadas”.⁹ É importante notar como o léxico de Negroni, nesse trecho, pode ser lido como uma elaboração criativa da tensão entre transparência e opacidade: no espaço coletivo e por vezes privado de singularidade do tecido urbano, é possível encontrar algo de mágico, como se fosse uma “gruta de fadas”, algo da ordem da infância, como foi no começo com a revelação da enciclopédia infantojuvenil, algo, portanto, da ordem do “caroço” (essa intervenção que marca precisamente a atuação da ficção sobre o arquivo pela via da imagem). Esse “caroço” é, por exemplo, aquilo que Negroni chama de “objeto” em *Objeto Satie*: o objeto é aquilo que se torna visível depois da manipulação e reconfiguração dos elementos dessemelhantes, “nem biografia, nem ensaio, nem poema, nem documento” (Negroni, 2018, p. 102),¹⁰ mas a confluência desses vários traços em direção ao “caroço” (o objeto é, separadamente, cada um desses registros e, ao mesmo tempo, a confluência de todos – na linha daquilo que escreve Jorge Luis Borges sobre o Simurg no *Livro dos seres imaginários*).¹¹

Dois

Existe um personagem, resgatado do arquivo por Negroni e elevado à condição de figura tutelar, que condensa e organiza parte dos fios levantados até aqui: Joseph Cornell, artista estadunidense nascido em 1903 e falecido em 1972, a quem a autora dedica o livro *Elegía Joseph Cornell*, publicado em 2011. É o próprio Cornell quem atua diante da cidade – seu mapa e suas configurações espaciais – como um caçador de artefatos que desconhece de antemão, mas em cuja aparição confia. É partir, portanto, da postura de Cornell como artista que Negroni constrói sua elegia e, de certa forma, parte do procedimento que organiza sua própria obra. O livro *Elegía Joseph Cornell* é apenas a cristalização tardia de uma convivência de longa data. É possível inclusive levantar a hipótese de um intermediário operando entre a poética de

⁹ “tenían todo para fomentar la fantasía: la separación y la proximidad, la excesiva luz y las áreas sombrías, la disponibilidad absoluta y el escamoteo de todo (...) los pasajes tenían algo de iglesia y de gruta de hadas” (Negroni, 2021, p. 214, tradução minha).

¹⁰ “ni biografía, ni ensayo, ni poema, ni documento” (Negroni, 2018, p. 102, tradução minha).

¹¹ “No início, alguns pássaros se acovardam: o rouxinol alega seu amor pela rosa; o papagaio, a beleza que o faz viver enjaulado; a perdiz não pode prescindir das coxilhas, nem a garça dos pântanos, nem a coruja das ruínas. No fim, empreendem a desesperada aventura; superam sete vales ou mares; o nome do penúltimo é Vertigem; o último se chama Aniquilação. Muitos peregrinos desertam; outros morrem na travessia. Trinta, purificados por seus trabalhos, pisam a montanha do Simurg. Finalmente o contemplam: percebem que são o Simurg e que o Simurg é cada um deles e todos eles” (Borges, 2011, p. 196).

Cornell e a de Negroni, o poeta Charles Simic, especificamente com sua publicação de 1992 sobre Cornell, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*.

Tanto Cornell quanto Simic aparecem em *Pequeno mundo ilustrado*. “O armário fantástico de Manhattan é tudo que Simic necessita para criar”, escreve Negroni, e continua:

Contra esse pano de fundo, desatinado e copioso, projetará suas lembranças de infância, os teatros mágicos e sinistros do amor, as desgraças da história, registrando cada detalhe, como se fosse um colecionador de escombros [...] Não se trata apenas de combinações peculiares; se trata de uma simbiose paradoxal entre uma imagética inaudita e um estilo elíptico, no qual nunca falta o humor, ou até a blasfêmia. Qualquer coisa, menos a solenidade. Porque a solenidade está associada à religião, à ideologia e às demais ortodoxias do pensamento, ou seja, tudo aquilo que quer reeducar o indivíduo, coibi-lo, limitar sua imaginação e, portanto, sua liberdade (Negroni, 2021, p. 37-38).¹²

Ao falar de Simic – também ele um poeta-ensaísta que elabora seus temas a partir dos arquivos, das bibliotecas e da leitura atenta da tradição, tanto erudita quanto popular –, Negroni reitera alguns dos elementos determinantes para a configuração de seu próprio procedimento de contato entre ficção, imagem e arquivo: “lembranças de infância”, “coleção de escombros”, fuga da “solenidade e das ortodoxias do pensamento”.

“Cornell foi um exilado da infância”, escreve Negroni no verbete dedicado a ele em *Pequeno mundo ilustrado*, e continua apontando que, em sua casa, o artista – usando “lixo urbano” e os “artificialia que recolhia todos os dias nas ruas de Manhattan” – armava suas famosas caixas, concebidas como “relicários laicos” ou “brinquedos para adultos”, como “hotéis líricos” ou “lindos cemitérios” onde se poderia viver (Negroni, 2021, p. 61-62).¹³ Reencontramos as caixas, os exilados da infância com seus “brinquedos para adultos”, o “lixo urbano” como material artístico, o insistente percurso pelas ruas das cidades – Negroni, investindo no jogo entre transparência e opacidade, encontra em Cornell uma sorte de condutor para um comentário enviesado acerca de sua própria poética. Cornell desenvolveu um procedimento artístico para responder a uma angústia real, difusa, cotidiana: como navegar através da profusão de estímulos e de artefatos os mais variados? O sistema que desenvolve para suas colagens, caixas e montagens é diretamente dependente de certa dispersão tanto material quanto anímica, que não é recusada (ou recalçada), mas absorvida como um ele-

¹² “El gabinete fantástico de Manhattan es todo lo que Simic necesita para crear. Contra ese telón de fondo, desatinado y copioso, proyectará sus recuerdos de infancia, los teatros mágicos y siniestros del amor, las desgracias de la historia, registrando cada detalle, como si fuera un coleccionista de escombros [...] No se trata solo de combinaciones raras; se trata de una simbiosis paradójica entre una imagería inaudita y un estilo elíptico, en el que nunca falta el humor, o incluso la blasfemia. Cualquier cosa, menos la solemnidad. Porque la solemnidad está asociada a la religión, la ideología y demás ortodoxias del pensamiento, es decir a todo aquello que quiere reeducar al individuo, encorsetarlo, coartar su imaginación y, por ende, su libertad” (Negroni, 2021, p. 37-38, tradução minha).

¹³ “Cornell fue un exiliado de la infancia. En su casa –sirviéndose de la basura urbana y de los artificialia que recogía a diario en las calles de Manhattan– armaba sus famosas cajas, las concebía como relicarios laicos o juguetes para adultos, como hoteles líricos o ‘cementérios hermosos’ donde quedarse a vivir” (Negroni, 2021, p. 61-62, tradução minha).

mento constituinte. A dispersão é uma marca d'água, reconhecível em todos os trabalhos de Cornell – e, por consequência, de Negroni.

Em geral, Joseph Cornell montava dossiês com ingredientes encontrados na rua, no lixo, nos brechós, nas feiras de garagem, nos sebos, nos mercados de pulgas. Os dossiês alimentavam as colagens e as caixas, embora nem todo dossiê tenha virado “obra”. Às vezes Cornell continuava alimentando o dossiê mesmo depois da “obra” pronta (Tashjian, 1992, p. 70). As caixas de Cornell são caixas de ressonância, fábulas da comunicabilidade. Elas tentam lidar com o problema das conexões, dos meios, das mídias, das mensagens, tanto captando quanto emitindo sinais. Em fins da década de 1940 e nos primeiros anos da década de 1950, Cornell reconfigura a questão a partir de uma obsessão por Emily Dickinson:¹⁴ por volta de 1954, ele elabora uma caixa que intitula “Uma imagem para duas Emilies” (o título é significativo também porque Cornell raramente intitulava as caixas), com pequenos vidros de lamparina em nichos, recheados com bolinhas de gude. As pequenas lamparinas remetem à lamparina real usada por Emily Dickinson em uma anedota biográfica: depois de voltar para casa de uma festa, na qual conheceu Kate Scott, por quem teria se apaixonado, Dickinson vai à janela com a lamparina e manda um sinal para Kate, que está na casa em frente e que responde com sua própria lamparina (Kwon, 2021, p. 182).

Ao lado dessa ressonância “livresca” (diretamente ligada à relação com o arquivo), contudo, Cornell coloca uma mensagem bastante direta, tátil, física: a caixa é feita para ser mexida, para que o som das bolinhas de gude batendo no vidro possa evocar os sinos dos trens, as festas natalinas e, por deslizamento, a festa em que Emily conheceu Kate. Alguns anos antes, por volta de 1949, Cornell já havia elaborado a presença de Dickinson em outra caixa que utiliza a estrutura dos nichos – gavetas de cemitério, mostruário de temperos, gaveta tipográfica? A caixa sem título – conhecida informalmente como *Forgotten Game* – remete não apenas aos vários momentos em que Emily Dickinson fala de si como um pássaro, mas também às várias aparições aviárias em poemas e cartas (Tashjian, 1992, p. 87). Não fica claro se cada pássaro é um poema ou uma variação possível da voz de Dickinson – são imagens de pássaros recortadas individualmente e coladas em pedaços de madeira, como poleiros. Existe um percurso visual, que leva das aberturas menores às maiores, recomeçando a cada nível da caixa, com seus seis andares. Dentro da caixa, Cornell colocou pequenos sinos que são acionados quando a pequena bola azul de borracha – separada especialmente para esta caixa – é inserida na abertura superior, deslizando pelas rampas internas até a saída na parte inferior (Tashjian, 1992, p. 88).

Na capa da primeira edição de *Elegía Joseph Cornell*, de Negroni, estão postas duas referências visuais à obra de Cornell. A primeira, mais evidente, é o fotograma de uma menina, que faz parte do filme experimental *Cotillon*, de nove minutos de duração, produzido por Cornell em 1969 a partir de fragmentos de filmes antigos encontrados no lixo; a segunda, um pouco mais indireta, faz referência ao costume de Cornell de trabalhar com a tipografia e com a disposição das palavras na página (na capa de Negroni, a menina do filme *Cotillon* apa-

¹⁴ É importante ter em mente que, ainda neste ponto, existe uma correspondência direta entre María Negroni e Joseph Cornell: ela publica, em 2017, um livro de poemas intitulado *Archivo Dickinson*. Não se trata, porém, de uma coletânea “inspirada” em Dickinson, e sim de uma remontagem poética daquilo que Negroni chama precisamente “arquivo Dickinson”: a partir do léxico de Dickinson e de todas as construções frasais presentes em sua obra, Negroni remonta e rearticula esses elementos, elaborando, em espanhol, versões poéticas possíveis do material disponível nesse “arquivo Dickinson”.

rece tendo como pano de fundo uma espécie de coluna feita de texto irregularmente diagramado). Nos últimos meses de 1942, Cornell junta material para aquilo que chama de “A jaula de cristal (retrato de Berenice)”: uma das seções mostra uma torre feita de palavras e frases soltas, servindo como uma espécie de jaula para a pequena “Berenice”, personagem criada por Cornell a partir do recorte de uma fotografia do início do século XX.

A dispersão está não apenas no aglomerado datilografado – nomes próprios os mais diversos, como “Mozart”, “Fanny Elssler”, “Giorgione”, “Erik Satie”, pedaços de frases como “catedral submersa”, “quartetos de cordas”, “plumagem tropical”, “tardes de domingo” (e talvez não seja excessivo pensar na torre como uma antena que capta e transcreve aquilo que se passa pela cabeça de Cornell – retransmitindo em direção à poética de María Negroni) –, mas também no nome escolhido para a menina, já que “Berenice” (etimologicamente, “aquela que porta a vitória”) é também uma ópera de Handel, uma peça de Racine, um conto de Edgar Allan Poe e uma constelação do hemisfério norte. A obra de Cornell foi publicada na revista *View* em janeiro de 1943, ocupando o trecho da página 10 à 16 – dentro de uma seção de um número especial da revista dedicado ao tema “*Americana Fantástica*” (Solomon, 2004, p. 151-152).

Da mesma forma que Cornell não apresenta suas referências ou o ponto de origem de cada elemento de suas colagens e caixas, Negroni também é bastante cuidadosa na manutenção desse procedimento de embaralhamento (ou mesmo de diluição) da matéria estética que lhe serve de base. É essa oscilação entre transparência e opacidade que Negroni desenvolve a partir de Cornell, não apenas no desenvolvimento do texto ou na escolha das imagens que coloca em seus livros, mas na relação tensa entre os dois elementos, palavra e imagem. No prólogo de sua coletânea de ensaios de 2020, *A arte do erro*, Negroni reforça – ainda que, mais uma vez, de forma enviesada – esse panorama, usando o sintomático significante “matéria”: “um dos mal-entendidos mais antigos em matéria literária (e que também pode ser estendido a todo campo da arte) é aquele que se empenha em classificar as obras em categorias, gêneros, escolas, ali onde”, finaliza Negroni (2022, p. 7), não há mais que “aventuras espirituais, assaltos e expedições dificílimas que se dirigem – quando estas valem a pena – a um núcleo imperioso e sempre elusivo”. Essa potência do efeito de atravessamento nas classificações da matéria é reiterada algumas páginas adiante, no ensaio dedicado a Emily Dickinson: “Algo da balada, do hino bíblico, do oratório e do madrigal confluem aqui para produzir um efeito alucinatório” (Negroni, 2022, p. 53).

Três

Em uma resenha publicada na edição de dezembro de 1987 da revista *Hispanamérica*, María Negroni comenta dois livros de Tamara Kamenszain: um livro de ensaios intitulado *El texto silencioso*, publicado em 1983, e um livro de poemas intitulado *La casa grande*, publicado em 1986. Mencionando Borges – que teria escrito ensaios para “legitimar sua poesia” –, Negroni argumenta que, no caso de Kamenszain, a conexão é clara e deliberada: seus ensaios sobre autores como Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo, Enrique Lihn, Macedonio Fernández e Francisco Madariaga foram escritos “simultaneamente” aos poemas de *La casa grande* e que-

rem definir para estes “uma tradição” (Negroni, 1987, p. 143).¹⁵ Não é outra coisa que faz a própria Negroni ao longo de sua trajetória, mas com uma importante diferença: os ensaios não mais se diferenciam dos poemas – os dois registros informam a mesma matéria, como no caso dos livros sobre Emily Dickinson (*Archivo Dickinson*), Joseph Cornell (*Elegía Joseph Cornell*) e Erik Satie (*Objeto Satie*).

Como conclusão de meu percurso de leitura, gostaria de resgatar um livro publicado por Negroni em 2013, intitulado *Cartas extraordinarias*. Mais uma vez, ela recorre ao arquivo e à tradição, transformando nomes conhecidos da literatura e da arte em personagens de uma sorte de aventura epistolar imaginativa. Em paralelo a essa dimensão imaginativa, contudo, Negroni também mescla circunstâncias biográficas, históricas e sociais dos correspondentes, oferecendo detalhes que reiteram a dimensão ensaística de sua ficção. A dimensão fundamental do livro não são as cartas – apócrifas, improváveis e anacrônicas, mas sempre com elementos factuais costurados à fabulação –, mas o procedimento de Negroni de combiná-las e reuni-las a partir de um fio comum. Negroni, no prólogo, define o livro como “uma caixa de assombros”, e acrescenta: “Trata-se de uma coleção de cartas, cuidadosamente apócrifas, daqueles autores que, para tantas crianças e jovens argentinos, constituíram a primeira biblioteca”; esses autores, continua ela, “vinham encadernados em capas amarelas – a famosa coleção Robin Hood – e nós líamos com avidez, fascinados pelas aventuras de seus múltiplos pequenos órfãos”.¹⁶

Negroni, portanto, com *Cartas extraordinarias*, arma um romance feito de nichos e, dentro desses nichos, coloca cartas de escritores, algumas delas com ramificações textuais que levam a outras cartas do romance. Além disso, para cada nicho (ou seja, para cada personagem ou troca de cartas), Negroni seleciona também uma pequena imagem que serve de vinheta ou introdução visual – em geral do tamanho de selos, figuras em preto e branco que parecem recortadas de enciclopédias e de revistas antigas de miscelâneas. Existe uma sorte de fundo falso na estrutura que Negroni arma para este livro de 2013, uma maquinaria que tenta dar conta dessa dinâmica de emissão e recepção de mensagens típica da carta e do romance. Negroni parte de uma fascinação infantil com um produto cultural massificado, a coleção Robin Hood – como faz Joseph Cornell com os filmes mudos e as revistas de moda levadas para casa pelo pai que trabalhava na indústria têxtil (Solomon, 2004, p. 27) –, mas reutiliza essa fascinação dentro de um sistema mais amplo de experimentação e questionamento do fazer literário.

Mais uma vez é possível perceber o jogo entre transparência e opacidade organizando alguns dos elementos presentes na poética de María Negroni. A oscilação entre apre-

¹⁵ “Alguien dijo alguna vez que Borges escribía sus ensayos como modo de legitimizar su poesía, vale decir, que a través del análisis de textos escritos por otros, sus maestros, generaba el espacio donde había de instalar su propia obra. Ciertamente o no en Borges, la afirmación parece apropiada para el caso de Kamenszain. Los ensayos contenidos en *El texto silencioso* –que además fueron escritos simultáneamente con los poemas de *La casa grande*– parecen dirigidos a definir para éstos una tradición” (Negroni, 1987, p. 143, tradução minha).

¹⁶ “Se trata de una colección de cartas, cuidadosamente apócrifas, de aquellos autores que, para tantos niños y jóvenes argentinos, constituyeron la primera biblioteca. Esos autores, se recordará, venían encuadernados en tapas amarillas –la famosa colección Robin Hood– y los leíamos con avidez, fascinados por las aventuras de sus múltiples pequeños huérfanos. Allí estaban, entre otros, Herman Melville, Emilio Salgari, Hans Christian Andersen, Louisa May Alcott, J. M. Barrie, Charles Dickens, R. L. Stevenson, Carlo Collodi, Lewis Carroll, Jean Webster, Johanna Spyri, Jonathan Swift, los hermanos Grimm, Jules Verne, Mark Twain, Charlotte Brontë, Rudyard Kipling, Jack London y Daniel Defoe” (Negroni, 2013, p. 9, tradução minha).

sentação e ocultamento das referências é perceptível não apenas nos pontos de contato de Negroni com Joseph Cornell (que estou tentando apresentar neste artigo de forma inicial, já que se trata de uma pesquisa em andamento), mas também na insistência da autora em evidenciar – a partir das citações e dos resíduos imagéticos colocados em seus livros – a presença da infância (um tempo distante que, no entanto, é compartilhado com uma comunidade, com uma geração, como Negroni sempre faz questão de apontar) e de seus avatares. “Existe um fio comum”, escreve Negroni (2013, p. 10) no prólogo de *Cartas extraordinarias*, que é “a insistente reflexão que cada carta empreende, quase com fúria, em torno aos custos da atividade literária”; o resto, continua ela, “são as formas mais ou menos ruidosas dessa reflexão”, ou seja, “os temas que a mascaram ou exacerbam: o deslocamento como gestualidade épica, a pergunta pela qualidade da dor, os espelhamentos da ambição, a grande anomalia do amor, as sombras da noite mental”.¹⁷ Pela via das cartas, o romance de Negroni se constrói não recusando ou recalando certa dispersão de “vozes” e “presenças”, mas absorvendo essa cacofonia como elemento constituinte – como uma caixa telefônica de passagem, uma estação de conexões possíveis.

Para finalizar, resgato o único momento no qual Negroni menciona Joseph Cornell em *Cartas extraordinarias*: trata-se de uma carta de Hans Christian Andersen (1805-1875), o criador da pequena sereia, datada de 10 de janeiro de 1855 e endereçada a Cornell. “Meu pai era sapa-teiro”, escreve Andersen, “guardava uma pequena caixa no fundo da sua oficina”: nela estavam guardados seus preciosos títeres, o Rei, a Rainha e as Fadas, que às vezes apresentava em um teatrinho improvisado. Depois disso, Andersen apresenta, na carta, seis cenas possíveis para Cornell, uma espécie de antecipação de alguns momentos dos filmes, das caixas e das colagens de Cornell, como se sua obra fosse, portanto, a elaboração de uma carta escrita por Andersen em 1855 e enviada ao futuro – ou talvez resgatada do passado pelo próprio Cornell:

Cena 1. Prelúdio: clima de bazar oriental, cores de lanterna mágica. Quando termina a fanfarra de *Rosemunde*, de Franz Schubert, se abre a cortina. Cena 2. Luz matinal, *allegro* de Ravel para cordas. Timbelina luta com um escaravelho gigante mas é salva por uma mariposa que a leva, águas abaixo, navegando sobre uma folha. Cena 3. Primeiro plano da Senhora Noite. Na folhagem obscura desse enigma, um rouxinol popular se desfaz em canto. Do canto, nasce uma flor empapada de lua, uma *wunderblume*. Cena 4. Escuta-se o *Festim da aranha* de Albert Roussel. Um soldadinho de chumbo observa como uma bailarina de tutu branco se aproxima dele e o cumprimenta com graça ilegível. Quando a torre marcar doze horas, a bailarina e o soldadinho de chumbo farão um *pas de deux* um pouco peca-minoso. Cena 5. De uma arca oxidada, saem vários brinquedos: um rei a cavalo, uma menina de fósforo, dois ratos de corda, um limpa-chaminés e uma raposa-vermelha. Sem motivo algum, todos se colocam em movimento, anunciando a magia do cinema de Méliès. Cena 6. Ilumina-se, em seguida, de um lado, o Grande Palácio de Cristal. Dentro, ares de *chinoiserie*, de conto sem princípio ou fim. Lamentavelmente, pelo lado direito, aparece Eos, a dos pés rosados, e espirra.

¹⁷ “Hay, sin embargo, un hilo común y ese hilo es, sin duda, la empedernida reflexión que cada carta emprende, casi con saña, en torno a los costos de la actividad literaria. El resto son las formas más o menos ruidosas de esa reflexión, los temas que la exacerbam o enmascaran: el desplazamiento como gestualidad épica, la pregunta por la calidad del dolor, los espejismos de la ambición, la gran anomalía del amor, las sombras de la noche mental y, en general, el desconcierto frente a los ‘tiempos difíciles’” (Negroni, 2013, p. 10, tradução minha).

De seu nariz, sai um pozinho invisível que imobiliza os personagens em um *Grand Finale* (Negroni, 2013, p. 57-58).¹⁸

Andersen, portanto, envia em 1855 uma carta para Joseph Cornell, que só nascerá em 1903. A partir desse primeiro anacronismo (criativo e deliberado), contudo, Negroni oferece uma constelação de outros desvios e rupturas, elementos organizados a partir daquilo que parece ser uma decupagem cinematográfica. Na carta de Andersen – que, como apontei acima, recorre a Joseph Cornell também na sua aparência de “nicho”, evocadora das caixas do artista estadunidense –, confluem também vários elementos que foram elencados ao longo deste artigo, costurados por Negroni em várias de suas obras: a infância, o apego à imagem, a variabilidade intrínseca do registro visual, a aventura oscilante do contato com o arquivo e a tradição. No interior dessas cenas propostas por Andersen a Cornell, muitos sentidos estão envolvidos, conferindo complexidade à constelação de Negroni: a audição é mobilizada pela música (Franz Schubert, Ravel, Albert Roussel), pelo canto do rouxinol; o tato é evocado pela descrição da materialidade dos artefatos e das paisagens – o chumbo no soldadinho, a oxidação na arca, a pelagem da raposa; a visão, evidentemente, que ocupa o centro desse cinema de Méliès *avant la lettre* (Georges Méliès, é bom lembrar, nasce em 1861).

“Lembre-se que o tempo é uma ficção”, escreve Andersen no fim da carta (Negroni, 2013, p. 58).¹⁹ A maleabilidade dos registros temporais, de resto, é precisamente o que está em questão não apenas na carta de Andersen ou mesmo em *Cartas extraordinarias*, mas na poética de Negroni de uma forma geral. Todo romance, em resumo, é um fluxo de informações: diferentes versões da caixa podem surgir para cristalizar certa modelagem desse fluxo, respondendo a certas especificidades contextuais e tecnológicas, mas permanece o fato de que ler um romance – ou, ao menos, um romance de María Negroni – requer uma estratégia de captação de sinais emitidos e recebidos, sobreposições e cacofonias, transparências e opacidades.

Referências

ANTELO, Raúl. El paradigma de las cajas del sur: delirio damasceno. *Revista Iberoamericana*, v. 83, n. 261, p. 767-788, 2018. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2017.7546>. Acesso em: 27 jun. 2024.

¹⁸ “Escena 1. Preludio: clima de bazar oriental, colores de linterna mágica. Cuando termina la fanfarria de *Rosemunde* de Franz Schubert, se abre el telón. Escena 2. Luz matinal, *allegro* de Ravel para cuerdas. Timbelina forcejea con un escarabajo gigante pero es salvada por una mariposa que se la lleva, aguas abajo, navegando sobre una hoja. Escena 3. Primer plano de la Señora Noche. En la fronda oscura de ese enigma, un ruiseñor popular se deshace en canto. Del canto, nace una flor empapada de luna: una *wunderblume*. Escena 4. Se escucha el *Festín de la araña* de Albert Roussel. Un soldadito de plomo mira cómo una bailarina de tutú blanco se acerca a él y lo saluda con gracia ilegible. Cuando den las doce en la torre, la bailarina y el soldadito de plomo harán un pas de deux un poco pecaminoso. Escena 5. De un arcón oxidado, salen de pronto varios juguetes: un rey a caballo, una niña de fósforo, dos ratones a cuerda, un deshollinador y un zorro rojo. Sin motivo alguno, todo se pone en álgido movimiento, anunciando la magia del cine de Méliès. Escena 6. Se ilumina, enseguida, a un costado, el Gran Palacio de Cristal. Adentro, aires de *chinoiserie*, de cuento sin principio ni fin. Lamentablemente, por la derecha, aparece Eos, la de los pies rosados, y estorduna. De su nariz, sale un polvito invisible que inmoviliza a los personajes en un *Grand Finale*” (Negroni, 2013, p. 57-58, tradução minha).

¹⁹ “Recuerde que el tiempo es una ficción” (Negroni, 2013, p. 58, tradução minha).

- BORGES, Jorge Luis (colaboração de Margarita Guerrero). *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*: ensaios. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DE OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis. Transparência no cinema; opacidade na literatura: a escrita roteirizada de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 73, p. e7309, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/vSmNDGM-gS9WW6tzfjNWPSg1/>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- KWON, Marci. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2021.
- MANCILLA, Juan Manuel. “Elegía Joseph Cornell” de María Negroni. Hacia una poética del detalle. *Revista Laboratorio*, n. 26, 2022, p. 01-28. Disponível em: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/viewFile/273/243>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- NEGRONI, María. *O coração do dano*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Poente, 2023.
- NEGRONI, María. *A arte do erro*. Tradução de Ayelén Medail e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.
- NEGRONI, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2021.
- NEGRONI, María. *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- NEGRONI, María. *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2017.
- NEGRONI, María. *Cartas extraordinarias*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- NEGRONI, María. Review of “El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana”; “La casa grande”, by T. Kamenszain. *Hispanamérica*, 16(48), p. 143-146, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20539307>. Acesso em: 02 jul. 2024.
- OLIVER, María Paz. Errancia y psicogeografía en “Cuaderno alemán” y “Buenos Aires Tour” de María Negroni. *Iberoromania*, v. 2021, n. 94, p. 252-268, 2021. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iber-2021-0023/html>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- PÁEZ, Juan Pablo. Infancia y memoria, la escritura de María Negroni. *Jornaler@s*, Revista científica de estudios literarios y lingüísticos, ano 3, n. 3, ago. 2017, p. 262-271. Disponível em: https://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/021-Art_Paez.pdf. Acesso em: 03 jul. 2024.
- PORRÚA, Ana. La imaginación poética: entre el archivo y la colección. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética* (La Plata, 2013). 2013, p. 1-10. Disponível em: https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42375/Documento_completo.pdf?sequence=1. Acesso em: 03 jul. 2024.
- PUNTE, María José. Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro “Elegía Joseph Cornell” (2013). *Mitologías hoy*, v. 17, p. 85-99, 2018. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/191647>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- SIMIC, Charles. *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*. Hopewell, New Jersey: The Ecco Press, 1992.
- SOLOMON, Deborah. *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*. Boston: MFA Publications, 2004.

TASHJIAN, Dickran. *Joseph Cornell: Gifts of Desire*. Miami, Flórida: Grassfield Press, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

“Todo visível tende ao ilegível”: a caligrafia entre palavra e imagem em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly

“All Visible Tends to Illegible”: Calligraphy between Word and Image in Ana Hatherly’s A reinvenção da leitura

Augustto Correa Cipriani

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

augusttocipriani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8876-2904>

Resumo: Em *A reinvenção da leitura*, Ana Hatherly usa da caligrafia na composição de textos visuais, explorando a visualidade e a gestualidade da escrita através da experimentação com a legibilidade do texto. No entanto, ao aproximar palavra e imagem, a autora revela que para além da irmandade entre a poesia e as artes visuais, observa-se uma potencialidade dupla da escrita, ao mesmo tempo verbal e visual, o que aponta para a heterogeneidade constituinte de todas as mídias. Desse modo, no intuito de traçar o jogo poético e semiótico de Ana Hatherly, apresenta-se uma discussão que leva em conta os encontros e as dualidades paradigmáticas que são motivadas pelos textos visuais e pelo ensaio que os acompanham, como entre o caligrama e a escrita chinesa, o Barroco e a Poesia Concreta. Assim, entre palavra e imagem, comunicação e segredo se inscrevem as caligrafias de Ana Hatherly.

Palavras-chave: Ana Hatherly; caligrafia; escrita; poesia visual.

Abstract: In *A reinvenção da leitura*, Ana Hatherly utilizes calligraphy in the composition of visual texts, exploring the visuality and gestuality of writing through experimentation with the legibility of the text. However, by bringing word and image closer together, the author reveals that beyond the affinities between poetry and visual arts, there is a dual potentiality of writing, simultaneously verbal and visual, pointing to the constitutive heterogeneity of all media. Thus, in order to trace Ana Hatherly’s poetic and semiotic interplay, a discussion is presented that takes into account



the encounters and paradigmatic dualities motivated by the visual texts and the accompanying essay, such as those between the calligram and Chinese writing, Baroque and Concrete Poetry. Thus, Ana Hatherly's calligraphies are inscribed in between word and image, communication and secrecy.

Keywords: Ana Hatherly; calligraphy; writing; visual poetry.

Há em Ana Hatherly uma convergência entre a linha da escrita e a linha do desenho, que se deixa ver de modo mais explícito no uso da caligrafia em sua obra. Em *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*,¹ de 1975, observa-se uma sequência de dezenove imagens, em que a escrita em nanquim se espacializa na página do livro, num processo tortuoso de tornar-se linha. Compreender os usos da escrita manual a partir desse volume demonstra-se relevante dado que se trata de ponto irradiador da estética caligráfica de Hatherly, que é, ainda, precedido por um ensaio acerca dos limites da linguagem verbal. Fernando Aguiar compreende que é a partir de *A reinvenção da leitura* e da exposição *Paisagem interior*, de 1974, que se consolida a “estrutura orgânica” das obras caligráficas, “que se tornariam nas mais icônicas obras visuais da autora” (Aguiar, 2017, p. 126). São, com efeito, abundantes os textos caligráficos em tinta preta sobre fundo branco, em nanquim ou em tinta esferográfica e em pequenas dimensões, que remetem àquelas de *A reinvenção da leitura* – como em *Les Demoiselles d'Avignon invaded by Time*, de 1991, em que Hatherly adapta a pintura de Picasso em uma espécie caligrama cuja linha da escrita não se submete à do desenho.

Com relação à composição dos textos visuais presentes em *A reinvenção da leitura*, observa-se um duplo processo de transformação da escrita, tanto com relação à sua legibilidade quanto à disposição na página. As imagens iniciais da série são marcadas por um movimento de verticalização, a exemplo da primeira, em que cada palavra corresponde a um eixo que, juntas, formam colunas que podem ser lidas enquanto versos de um poema. Assim, se escreve na página: “uma das coisas mais/ uma mais/ importante e livre” (Hatherly, 1975a, p. 30). Também o título, “Mais importante e livre”, auxilia a decifração das letras manuscritas ao repetir quase integralmente a porção verbal da composição, procedimento também adotado em outros dos textos visuais do livro. Ainda que dificultada pela caligrafia, pela impressão e pela organização das palavras na página, o texto deixa-se ler na forma tradicional das escritas ocidentais – na horizontal, da esquerda para a direita. No entanto, no decorrer da série de imagens, observa-se o esvaziamento de seu grau de legibilidade, o que é contrastado pela disposição visual dos últimos textos, que se assemelham a manuscritos convencionais, divididos em linhas horizontais. Em *A reinvenção da leitura*, embora se observe ao fim a reto-

¹ Todos os dezenove textos visuais podem ser visualizados na página do projeto Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

mada visual da mancha gráfica de um texto manuscrito, a linha da escrita se confunde pouco a pouco com a linha do desenho.

Há, de fato, uma variedade de formas de composição dos textos visuais nesse livro, que delineiam um percurso de experimentação visual com a escrita. As primeiras páginas são compostas unicamente por estruturas verticalizadas como colunas, tanto no já mencionado “Mais importante e livre” como em “O rude conforto da memória”, que apresentam uma legibilidade facilitada se comparadas às outras imagens da série. São duas as mutações que se desenrolam das colunas de palavras, a partir do terceiro texto visual. Em uma dessas transformações, observa-se como tais eixos verticais passam a formar figuras antropomórficas, cuja mais perfeita representação está presente em “Esperando a memória”, em que a listagem da expressão que dá título ao texto se divide ao meio, remetendo à silhueta de um bípede que caminha para o canto direito da página. Em meio às pernas, formadas pelas palavras “esperando” e “memória”, a letra “a” se inscreve em uma coluna vertical que complexifica visualmente a figura – a mesma letra que, remetendo à inicial da autora e também do alfabeto, povoa o canto esquerdo da composição, em repetições como em uma gagueira a partir da qual se origina a escrita. Já em “Por sobre as árvores”, outra figura antropomorfizada parece tocar com seus dedos feitos de escrita uma coluna à direita na página em que se lê a expressão “as nuvens”. É nesse movimento do toque entre duas colunas de textos que se manifesta a segunda mutação da coluna, tornando patente a horizontalização da linha já esboçada nas páginas anteriores. Nesse sentido, a partir de “Margarida ao tear” as colunas de texto são completamente abandonadas, concluindo o processo de horizontalização da escrita. A gestualidade das ligaduras passa a ser mais evidente, desenhando laços entre diferentes porções da página. Trata-se, com efeito, de um desenvolvimento do traçado da mão na escrita, em que a sucessão quase narrativa² das variadas disposições da escrita manual na página decorrem de um *work in progress* às vistas, sendo cada texto visual uma etapa dessa transformação. Como indícios da mutação em curso, chamam atenção a convivência agônica entre coluna de texto e horizontalização da escrita na sucessão de cinco textos visuais iniciando em “Bruscamente” e finalizando em “É preciso conservar Leonor”, em que o choque entre as formas de inscrição resulta em estilhaços de letras ou torvelinhos de linhas salpicados por sobre as páginas. De modo análogo, ao fim da série de textos visuais, observa-se a acumulação de nódulos de escrita, cujo paroxismo se apresenta em “Esferas do ininteligível”, no qual as linhas criam vórtices textuais que desarranjam o processo de horizontalização presente nos textos vizinhos. Observa-se, então, um desdobramento orgânico das maneiras de escrita manual, em que os procedimentos não se sucedem de maneira automática, mas se interpolam e produzem corpos estranhos no processo.

No artigo “As metamorfoses da escrita: constelações de palavra e imagem na obra plástica de Ana Hatherly”, Marcus Rogério Salgado (2015) apresenta quatro categorias de relações entre palavra e imagem na obra de Hatherly: as obras visuais sem a presença da escrita; a *décollage*, de que é maior exemplo a série *As ruas de Lisboa*, de 1977; a “poesia da letra”, em que a linguagem verbal é tomada exclusivamente com base no significante ver-

² A narrativização pela sucessão de imagens foi um dos procedimentos adotado em *O escritor*, livro paradigmático de Ana Hatherly publicado também em 1975, embora composto entre 1967 e 1972. Com efeito, o “breve ensaio” de *A reinvenção da leitura* desenvolve as observações sucintas da nota introdutória de *O escritor*, que já indicavam um questionamento sobre o papel do leitor e o jogo de legibilidade do texto (1975b).

bal, próximo ao letrismo, como se observa nas primeiras páginas de *O escritor*, de 1975; e, por fim, a “iconicização da letra”. Levando em consideração as categorias de Salgado (2015, p. 134-135) das relações entre os aspectos verbais e icônicos da obra plástica de Ana Hatherly, a trajetória observada nos desenhos de *A reinvenção da leitura* deixa patente o processo de “iconicização da letra”, ou seja, uma prática de transformação semiótica do texto verbal em ícone através da ilegibilidade.

Tornar a escrita ícone significa, portanto, o esvaziamento de sua função simbólica, processo levado a cabo pela inibição do acesso a seu conteúdo linguístico ou pelo realce dos aspectos visuais sobre os verbais. É certo que, convencionalmente, a função sónica privilegiada pela escrita é a simbólica, ou seja, aquela que produz significado ao se referir a um objeto pela virtude de uma lei, de uma convenção socialmente aceita. O ícone, por sua vez, representa pela semelhança com sua referência, por ser composto de caracteres idênticos àqueles do objeto representado, como, por exemplo, o desenho de uma árvore se refere a ela (cf. Peirce, 2005, p. 52-53). Todavia, o processo de iconicização da letra não se resume à mutação da escrita em desenho, do texto em imagem. A linguagem verbal é povoada de ícones, cujos exemplos mais representativos são as onomatopeias. Do mesmo modo, as imagens dependem, muitas vezes, de acordos sociais para que se estabeleça a similitude com seu objeto representado, ou mesmo podem ser completamente extirpadas de semelhança – tome-se como exemplo o caso de uma composição abstrata que, embora a nada se assemelhe, ainda assim é entendida como uma imagem (cf. Mitchell, 2024, p. 116).

A escrita, por sua vez, apresenta uma potencialidade dupla, em que é possível tanto decifrar seu conteúdo linguístico, como seu aspecto visual, evidenciado em jogos caligráficos ou usos experimentais de tipografias. Como afirma W. J. T. Mitchell (1994, p. 95, tradução própria):

Independentemente da perspectiva adotada, do ponto de vista do visual ou do verbal, a mídia escrita desconstrói a possibilidade de uma imagem pura ou um texto puro, junto com a oposição entre o “literal” (letras) e o figurativo (imagens) da qual dependem. A escrita, em sua forma física, gráfica, é uma sutura inseparável do visual e do verbal, a “imagemtexto” encarnada.³

Essa é uma das razões pela qual a escolha de Hatherly em trabalhar com a escrita permite a identidade ou o encontro, como ela afirma no ensaio que antecede os textos visuais, entre *ikon* e *logos* (Hatherly, 1975a, p. 6, 22). A escrita é, de saída, um lugar de encontro entre palavra e imagem. No processo de iconicização da escrita como descrito por Salgado em *A reinvenção da leitura*, são dois os principais paradigmas de textos visuais com que dialoga Hatherly: o caligrama e as escritas orientais, em especial a chinesa.

A forma consagrada por Guillaume Apollinaire no contexto das vanguardas europeias é reconhecidamente uma das mais influentes expressões de poesia visual do século passado. Segundo a célebre leitura de Michel Foucault, trata-se da exploração lúdica de duas facetas da escrita, ao mesmo tempo temporal-sonora e espacial-imagética:

³ “Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the “literal” (letters) and the “figurative” (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the ‘imagetext’ incarnate”.

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler (Foucault, 2016, p. 24).

Há na escrita uma linearidade determinante, que se depreende de sua relação com a linguagem verbal e o encadeamento sonoro dos fonemas no tempo. Assim, ela repete na forma da linha, o desenvolvimento sonoro a que se refere. A propósito, é a partir do estabelecimento da linearidade da escrita que Vilém Flusser apresenta a saída da humanidade do mundo circular do mito: “[s]omente quando se escrevem em linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos” (2010, p. 21). O que faz o caligrama, portanto, é transformar a sucessão de letras da escrita em linha de desenho. Se no caligrama há aquilo que Foucault considera sua repetição representativa, a de apresentar figurativamente o mesmo que designa verbalmente, nos textos visuais de Ana Hatherly, quando a escrita se torna ilegível, ela ganha um caráter indecيدido. Em *A reinvenção da leitura* não há exemplo de caligrama propriamente dito, se tomamos a definição foucaultiana. O texto visual que mais se aproxima da forma de Apollinaire é “Os cardumes da palavra”, em que as linhas da escrita desenhavam movimentos ondulares, figurando uma representação visual do mar, embora não se consigam identificar as palavras que fariam referência explícita ao objeto figurado. Em outras obras, no entanto, é possível notar uma clara referência ao modelo caligramático, como por exemplo o desenho “O mar que se quebra”, de 1998, no qual, segundo Manuel Portela (2014, p.52), “[a]s linhas que compõem a onda do desenho são formadas pela repetição da expressão ‘o mar que se quebra’, que funciona como significante do movimento da onda”.

Ainda segundo Foucault, embora no caligrama a linha da escrita seja a mesma do desenho, é impossível ler o texto e ver o objeto ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas operações que se alternam no contato do leitor com o texto visual (Foucault, 2016, p. 28). É próprio do caligrama, então, uma intermitência entre ler e ver: o poema, embora seja ao mesmo tempo texto verbal e desenho, apresenta-se para o leitor ou espectador como um objeto em mutação – como o pato-coelho de Wittgenstein (cf. Mitchell, 2024, p. 111). As linhas ilegíveis de Hatherly, por sua vez, se apresentam ao leitor como palavra e imagem ao mesmo tempo: ao escamotear, senão esvaziar, o signo linguístico, proscree sua decifração enquanto verbo, barra o trânsito significante-significado da significação. O suporte da publicação, todavia, assim como o respeito à mancha gráfica de modo a assemelhar-se a um texto manuscrito convencional deixam evidente que se trata de uma escrita, mesmo que ilegível.

Nesse sentido, Manuel Portela depreende sua leitura daquilo que considera a “poesia gráfica” de Hatherly a partir da homologia entre a composição geral da página – como na função icônica do caligrama, por exemplo – e a microestrutura da linha e da palavra escritas:

A reinvenção visual da leitura operada pela poesia gráfica de Ana Hatherly parece implicar quer um modo de ler que redefine a relação entre visibilidade e legibilidade, quer a plena assunção da produtividade criadora do ato de ler. Na sua obra, o desenho da escrita ativa o espaço da página através de formas que dão a ver a legibilidade como uma propriedade emergente de um sistema de traços. A

construção de desenhos com linhas de escrita, bem como a existência de zonas de transição entre linhas de escrita e linhas de desenho, tornam perceptíveis os modos de articulação de diferenças que produzem padrões reconhecíveis. Estes padrões podem ser figurações icônicas de objetos (numa escala acima da linha manuscrita), mas também das formas abstratas das letras (à escala da linha manuscrita). Por vezes, a linha de escrita retoma a mera condição de visibilidade da linha de desenho, como acontece com frequência nas secções terminais de cada linha. Quer dizer que, mesmo ao nível de cada linha, se manifesta a conversão entre legível e visível que encontramos ao nível macrotextual de cada folha de papel. O texto-desenho no seu todo tem propriedades semelhantes às das linhas quando consideradas individualmente (Portela, 2014, p. 53-54).

A valorização do traçado da mão nos textos visuais caligráficos de Ana Hatherly aponta para o terceiro elemento da segunda tricotomia de signos de Peirce: o índice. A escrita caligráfica evidencia o ato de escrever e, portanto, como uma pegada, pode ser lida como rastro do corpo, um índice, de fato, do efeito da mão sobre o papel. Embora toda escrita manual seja fruto de um empenho de uma mão sobre a superfície de inscrição, tendo em vista a tipologia proposta por Sonja Neef, torna-se evidente que é no movimento do traço, e não na impressão, que o corpo do escritor se impõe de modo patente:

A impressão é o ato básico de qualquer forma mecanizada de escrita: cuneiforme, sinete, xilogravura, litografia, tipos móveis, datilografia e qualquer forma escrita por teclados. Um traço, por outro lado, indica um traçado em movimento contínuo, assim como é produzido tipicamente por uma caneta – seja ela a ‘caneta elétrica’ de um sismógrafo ou a de um cymógrafo, registrando movimentos em rolos de papel diagramas indicativos, ou de qualquer outro equipamento de desenho curvilíneo. Costumeiramente, no entanto, esse traçado é criado por uma mão. Um traço é desenhado: uma linha ———. Uma impressão, por sua vez, é colocada, gravada ou impressa: um ponto · (Neef, 2011, p. 48, tradução própria).⁴

Mesmo que haja, como apontado por Neef, traço criado por máquinas e impressão produzida por mãos, há uma patente dicotomia entre formas de inscrição mecanizadas ou orgânicas, digitais ou analógicas. O trabalho com a caligrafia em Hatherly produz, assim, um efeito de gestualidade, uma ênfase na criação artística e poética enquanto trabalho manual. Para Fernando Aguiar, é pela gestualidade caligráfica que a escrita de Hatherly se desdobra em desenho, sugerindo um traçado do inconsciente, em uma proposta de jogo legibilidade que clama pela participação ativa do leitor:

As caligrafias de Ana Hatherly acabam por evidenciar essa expressividade ao constituírem, pelo modo como são dispostas na página, uma forma de reforçar visualmente o conteúdo das frases representadas. É uma escrita que se metamor-

⁴ “These binary principles – imprint and trace, index and icon, resemblance and touch – can be observed again and again in the history of writing and handwriting. The imprint is the basic act of any mechanized form of writing: cuneiform script, seal, woodcut, lithography, movable type, typewriting and any keyboard whatsoever. A trace on the other hand indicates a continuously moving stroke, such as is created typically by a pen, be that the ‘electronic pen’ of a seismograph or of a cymograph, recording movements on continuous paper as indicative diagrams, or of other curvilinear drawing equipment. Typically, however, this stroke is generated by a hand. A trace is drawn: a line ———. An imprint on the other hand is placed, engraved or printed: a point ·.”

foseia em desenho e se transforma em imagem. O registo de uma estética que se traduz através do mecanismo inteligente da mão e que desenvolve um automatismo libertador da racionalidade do verbal para resultar na representação subconsciente do que pretende (ou não) enunciar, reforçando desse modo o discurso. Cria uma gramática própria onde o processo comunicativo se efectiva mais pela visualidade das linhas e não tanto pelas palavras que o compõem. Fluidez no ondulado do texto que muitas vezes configura contornos, representações que convergem para a intertextualidade. Nesse sentido, as caligrafias são uma provocação da autora para que o leitor recrie, por um processo mais inventivo, a sua própria leitura (Aguar, 2017, p. 125).

A última imagem da série exemplifica a dualidade palavra-imagem da caligrafia, bem como deixa pistas sobre a escrita enquanto gestualidade prazerosa. Trata-se de uma composição que, à primeira vista, melhor se aproxima de uma corriqueira página manuscrita, se ignorado o desenho ondular uniforme das linhas, bem como algumas passagens com linhas mais espessas, que desconcertam visualmente a imagem. Uma dessas linhas, de fato, inscrita no canto superior esquerdo e pouco afastada do restante do texto, remete às letras capitulares de manuscritos, embora claramente emulam linhas de texto e não apenas uma só letra. O título desse texto visual revela de modo ainda mais explícito tanto o jogo escritural de Hatherly como seus diálogos com a teoria contemporânea: *“Le plaisir du texte”*, faz referência direta ao ensaio homônimo de Roland Barthes, publicado em 1973.

Trata-se de um texto de Barthes que se insere em momento decisivo de sua produção, em que a escrita em sua materialidade se torna central para suas reflexões – como patente no início do dossiê “Variações sobre a escrita”, também de 1973, em que Barthes aponta para a mudança de foco investigativa da escrita para a “escrção”, ou seja, o “ato muscular de escrever, de traçar letras” (Barthes, 2004b, p. 174). Em *O prazer do texto*, Barthes toma por base reflexões psicanalíticas e filosóficas para revelar o lugar do prazer do leitor e do autor no texto literário. Evidentemente, ao evocar Roland Barthes em seu texto visual, Ana Hatherly toma como base a transformação do processo de produção de sentido por ele teorizada, em que o significante da escrita – embora não exatamente linguístico, mas que também não nega a linguagem verbal – toma a frente. Abandona-se então a significação saussuriana e entra em jogo a significância. Nas palavras de Barthes (2004a, p. 72): “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*”. A sensualidade da leitura reside no demorar-se da apropriação estética, na lentidão aristocrática de debruçar-se sobre o texto emancipando-se da pressa e da imperiosidade de decifração do enigma – ou seja, o texto de prazer reinventa o leitor, deslocando-o de sua posição passiva. O esvaziamento do signo linguístico por Hatherly, portanto, obriga o receptor do texto a realizar uma leitura enquanto jogo, em que se manifesta a demanda de negociação da interpretação, que força o leitor a ativamente criar o sentido junto ao texto:

A partir dessa nova visão [que leva em consideração a tradição milenar da poesia visual] torna-se ainda mais claro até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*: até que ponto esse aspecto dominante da comu-

nicação verbal ou não verbal se manteve intacto, mesmo quando outros valores se perderam (Hatherly, 1975a, p. 10).

A caligrafia de Hatherly, se lida junto ao texto barthesiano, exprime ainda seu prazer ao apresentar-se ao mesmo tempo como negação e afirmação da linguagem. Hatherly não busca apagar o fundo linguístico da escrita – há passagens de fato legíveis, como apresentado –, mas colocá-lo em uma alternância erótica. Tomando como base a filosofia de Georges Bataille, Roland Barthes compreende o prazer do texto como uma reapresentação do jogo entre esconder e mostrar:

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (Barthes, 2004a, p. 12).

É pela irresolução erótica entre palavra e imagem que Hatherly traça sua caligrafia. Para além, portanto, de uma letra tornada ícone, o que a autora evidencia na série *A reinvenção da leitura* é o índice de um corpo que se inscreve, além do caráter ambivalente da escrita, entre palavra e imagem. Trata-se de um questionamento das fronteiras, que Joana Batel nota nas produções que mimetizam a escrita chinesa em *Mapas da imaginação e memória*, de 1973:

Ana Hatherly não nos tenta enganar dando-nos escritas falsas. O que a artista procura é, antes, levar ao extremo esse grau de confiança que separa o desenho da escrita e o desenho do desenho, e fá-lo de tal forma que, mesmo reconhecendo não se tratar de meros caracteres ou palavras, a todo o momento, os traços apontam para os caracteres, bem como a sua presença plástica os confunde no desenho [...]. Os traços negros há muito perderam o seu rosto de escrita, mas conservam ainda a *máscara* do carácter, a *máscara* da palavra (Batel, 2014, p. 297).

O que Hatherly havia proposto com as escritas orientais no seu livro de 1973, ela o faz com a escrita ocidental em *A reinvenção da leitura*. O aprendizado da autora da gestualidade dos caracteres chineses, a preocupação morfológica e gráfica de um registro cujo fundo linguístico se desconhece é aplicado na apropriação estética da escrita que se observa nas composições de 1975. Ao se debruçar sobre os caracteres chineses, Hatherly desnaturaliza seu olhar sobre a escrita, desmembrando os atos de leitura e decifração na percepção visual do texto. A partir de então, seu empenho artístico parte para a emulação dos mesmos efeitos sobre a escrita alfabética. É nesse sentido que Hatherly propõe um retorno ao encontro original entre palavra e imagem na caligrafia:

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo da pesquisa *[sic]* das formas; por outro ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística)

estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica (Hatherly, 1975a, p. 22-23).

A preocupação com a materialidade visual da escrita na obra de Hatherly é, então, testemunha de um estudo artístico e teórico cujas bases se assentam nos elos entre as inovações vanguardistas do século XX com as escritas não ocidentais, como em *Mapas da imaginação e memória*, e também com a tradição da poesia visual nas literaturas europeias. De fato, no ensaio que abre *A reinvenção da leitura*, Hatherly expõe os fundamentos de sua teoria a partir dos desenvolvimentos da Poesia Concreta, com quem a autora dialoga, embora evidencie o seu distanciamento com as propostas mais radicais do movimento. Dividido em três partes, inicialmente Hatherly apresenta a irmandade originária entre escrita e imagem, compreendendo a distinção ocidental e alfabética entre texto e figura como uma singularidade histórica e cultural, frente aos contatos e interpenetrações mútuas das formas de representar em diferentes contextos: “Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra” (Hatherly, 1975a, p. 5). É então ao traçar uma breve cronologia dos textos visuais, dos poemas figurados de Símiás de Rodes até a Poesia Concreta,⁵ evidenciando a larga tradição que é motivada e retomada pelas vanguardas do século XX, que Hatherly questiona a pretensão objetivista do primeiro momento dos concretismos europeu e brasileiro. Não se trata, é preciso deixar claro, de uma negação por parte da autora do papel do concretismo em sua poética visual. Ao contrário, a autora compreende que a Poesia Concreta pôs em cena novas formas de percepção artística e linguística, com impactos também sociais, ao se apresentar como uma forma poética cuja interpretação demanda a participação ativa do leitor. Em suas palavras:

O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo (Hatherly, 1975a, p. 21).

Segundo Hatherly, é a partir dos concretismos que, no campo estético, a relação entre palavra e imagem passa de uma comparação de modos independentes de expressão e reprodução para um questionamento semiótico das fronteiras entre a palavra e a imagem. É sabido que desde o *ut pictura poesis* de Horácio há um enfoque nas aproximações ou distanciamentos entre poesia e pintura, em uma dinâmica que reflete o desenvolvimento ideológico dos contextos em que tais discursos se consolidam. Como afirma W. J. T. Mitchell, por exemplo, a distinção proposta por G. E. Lessing entre artes do tempo e artes do espaço, em *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1767, reflete uma postura defensiva das letras germânicas contra o esteticismo francês, cuja influência se irradiava pela Europa em meados do século XVIII (Mitchell, 2024, p. 118-119). Como também a Poesia Experimental em Portugal, embora muitas vezes criticada por um suposto descaso com a realidade política do país, ao experimentar com a visualidade do texto poético, tornado também imagem, ao mesmo tempo cifra a linguagem e, por isso mesmo, cria um palco livre para a expressão política por

⁵ Em uma passagem, por exemplo, ao comentar o anagrama de Pedro Paulo Pinto, de 1709, Ana Hatherly aponta para sua pesquisa sobre a poesia visual no barroco e no maneirismo português que serão posteriormente desenvolvidos no seu magistral *A experiência do prodígio* (1983).

fora dos meios partidários (cf. Castelo Branco, 2014, p. 141; Hatherly, 1995, p. 189-190). Como a Poesia Concreta tem por base fundamentos de disciplinas acadêmicas que lançam luz sobre o funcionamento e a estrutura da linguagem – como a Semiótica e a Filosofia da Linguagem –, estabelece-se um questionamento mais agudo sobre as relações entre visualidade e verbalidade no entendimento da poesia visual. A postura concretista, nesse sentido, se coaduna ao pressuposto de Mitchell, para quem as relações entre palavra e imagem vão para além da comparação entre diferentes artes ou mídias, mas revela a heterogeneidade de todas as formas de comunicação:

O problema imagem/texto não é apenas algo estabelecido “entre” as artes, as mídias, ou diferentes formas de representação, mas uma inescapável questão *interna* às artes e às mídias. Em suma, todas as artes são artes “compósitas” (tanto texto como imagem); todas as mídias são mídias mistas, combinando diferentes códigos, convenções discursivas, canais, modos cognitivos e sensoriais (Mitchell, 1994, p. 94-95, tradução própria).⁶

Na poética visual de Hatherly, a compreensão da impureza das mídias se demonstra, como até aqui discutido, no processo de intermitência da caligrafia, entre texto e imagem. Entretanto, trata-se de uma forma de inscrição marginal no contexto dos concretismos.⁷ Com efeito, segundo Hatherly, foram necessários os desenvolvimentos do movimento para que outras matérias artísticas tomassem a frente:

Na sua fase inicial, na década de 50, o poema concreto é ainda feito exclusivamente com palavras, palavras-objectos, embora. Não obstante, é ainda literário, ou por isso mesmo o é. Só nas fases mais avançadas a poesia concreta se destaca dessa sujeição atingindo e assimilando zonas mais vastas e também mais ambíguas da comunicação (Hatherly, 1975a, p. 19).

Hatherly aproxima-se dos diferentes experimentalismos que foram motivados pela Poesia Concreta na proposta de *A reinvenção da leitura*, dado que, embora seu objeto de experimentação seja a escrita, essa por vezes se apresenta assêmica – ou seja, não mais a palavra-objeto concreta, mas a escrita em sua materialidade visual e manuscrita, ausente do conteúdo verbal. Com a já mencionada incursão nas escritas asiáticas, Hatherly passa a compreender a leitura para além da decifração de caracteres verbais, expandindo-a para a pesquisa morfológica e, portanto, visual do texto.

É no encontro das teorias de Poesia Concreta com o reconhecimento da historicidade dos textos visuais que Ana Hatherly passa a traçar paralelos entre o experimentalismo do século XX e a poesia visual do passado, em especial a do Barroco. Ao aproximá-las, o obje-

⁶ “The image/text problem is not just something constructed “between” the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue within individual arts and media. In short, all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes”.

⁷ A experimentação visual com a caligrafia, de modo geral, é uma forma menor nas experiências concretistas, se comparada à estetização da tipografia. Considerando, por exemplo, o segundo número da revista Poesia Experimental, embora se observe a utilização da escrita manual em textos de Salette Tavares e Herberto Helder, é em textos visuais de Hatherly que a gestualidade caligráfica se faz patente na revista. Já no Brasil, observa-se o uso da caligrafia de modo mais significativo nas obras de Edgard Braga e Arnaldo Antunes, por exemplo.

tivismo concretista toma ares esotéricos, ao passo que se faz notar a intenção programática por detrás de poemas barrocos. Para a autora, o universalismo pretendido pelo concretismo dos anos 1950 faz elidir a legibilidade e ilegitimidade, na proposição um poema visual cuja leitura sucessiva do verso da lírica tradicional fosse superada pela apreensão simultânea da imagem: “contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*” (Hatherly, 1975a, p. 16). Ora, assim como na ritualística que Ana Hatherly toma de Claude Lévi-Strauss, a poesia concreta exige de seu leitor não apenas um papel ativo, mas também um conhecimento iniciático, que lhe permita manusear o objeto poético de maneira adequada. Daí a necessidade de uma educação do público leitor, que precisa se instruir antes de ler o poema concreto – como no artigo “Como ler poesia concreta”, da revista *Link*, em 1964, mencionado pela autora (Hatherly, 1975a, p. 17). Para Hatherly, assim, de dentro do cientificismo almejado, sobrevive uma potência não racional, esotérica:

A poesia concreta, entre os vários objectivos que se propôs, tinha como um dos fundamentais a abolição do subjectivismo em arte. Comringer define o poema concreto, acima de tudo, como um objecto funcional. Mas esse subjectivismo que toda a poesia de vanguarda em geral quer recusar e que parece ser uma constante do processo artístico, acabou por se infiltrar, para lá das manifestações líricas, criando uma espécie de novo pensamento mítico, o que veio aproximar definitivamente esse objecto funcional do objecto mágico que estava na sua origem (Hatherly, 1975a, p. 10-11).

Por outro lado, na poesia visual do barroco e do maneirismo, para além da evidente ludicidade que permeia tais experimentações, nota-se o empenho de um autor em cumprir um programa:

Uma vez conhecidas as bases teóricas – sobretudo nos *labirintos*, nos *anagramas* e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado ao cumprimento de um programa, considerado como valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual (Hatherly, 1995, p. 11).

Ao refletir sobre os poemas visuais da tradição literária portuguesa, Hatherly compreende elos evidentes entre as práticas do experimentalismo de vanguarda e o barroco histórico.⁸ Porém, compreendendo a heterogeneidade das produções sob a designação de Poesia Experimental, a obra visual de Ana Hatherly, em particular, deixa patente as ligações com as criações maneiristas e barrocas. Para a autora, havia duas tendências no Experimentalismo português, cujo ponto de irradiação foram as revistas *Poesia Experimental*, nos anos 1960: uma com base na Poesia Concreta e outra de raízes no estudo do barroco histórico, caracterizado como neobarroco ou mesmo “metabarroco”, como nos desenvolvimentos de E. M. de Melo e

⁸ Para efeitos deste artigo, o enfoque reside naqueles traços evidenciados pelo ensaio presente em *A reinvenção da leitura*. No entanto, em “Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa”, Hatherly (1977) se aprofunda nos paralelos entre experimentalismo e barroco, indicando também, por exemplo, seu lugar marginalizado na história literária e a confluência entre arte e vida.

Castro com as tecnologias digitais (cf. Hatherly, 1995, p. 187-193). A divisão não é, no entanto, rígida, o que é exemplificado pelo claro cruzamento entre a poética do “[v]erdadeiro concretista” Melo e Castro e o barroco (Hatherly, 1995, p. 188). Com efeito, em *A reinvenção da leitura* embora a discussão teórica se desenvolva em diálogo com teorias da Poesia Concreta, traços da tendência barroca são ali evidentes. Mesmo que suas influências sejam patentemente as escritas orientais e sua visualidade enigmática para uma leitora não informada no idioma, o uso da caligrafia remete a efeitos estéticos típicos do barroco, como aponta Sonja Neef:

No seu movimento a linha do manuscrito não busca apenas seguir em frente; ela se empenha mais nos desvios e nos rodeios sinuosos do que em traçar um caminho rápido para percorrer a distância. Seu interesse principal é girar ou torcer, dar voltas ou curvas, em outras palavras, essencialmente as figuras barrocas do arabesco, do enrodilhar e da dobra (Neef, 2011, p. 85, tradução própria).⁹

Há em *A reinvenção da escrita* um diálogo intertextual explícito ao mesmo tempo com a tradição da lírica portuguesa e com a própria obra de Hatherly. Um dos textos visuais presentes no volume se intitula “É preciso conservar Leonor”,¹⁰ que remete às variações ao mote camoniano que a autora havia realizado em *Anagramático*, publicado em 1970. Na terceira parte desse livro, “Leonorama”, a autora manifesta uma proposta de literatura programática ao apresentar trinta e uma variações do vilancete de Luís de Camões “Descalça vai para a fonte”. A personagem Leonor/Lianor e seu percurso bucólico são transformados através de variados processos poéticos e semióticos, baseados no anagrama, na combinatória e na ludicidade que, segundo Maria dos Prazeres Gomes (1992, p. 74), compõem “o eixo estruturante dos textos barrocos”. Dois são os textos caligráficos presentes em “Leonorama”, as variações XIX e XX, intituladas “Ininteligibilidade por semantização visual absoluta” e “Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta” (Hatherly, 1970, p. 193). Os procedimentos descritos pelos títulos das variações anunciam as operações que são também apresentadas no ensaio de *A reinvenção da leitura*: a sobreposição dos traçados caligráficos opera um afastamento da apreensão inteligível da escrita em detrimento de seu toque sensível, de sua gestualidade prazerosa. Como afirma Roland Barthes (2004b, p. 222), “a escrita manuscrita continua sendo miticamente depositária dos valores humanos, afetivos; ela soma desejo à comunicação, porque é o próprio corpo”. Ainda, conforme as operações descritas em “Leonorama”, não se trata de escritas enquanto puro significante, dado que transferem o sentido da esfera da linguagem para o da imagem – realizando, portanto, o processo de iconização, conforme apresentado por Salgado.

Há um pressuposto teórico subjacente aos textos visuais e aos ensaios de Ana Hatherly sobre o estatuto da escrita. Tome-se, por exemplo a definição apresentada por

⁹ “In its movement the line of handwriting does not simply seek to go forwards; it is more intent on the deviations and the winding detours than on tracing a fast way to cover the distance. Its first line of interest is in turning or twisting, in looping or curving, in other words, essentially the baroque figures of the curlicue, the furl or the fold”.

¹⁰ Trata-se de uma referência explícita ao texto camoniano, cujas variações são ainda evocadas por outras composições. “Desigualdade dos dias”, por exemplo, presente em *A reinvenção da leitura*, retoma a expressão que deu título a outro desenho que também se depreende das variações de *Anagramático*: “da desigualdade constante dos dias de Leonor”, de 1972, parte do acervo do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

Vilém Flusser, em que se evidencia uma representação da escrita enquanto processo mental, afastado da imagem, por definição:

Na verdade, o escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para textos (Flusser, 2010, p. 32).

Contrastando com tal perspectiva, Ignace Gelb, por sua vez, abre o conceito de escrita para compreender também os pictogramas, indicando uma definição mais inclusiva, porém inexata: “A escrita é claramente um sistema de intercomunicação humana por meio de marcas convencionais visíveis”, compreendendo ainda que o que forma a escrita, sejam palavras ou ideais, também o fazem em qualquer forma de comunicação humana (Gelb, 1963, p. 12, tradução própria).¹¹ De modo ainda mais próximo a Hatherly, Roland Barthes, ao voltar sua atenção à manualidade da escrita, entende como historicamente persiste uma força para o segredo e a incomunicabilidade: “A criptografia seria a verdadeira vocação da escrita. A ilegibilidade, em vez de ser um estado malogrado, monstruoso, do sistema escritural, seria, ao contrário, sua verdade” (Barthes, 2004b, p. 190). Remetendo a momentos históricos em que o acesso à escrita inscrevia uma hierarquização da sociedade, entre a classe dos sacerdotes que têm acesso à escritura divina e os leigos, ou entre a cidade das letras e os analfabetos, Barthes comenta a propensão a entender as caligrafias herméticas como índices de uma subjetividade inalcançável ao leitor – o que se demonstra proveitoso em sua leitura de escrita ilegíveis de artistas como André Masson e Bernard Réquichot que “são antes manifestações do avesso – do reverso – da escrita (a verdade está no avesso)” (Barthes, 2004b, p. 192).

A potência da caligrafia de Ana Hatherly, ao fim, desfaz fronteiras e hierarquias, revelando a escrita como palavra e imagem, como origem e futuro, como ocidente e oriente. No traçado ondulante de suas linhas negras sobre o papel branco, expressa-se um enigma que demanda uma leitura para além da decifração. Em uma passagem de “Metaleitura”, de *Anagramático*, lê-se: “e todo visível tende ao ilegível não sei dizer melhor [...] o ar é movido pelo remoinho da escrita as letras saem de seus corpos é já um sintoma de ser possível não se pergunte a ilegibilidade permanece além” (Hatherly, 1970, p. 237). Há sempre um silêncio na linguagem, seja ele ruído comunicacional ou algo de não traduzível. É nesse espaço que suas caligrafias se inscrevem.

Referências

AGUIAR, Fernando. A visualidade na escrita de Ana Hatherly. In: HATHERLY, Ana. *Território anagramático*. Lisboa: Documenta, Fundação Carmona e Costa, 2017. p. 123-129. Disponível

¹¹ “Writing is clearly a system of human intercommunication by means of conventional visible marks, but it is evident from what has been said that what the primitives understood as writing is not the same thing as what we do. The question of what lies at the basis of all writing – words or ideas – is clearly the same as the question of what lies at the basis of all human intercommunication”.

em: https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_issuu_ana_hatherly_territo_. Acesso em: 12 maio 2024.

BATEL, Joana. O rosto da linha Ana Hatherly. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014. Disponível em: https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So807=89672014000300022-&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 03 mar. 2024.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 174-252.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 131-155, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882014000100007>. Acesso em: 21 fev. 2024.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

GELB, Ignace J. *A Study of Writing*: Revised Edition. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

COMES, Maria dos Prazeres. Leonorana: a escritura em palimpsesto. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 20, p. 65-75, jul./dez. 1992. Disponível em: revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5512/6058. Acesso em: 22 mar. 2024.

HATHERLY, Ana. *Anagramático*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

HATHERLY, Ana. *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Futura, 1975a.

HATHERLY, Ana. *O escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975b.

HATHERLY, Ana. Visualidade do texto: uma tendência universalista da poesia portuguesa. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 35, p. 5-17, 1977. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issue-ContentDisplay?n=35&p=5&o=p>. Acesso em: 12 mar. 2024.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.

MITCHELL, W. J. T. Palavra e imagem. Tradução de Augustto Correa Cipriani. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de (Org.). *Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade)*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2024. p. 110-122. Disponível em: https://www.editora.unimontes.br/wp-content/uploads/2024/06/E-book-Intermedialidade_-03-06-2024-Final.pdf. Acesso em: 31 maio 2024.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NEEF, Sonja. *Imprint and Trace: Handwriting in the Age of Technology*. Translation by Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2011.

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

PORTELA, Manuel. Uma reinvenção visual da leitura: a poesia gráfica de Ana Hatherly. In: TORRES, Rui (Org.). *Poesia experimental portuguesa: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2014. p. 48-55. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/poesia-experimental-portuguesa-contextos-ensaios-entrevistas-metodologias>. Acesso em: 25 maio 2024.

SALGADO, Marcus Rogério. As metamorfoses da escrita: constelações de palavra e imagem na obra plástica de Ana Hatherly. In: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério (Org.). *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 127-139.

Transparência, opacidade e intermedialidade nos textos de ficção e não ficção de Visconde de Taunay

Transparency, Opacity and Intermediality in the Fiction and Nonfiction Texts of Visconde de Taunay

Solange Viaro Padilha

Pontifícia Universidade Católica do Paraná
(PUCPR) | Curitiba | PR | BR
professorasolangeviaro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8935-5067>

Priscila Célia Giacomassi

Instituto Federal do Paraná (IFPR)
Colombo | PR | BR
priscila.giacomassi@ifpr.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>

Resumo: Este artigo explora os aspectos de transparência, opacidade e intermedialidade na obra de Visconde de Taunay (1843-1899), com ênfase no uso do enquadramento como marcador pictórico. O autor manipula esses conceitos para criar diversas camadas de significado. Na descrição da natureza, vocabulário e metáforas que remetem às artes visuais produzem imagens vívidas que evocam a pintura. O romancista direciona o olhar do leitor, influenciando sua percepção estética. A partir da comparação de passagens extraídas tanto de textos não ficcionais como *A retirada da Laguna* e *Paisagens brasileiras* quanto do romance *Inocência*, são destacados elementos que remetem à clareza descritiva e à complexidade interpretativa. A interação entre transparência, opacidade e intermedialidade torna os escritos de Taunay ricos em significado e abertos a múltiplas interpretações. Este estudo investiga as técnicas empregadas pelo autor, que demandam do leitor um processo dinâmico de construção de sentido.

Palavras-chave: Visconde de Taunay; transparência e opacidade; intermedialidade; *A retirada da Laguna*; *Paisagens brasileiras*; *Inocência*.

Abstract: This essay explores the aspects of transparency, opacity, and intermediality in the works of Visconde de Taunay (1843-1899), with an emphasis on the use of framing as a pictorial marker. The author manipulates these concepts to create multiple layers of meaning. In the description of nature, vocabulary and metaphors that refer to the visual arts produce vivid images that evoke painting. The novelist directs the



reader's gaze, influencing their aesthetic perception. By comparing passages from both nonfictional texts such as *A retirada da Laguna* and *Paisagens brasileiras* and the novel *Inocência*, elements that refer to descriptive clarity and interpretive complexity are highlighted. The interaction between transparency, opacity, and intermediality makes Taunay's writings rich in meaning and open to various interpretations. This study investigates the techniques employed by the author, which require the reader to engage in a dynamic process of meaning construction.

Keywords: Visconde de Taunay; transparency and opacity; intermediality; *A retirada da Laguna*; *Paisagens brasileiras*; *Inocência*.

To read, as we know, is to traverse written or printed signs – as if they were absent – in a movement toward meaning.

Louis Marin, *On Representation*

A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, [...] configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência.

Alberto Manguel, *Lendo imagens*

Nascido em uma família de artistas, Alfredo d'Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay, não podia deixar de ser marcado pela arte em suas múltiplas formas. Essa herança cultural se fez presente em sua obra literária, cuja construção verbal mantém um diálogo constante com outras modalidades de expressão artística, especialmente a pintura. Ao adentrar o sertão brasileiro, Taunay o transforma em um cenário vívido, proporcionando ao leitor uma intensa experiência sensorial. Efeitos de enquadramento, contrastes de luz e sombra, movimentos de aproximação ou distanciamento – que permitem o detalhamento ou uma visão panorâmica –, além de um léxico inspirado nas artes plásticas, produzem minuciosas descrições pictóricas.

Essas características permitem que seus textos, sejam eles ficcionais ou de não ficção, possam ser explorados e analisados considerando-se elementos relativos à transparência, opacidade e intermedialidade. Tais conceitos na literatura referem-se a diferentes modos de representar e interpretar o texto, bem como à relação deste com outras formas de mídia. A transparência pode ser entendida como os atributos de uma obra que facilitam a compreensão e a imersão do leitor, oferecendo uma janela clara para a narrativa ou o conteúdo, sem

chamar atenção para sua própria organização. Em contraste, a opacidade caracteriza textos que destacam seus próprios mecanismos de construção, desafiando o leitor a reconhecer e refletir sobre a estrutura e os processos de produção de sentido.

De acordo com Peter Lamarque (2014), leitores que demonstram um interesse realmente estético pelos romances irão priorizar a natureza opaca da escrita. Para o autor,

a conexão entre a ficção literária e os modos de leitura não é arbitrária. O fato de os leitores das grandes obras da literatura darem atenção especial à maneira precisa como o conteúdo é apresentado é parte integrante da prática de ler literatura como literatura. O que está em questão é o valor da literatura, e esse valor está profundamente envolvido com as complexidades do artifício linguístico (Lamarque, 2014, p. 13, tradução nossa).¹

Lamarque sugere que existe uma relação fundamental e necessária entre a forma como a literatura é escrita e a maneira como ela é lida. Leitores proficientes não apenas consomem o conteúdo das histórias, mas também prestam atenção especial à maneira precisa como o relato é apresentado. Isso significa que a forma literária – a escolha de palavras, a estrutura das frases, a organização do texto – é tão importante quanto a narrativa em si.

O leitor que não oferece resistência à narrativa e absorve o conteúdo sem estar ciente ou sem refletir a respeito dos mecanismos utilizados na produção textual parece se contentar com o prazer proporcionado por textos transparentes. De modo geral, a transparência é frequentemente associada a uma escrita que promove uma ilusão de realidade, minimizando a percepção dos leitores sobre a mediação textual. Essa abordagem tende a ser mais comum em narrativas nas quais a construção do mundo fictício é feita de forma a parecer contínua e natural, promovendo uma experiência de leitura imersiva. Poderíamos propor a seguinte reflexão: em que medida a opacidade está no texto ou no leitor? Seria possível ler um texto opaco como se fosse transparente? Uma leitura superficial possibilitaria esse tipo de apreensão estética?

A opacidade tende a enfatizar a materialidade do texto e os processos de significação. Por vezes, a escrita se apresenta com uma qualidade inerentemente opaca, que desafia a transparência da comunicação direta e expõe a complexidade e a instabilidade do significado ou a sua plurissignificação. A opacidade literária frequentemente envolve uma escrita que chama atenção para sua própria construção. Esses textos exigem uma leitura ativa e crítica, e um leitor atento, disposto a decifrar e questionar a própria natureza da obra.

A intermedialidade, entendida como a interação e a interseção entre diferentes mídias dentro de um texto literário, tem uma relação intrínseca com os conceitos de transparência e opacidade. Ao introduzir detalhes que remetem a outras mídias, como a pintura, a música, o cinema ou a fotografia, a literatura pode tanto reforçar a transparência quanto aumentar a opacidade, especialmente ao destacar a mediação e a construção do texto. O processo com-

¹ “the connection between literary fiction and modes of reading is not an arbitrary one. The fact that readers of the great works of literature give special attention to the precise manner in which the content is presented is integral to the practice of reading literature as literature. What is at issue is the value of literature and that value is deeply involved with the intricacies of linguistic artifice.”

posicional de Taunay – que constitui o fundamento central do estudo ora proposto – caracteriza-se pela incorporação de elementos pertencentes às artes visuais, com ênfase na pintura.

No âmbito da literatura e das artes visuais, a éfrase se configura como um recurso descritivo de grande expressividade. Segundo a definição de Claus Clüver (2017, p. 4, tradução nossa), “Éfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em uma mídia visual não-cinética”.² Sua presença na literatura não apenas enriquece o texto com elementos imagéticos, mas também cria uma ponte interdisciplinar entre as artes pictóricas e a escrita. A análise da éfrase oferece uma oportunidade de explorar as complexidades da intermedialidade e as nuances do diálogo entre diferentes formas de expressão artística.

Embora a éfrase seja tradicionalmente associada à descrição de produções artísticas, Taunay emprega esse recurso para expor elementos da natureza. Cada detalhe é meticulosamente delineado, evocando no leitor a sensação de estar diante de uma obra de arte. Tal estratégia pode ser observada no trecho abaixo, extraído do livro *Paisagens brasileiras* (2007), no qual o autor descreve a visita a uma gruta localizada na então Votuverava, município hoje conhecido como Rio Branco do Sul, no Estado do Paraná:

Do teto e quase a meio dessa nova sala, desce um como que feixe de canudos, que sustenta grandiosa concha invertida, toda cheia de estrias e terminada por pontas, que se vão afinando cada vez mais. E no extremo de cada uma delas brilha e refulge, tremulante como encantada gema, puríssima gota de água, que, antes de lá chegar, correrá rápida e viva pelos canalículos do sustentáculo e da concha. Quanto dê a luz das velas, pois jamais ali se levam archotes a fim de ser poupado o ar respirável, observa-se por toda a parte, nos menores recantos, nos inúmeros nichos e nas reentrâncias do alvinhento revestimento o mais primoroso trabalho, imitando, já agulhas agrupadas, de todos os tamanhos e feitios, umas muito agudas, eretas, filiformes, outras curvas e grossas como tubos de órgão já rendilhados, gregas, arabescos e labores de mil desenhos e conformações, caprichosos e tão delicados e peregrinos que não há olhos bastantes para admirar e colher de pronto; tudo, porém, molhado e a ressumbrar umidade e, portanto, em via de contínua transformação e mudança (Taunay, 2007, p. 28).

Taunay organiza sua descrição de maneira a guiar o olhar do leitor, tal qual um pintor estrutura uma composição visual. A passagem inicia com uma visão ampla do teto, essa “grandiosa concha invertida”, antes de focar em detalhes mais específicos. Esse movimento de aproximação – do geral para o particular – cria uma dinâmica que simula a experiência de observar uma pintura ou escultura. Como leitores, vemos a sala emoldurada e nos sentimos na presença desse “como que feixe de canudos”, em cujas extremidades “brilha e refulge, tremulante como encantada gema, puríssima gota de água”. Ao descrever cada gota de água cristalina comparando-as a joias, o autor faz uso de um léxico pictural.

Para melhor detalhamento desse processo compositivo, focaremos particularmente nos elementos relacionados às modulações picturais. No artigo intitulado “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”, Liliane Louvel (2006) argumenta que os marcadores picturais são os componentes que atribuem ao texto o seu caráter imagético. Segundo a autora, tais recursos podem manifestar-se de diversas maneiras, entre elas:

² “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium.”

- ♦ o léxico especializado (cores, linhas, camadas, formas, massas, nuances, perspectivas, efeitos de claro-escuro, simetria e dissimetria, tintas, texturas etc.);
- ♦ os efeitos de enquadramento (a presença de janelas, portas e outros tipos de aberturas);
- ♦ a focalização (a presença de um personagem em posição de *voyeur*);
- ♦ objetos relacionados à pintura, como miniaturas, fotografias, quadros, gravuras, joias, móveis, espelhos, todo tipo de objeto que reflete a luz.

Com base na teoria de Louvel (2006), procederemos à análise do fragmento de Taunay (2007) mencionado anteriormente, partindo de sua criteriosa seleção vocabular. Termos ou expressões tais como “grandiosa concha invertida”, “estrias”, “pontas, que se vão afinando”, “agulhas agrupadas, de todos os tamanhos e feitios, umas muito agudas, eretas, filiformes”, remetem a formas, texturas, volumes, linhas e trazem significativos efeitos visuais. A comparação com elementos arquitetônicos e musicais, a exemplo do agrupamento de estalactites “curvas e grossas como tubos de órgão”, confere uma qualidade sinestésica ao texto, evocando sonoridade e movimento.

A imagem da gota de água no extremo de cada estalactite, tremulante como preciosa gema que “brilha e refulge”, igualmente evoca uma sensação de preciosidade e movimento; afinal, a “puríssima gota de água” que “correra rápida e viva” pelos estreitos canais indica dinamismo visual e a captura de um momento efêmero. A superfície úmida reflete e refrata a luz de forma irregular, criando áreas de sombra e brilho, que contribuem para a sensação de movimento e transformação contínua. Dentro da caverna, ao ressaltar a lenta transfiguração da rocha representada por sua umidade criadora, não estaria o observador refletindo acerca de si próprio, de um processo de mudança interna? Nesse momento, pode-se estabelecer um paralelo entre a transformação da rocha e uma epifania do narrador, que observa atentamente o que acontece ao seu redor, como se ele mesmo estivesse vivenciando uma transformação ou resignificação pessoal. Vívida e detalhada, a descrição ilumina as sensações e pensamentos mais íntimos do espectador, projetando seu estado de espírito na paisagem descrita e, reciprocamente, demonstrando a influência significativa do entorno sobre ele. Esse recurso, frequente na obra de Taunay e do período romântico, manifesta um sincretismo entre paisagem e indivíduo, especialmente em momentos de solidão.

Assim, a experiência visual e sensorial do espectador é intensificada pela interação da luz com as superfícies úmidas e texturizadas do salão. A menção à “luz das velas” sugere uma iluminação suave e difusa, responsável por criar padrões de luz e sombra que realçam os detalhes da sala, a exemplo das texturas e relevos. O revestimento “alvinhento” (branco ou claro) aponta para uma superfície lisa e brilhante, que também reflete a luz.

Os recantos, nichos e reentrâncias são descritos como tendo um trabalho primoroso, com “arabescos e labores de mil desenhos e conformações”. Estes, segundo a concepção de Louvel (2006), remetem aos objetos relacionados à pintura. A descrição detalhada de elementos naturais utiliza vocabulário e metáforas que remetem primordialmente às artes visuais. Em desenhos caprichosos, a sombra complementa a luz, criando contrastes que adicionam profundidade e textura à cena, o que reforça a qualidade imagética do texto de Taunay. Quando um texto incorpora elementos de outras mídias de forma que não sejam meramente

ilustrativos, mas fundamentais para a construção do significado, o leitor é forçado a reconhecer e refletir acerca da opacidade e da natureza intermedial da obra.

É preciso ressaltar que a interação entre o texto e o leitor configura um aspecto essencial para a construção do significado literário. A partir dos marcadores picturais e das descrições minuciosas, a escrita de Taunay torna-se mais opaca e demanda um exame aguçado. O leitor não apenas visualiza as cenas descritas, como também participa de um diálogo constante com a obra; sua interpretação é moldada pela experiência individual e pela resposta emocional, não necessariamente emotiva. Esse processo de leitura interativa e dinâmica encontra respaldo nas teorias de Wolfgang Iser, que enfatizam a importância da participação atenta do leitor na realização do potencial de sentido do texto.

Ao investigar os aspectos multifacetados da leitura, Iser (1972) aponta para a participação ativa do leitor, que projeta no texto as suas próprias experiências e expectativas:

[A] atividade de leitura pode ser caracterizada como uma espécie de caleidoscópio de perspectivas, pré-intenções e recordações. Cada sentença contém uma antecipação da seguinte e funciona como uma espécie de visor para o que virá a seguir: por sua vez, isso altera a “antecipação” e, assim, torna-se um “visor” para o que foi lido. Todo esse processo representa a concretização da realidade potencial e não expressa do texto [...]. O próprio processo de antecipação e retrospectção não se desenvolve de maneira linear (Iser, 1972, p. 284, tradução nossa).³

Na perspectiva de Iser, portanto, a leitura é compreendida não como mera decodificação, mas como um processo ativo de construção de sentido. De maneira dinâmica e colaborativa, o leitor constantemente antecipa o que virá a seguir, com base nas pistas do texto, e reinterpreta o que já leu à luz das novas informações ou de recapitulações. Naturalmente, a narrativa carrega um potencial de interpretação que só se concretiza no ato da leitura. A escrita oferece pistas e direcionamentos, mas é o leitor, com seu “caleidoscópio de perspectivas”, quem dá vida e significado à obra.

Louvel (2006, p. 205) assinala que o “texto portador de descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de enquadramento cercando como uma borda a descrição pictural”. Em *A retirada da Laguna* (2013), relato histórico da Guerra do Paraguai, essa característica se manifesta de forma exemplar: “É nesse lugar admirável a natureza; corre a água emoldurada de palmares, entre margens ligeiramente sinuosas, revestidas de relva curta e fina, da mais bela cor esmeraldina” (Taunay, 2013, p. 69). Ao descrever um dos acampamentos das tropas brasileiras às margens do Rio Retiro, Taunay não apenas captura a beleza natural do cenário, mas também a contrapõe a um conflito bélico de graves consequências. Esse contraste sublinha a trágica dissonância entre a serenidade da paisagem e a brutalidade da conflagração, destacando o impacto devastador que o combate teve sobre todos os envolvidos.

A expressão “corre a água emoldurada de palmares” ilustra o uso de enquadramento na narrativa. As palmeiras definem os limites do espaço visual, e atuam como uma moldura

³ “[...] the activity of reading can be characterised as a sort of kaleidoscope of perspectives, preintentions, recollections. Every sentence contains a preview of the next and forms a kind of viewfinder for what is to come: and this in turn changes the ‘preview’ and so becomes a ‘viewfinder’ for what has been read. This whole process represents the fulfilment of the potential, unexpressed reality of the text [...]. The process of anticipation and retrospection itself does not by any means develop in a smooth flow.”

natural que delimita e destaca o curso da água, criando um efeito semelhante a uma pintura dentro do texto. A descrição das margens sinuosas cobertas por relva “da mais bela cor esmeraldina” acrescenta camadas de textura e cor à imagem, além de trazer uma sensação de movimento. A escolha da cor verde-esmeralda não é meramente descritiva; ela engloba um valor estético que, além de evocar a beleza do local, remete à preciosidade da gema, o que destaca a riqueza da cena e do instante.

Percebe-se, dessa forma, que as narrativas de Taunay, sejam elas ficcionais ou não ficcionais, têm o que Priscila Giacomassi (2021, p. 260) considera um “potencial para transportar o leitor para a contemplação de quadros pictóricos construídos a partir de arranjos verbais específicos”, o que explica um narrador que “não consegue deixar de usar as ‘lentes’ de esteta e vê paisagens dignas de serem emolduradas a todo momento”. Essa capacidade de observar e apreciar a natureza, mesmo em meio ao confronto, demonstra a sensibilidade estética de Taunay:

São todos estes panoramas de incomparável beleza. Uma eminência, entre outras, de onde se dominam as margens cheias de mata do Uacogo, do Nioac e do Miranda, enlaçando a planície em suas curvas convergentes, oferece aspecto que sobrepuja ainda, se possível, o panorama da Lauiad. Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu. Apertadas entre altas ribanceiras, cobertas de taquaruçus, correm as águas frescas do Nioac sobre um leito quase contínuo, de grés vermelho, disposto em grandes lajes; e, em vários lugares, é a ação da correnteza sobre a pedra tão notável, que se recomenda à atenção e ao estudo do geólogo. Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis? (Taunay, 2013, p. 52).

Uma vez mais, o léxico empregado sugere um enquadramento natural, transformando a cena em algo digno de ser contemplado. A partir de um ponto de vista elevado, “uma eminência, entre outras”, pode-se observar a vasta paisagem. As “curvas convergentes” das margens funcionam como linhas que guiam o olhar do observador. A luz, por sua vez, é descrita como um elemento que unifica e suaviza a paisagem. As altas ribanceiras funcionam igualmente como bordas naturais que enquadram o curso das águas, enquanto o leito de grés vermelho acrescenta textura e cor.

A citação em destaque inclui ainda uma reflexão sobre a beleza natural e seu valor tanto para geólogos quanto para pensadores ou artesãos. “Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis?” Essa pergunta retórica insinua que a paisagem não é apenas um cenário deslumbrante, mas uma fonte de inspiração e estudo. A multifuncionalidade da descrição de Taunay, que vai além da simples contemplação estética, promove uma análise mais profunda da interação entre natureza e observador. O fragmento demonstra claramente o uso de enquadramento, conforme descrito por Louvel (2006). As descrições detalhadas das paisagens, a utilização da luz e os elementos naturais que atuam como molduras reforçam a qualidade imagética do texto.

Vale ressaltar ainda que elementos de transparência e opacidade podem ser detectados. A transparência é evidenciada pela clareza e precisão das descrições, que permitem ao leitor visualizar a cena com nitidez. A luz suave e brilhante, as águas frescas e as margens sinuosas são delineadas de modo a facilitar a imersão imediata na paisagem retratada. A opacidade, por sua vez, revela-se na complexidade e riqueza dos detalhes, que convidam o leitor a uma leitura mais contemplativa e interpretativa. Nesse contexto, Arthur Danto

assevera que “uma frase pode ter uma ocorrência tanto opaca quanto transparente [...], entendendo-se que é na opacidade que se dá o fenômeno da intencionalidade”, no qual o autor revela, por meio da sua composição, as “intenções literárias que não se realizariam se ele tivesse escolhido outras palavras” (Danto, 2005, p. 271). De acordo com o filósofo, a opacidade – em um texto como o de Taunay – não só enriquece a narrativa, mas também revela as intenções literárias do autor.

As lajes de pedra, a argila vermelha e a água corrente formam camadas de elementos naturais que sugerem texturas, cores, temperatura, dureza, maleabilidade e movimento. De maneira análoga, as metáforas, comparações e reflexões propostas adicionam ao texto diversas camadas de significado. O emprego desses recursos convida o leitor a participar ativamente da construção de sentido, envolvendo-o em uma experiência estética e reflexiva. Esse processo interativo é fundamental para a apreciação plena da obra, uma vez que estimula a reflexão crítica e a imaginação.

É interessante notar como esse tipo de composição literária que dialoga constantemente com a percepção estética da pintura acompanhará Taunay durante toda sua produção como escritor. Quando escreve suas *Memórias*, obra lançada postumamente em 1908, lá encontram-se novamente as palavras que, ao descreverem as paisagens que visitou quando jovem, brincam de pintar:

Assim foi que reproduzi com bastante êxito e fidelidade perspectivas muito curiosas e dignas de atenção, por exemplo, [...] a fantástica disposição dos píncaros de velho grés vermelho, tão singular, tão bela com suas linhas paralelas, durante léguas e léguas, a deixar bem claro o abaixamento sucessivo de enorme mediterrâneo geológico, que ocupou primitivamente todo aquele centro de terra. Impossível moldura mais pitoresca, mais original a todos os formosos campos de Goiás (Taunay, 2005, p. 211).

O enquadramento é mais uma vez parte central na descrição da paisagem, delimitando com elementos naturais todas as cores, formas e linhas dispostas no quadro que o autor organiza em detalhes. Taunay exalta suas próprias qualidades enquanto artista que reproduz “com bastante êxito e fidelidade perspectivas muito curiosas e dignas de atenção”. O escritor compreendia que essas habilidades eram fruto da sua criação: “Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único [...] que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço” (Taunay, 2005, p. 179). Na literatura brasileira do século XIX, de fato, Taunay destaca-se por sua habilidade em criar descrições ricas e vivazes, que inserem o leitor em um universo sensorial e visualmente detalhado. Em *Inocência*, romance publicado originalmente em 1872, o autor exemplifica com maestria o uso de recursos estilísticos que evocam a pintura:

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora

sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso (Taunay, 2008, p. 16).

Envolvido pela narrativa, o leitor acompanha de perto a jornada do personagem principal, Cirino, e percorre com ele os diversos espaços do Brasil. Esse uso elaborado da linguagem cria uma rica experiência sensorial, além de conferir uma camada de opacidade ao texto. Ao enfatizar a materialidade e a construção das paisagens, Taunay compõe uma narrativa mais reflexiva, na qual a beleza estética e a complexidade da representação coexistem. Constata-se que as “as mui variadas paisagens” revelam-se à medida que o viajante se desloca. Assim como nos textos de não ficção, o uso de marcadores picturais em *Inocência* é prolífico:

Elementos que remetem às artes plásticas, em conjunto e harmoniosamente arranjados na composição, produzem esse tipo elaborado de descrição pictural, que, por sua vez, produz efeitos de enquadramento que “embelezam os olhos”: uso de léxico relacionado à plasticidade (“perspectiva”, “sucessões de luxuriantes capões”, “tão regulares e simétricos em sua disposição”); referências a cores (“toda salpicada de silvestres flores”, “alourada”); iluminação (“ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor”); textura e impressões táteis (“casca lisa”, “tapume espinhoso”); gradação (“arbustos raquíticos, enfezados, retorcidos”); profundidade (“ora são campos a perder de vista”) e altura (“arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos”, “garbosas e elevadas árvores”, “cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama”, “charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti”) (Giacomassi, 2021, p. 260).

O texto oferece ao leitor uma sequência de cenas que capturam a diversidade e a exuberância do interior do Brasil. A descrição inicia-se com a perspectiva de cerrados com árvores garbosas e altaneiras, que projetam sombras no terreno circundante. A “força da seiva que as alimenta” revela a vitalidade da flora local. Em seguida, a narrativa transita para vastos campos “cobertos de macega alta e alourada”, ou de grama delicada e verdejante, pespontada de flores silvestres, evocando uma variada paleta de cores. A exuberância dos capões, dispostos de forma regular e simétrica, surpreende ambos o observador e o leitor, e reforça a dimensão estética da descrição. Finalmente, Taunay retrata as charnecas e contrasta o altivo buriti com o rasteiro gravatá, que vivem lado a lado: o primeiro busca a liberdade das alturas, enquanto o outro se enreda nos próprios espinhos. Essa passagem exemplifica a habilidade do autor em criar um mosaico de paisagens que se desdobram à medida que o viajante avança, cada uma enriquecendo o texto com novas texturas, cores e formas.

Taunay emoldurou com palavras as belas paisagens que descobriu durante suas viagens pelo sertão brasileiro, criando, assim, esses quadros da natureza que povoam sua narrativa. Com a mesma destreza, sensibilidade e habilidade artística, ele igualmente elaborou um retrato da personagem que dá nome ao seu livro. Por meio do olhar de Cirino, que se encanta com a sertaneja na primeira vez que a avista, o narrador emoldura essa jovem que, apesar de doente, revela uma beleza impressionante:

Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios

sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lenço, descera um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença (Taunay, 2008, p. 50-51).

O narrador segue atentamente o olhar do jovem médico. Louvel (2006, p. 211) ressalta a importância de um personagem que atue como um *voyeur*, portador de “um olhar que constitui a imagem como objeto de análise” e que dela se aproxime a ponto de quase tocá-la. Sem ação, Cirino observa Inocência. A idealização romântica do amor e da musa inatingível intensifica a expectativa do observador em relação ao objeto de sua veneração, o qual, por sua vez, provoca uma descarga emocional tão intensa que assombra o admirador.

O encantamento de Cirino ao ver Inocência remete ao conceito de Louis Marin sobre “o motivo do olhar interrompido pelo ofuscamento, [...] pelo deslumbramento ou estupefação, do qual o tema da Medusa seria a expressão dramática mais forte” (Marin, 2001, p. 384).⁴ A ação parece suspensa enquanto o rapaz, paralisado diante da jovem, a contempla. De acordo com Louvel (2006), esse tipo de narrativa segue um esquema clássico: inicialmente, a imagem é situada em seu contexto espacial; em seguida, ocorre um momento de fascinação quando o olhar é capturado; por fim, atordoado ou surpreso, o observador experimenta uma espécie de anestesia dos sentidos, ou cegueira.

Georges Didi-Huberman reflete sobre a relação entre o observador e o objeto observado: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (Didi-Huberman, 1998, p. 77). O filósofo sugere que o ato de ver é inerentemente perturbador e dinâmico, pois se trata de uma operação subjetiva. O encantamento de Cirino ao vislumbrar Inocência exemplifica essa ideia, evidenciando a tensão entre o espectador e o objeto observado, uma interação instável e aberta a múltiplas interpretações. Essa dinâmica reflete a complexidade da percepção visual, e destaca a natureza ativa e contínua do processo de ver e ser visto.

A multiplicidade dos sentidos é habilmente explorada nas narrativas de Taunay por meio do uso do enquadramento narrativo. Segundo Louvel (2006, p. 205), situações nas quais “o quadro se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto”. No caso de *Inocência*, o capítulo introdutório, “O sertão e o sertanejo”, descreve detalhadamente o cenário em que se passará a trama. Funciona, dessa forma, como um portal que abre uma nova perspectiva para o leitor, a do sertão brasileiro: “Ali começa o sertão chamado bruto” (Taunay, 2008, p. 15). Após uma descrição da estrada que atravessa as regiões incultas, tal qual uma paleta introdutória, lê-se: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do sol transforma-se em vicejante tapete de relva” (Taunay, 2008, p. 17). Na companhia do narrador e do personagem-viajante, o leitor cruza o portal imagético e adentra o universo romanesco que se descortina à sua frente.

O efeito de enquadramento presente nas narrativas de Taunay permite a percepção sensorial de delimitação da paisagem. Para que um personagem possa ver, ele deve se encon-

⁴ “the motif of the gaze interrupted by blinding, [...] by dazzlement or stupefaction, of which the Medusa theme would be the strongest dramatic expression”.

trar “face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. ‘O topos da janela’ e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza uma ‘boa/bela vista’” (Louvel, 2006, p. 204). Esses lugares emolduram o espaço tanto exterior como interior, conforme o ponto de vista daquele que observa. Para Tiago Mestre (2016), a janela funciona “como um enquadramento para o mundo a partir do qual se vê e conhece a realidade” (Mestre, 2016, p. 25). Hans Belting assevera que (2015, p. 116) a moldura “não é somente uma delimitação estética, mas também um parâmetro de medida. Nesse sentido, não é um acaso que, em seus primórdios, as molduras dos quadros imitassem as molduras de uma janela real”.

A janela inevitavelmente convoca para si “a longa história da mediação do olhar, da apresentação, e mesmo da mobilização do desejo através da obliteração” (Mestre, 2026, p. 60-61). Uma imagem, quando observada a partir da abertura de uma porta ou janela, é automaticamente modificada por esse olhar que a percebe de forma mediada e, portanto, fruto de um processo de delimitação, seleção e exclusão de determinados elementos que a compõem. Esse mecanismo de percepção estética empresta valor simbólico ao elemento arquitetônico:

Olhando com atenção para as metáforas relacionadas com a janela, rapidamente chegamos à conclusão de que talvez não se trate simplesmente de um elemento arquitetônico transparente, que promove a visualidade, mas seja, mais do que isso, um dispositivo que regula intencionalmente essa possibilidade [...]. A noção de visualidade encontra-se implicada no termo correlativo em inglês para janela (*window*), que deriva do inglês arcaico *vindauga*, olho do vento (*eye of the wind*) (Mestre, 2016, p. 60-61).

Ao permitir enxergar através de superfícies que seriam opacas, não fosse por sua existência, a janela legitima o ato de observar. Belting (2015) destaca a dualidade experiencial proporcionada pelas janelas e portas, sugerindo que ambas permitem uma forma singular de percepção. Quando uma pessoa olha através de uma abertura, ela se encontra simultaneamente presente em dois espaços distintos: o “aqui” e o “ali”. O “aqui” representa a presença do espectador em um determinado ambiente. Já o “ali” refere-se aos locais afastados que o olhar pode alcançar, lugares nos quais o corpo não está, mas para onde a mente e a visão podem se deslocar. A janela, então, é vista como um meio que transcende as limitações materiais, permitindo que o indivíduo experimente uma sensação de incorporeidade. Esse conceito é crucial, pois implica que a visão não é um ato passivo; ela exige uma participação ativa do observador, que precisa ver através do limite físico e se conectar com o espaço além. Essa capacidade de transcender o imediato e se engajar com o distante amplifica a experiência de contemplação, tornando-a mais rica e profunda.

Quando um fragmento do cenário ou da paisagem é fixado como imagem, ele é automaticamente estetizado. Essa imagem torna-se, então, um recorte da realidade, com seus elementos reorganizados no espaço enquadrado. Isso pode ocorrer em duas direções: de dentro para fora e de fora para dentro, quando se dá aquilo que pode ser entendido como janela invertida. Verifica-se essa situação nas ocasiões em que o olhar externo contempla cenas e pessoas emolduradas por portas e janelas. Cirino experiencia essa impressão estética na trama de *Inocência*, à medida que percorre o sertão até Sant’Ana. A angústia do jovem é acompanhada por uma narrativa que emoldura indivíduos que vivem praticamente isolados na região:

De vez em quando, naquela silenciosa rua em que tão bem se estampa o tipo melancólico de uma povoação acanhada e em decadência, aparece uma ou outra tropa carregada, que levanta nuvens de pó vermelho e atrai às janelas rostos macilentos de mulheres, ou à porta crianças pálidas das febres do Rio Paranaíba e barrigudas de comerem terra (Taunay, 2008, p. 149).

Esses desconhecidos, apresentados de maneira mais realista e não idealizada, surgem para Cirino como retratos vivos, enquadrados pelas portas e janelas. Eles observam curiosamente quem passa, interrompendo a monotonia do dia. Essa instância da narrativa serve como um pretexto para a crítica social. São habitantes esquecidos do sertão que, embora apareçam brevemente na trama, são destacados por Taunay. A perspectiva assemelha-se às passagens nas quais Cirino busca a imagem de Inocência, de fora para dentro da casa; nesses momentos, a janela é a única alternativa para superar a separação entre o interior e o exterior. De acordo com Belting (2015, p. 128), a abertura “delimita também a fronteira entre a esfera privada e a pública. Os moradores permanecem invisíveis para a rua, enquanto estes são capazes de observar de casa, sem serem vistos, o que se passa lá fora”. Essa observação sublinha a dualidade da janela como um portal tanto de conexão quanto de separação.

O aspecto simbólico desse portal integra a narrativa. O capítulo XVIII, “Idílio”, tem como epígrafe uma citação da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare: “Mas, que luz é essa que ali aparece naquela janela? A janela é o Oriente e Julieta o Sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua” (*apud* Taunay, 2008, p. 117). Ambos os pares românticos enfrentam obstáculos para viverem o seu amor. Ao enfatizar a luz (Julieta / Inocência) e a janela, o excerto ressalta a conexão poética e visual entre as duas obras. Desse modo, o encontro entre Romeu e Julieta é transportado para o sertão brasileiro (Giacomassi, 2021).

A idealização do amor romântico é reforçada visualmente pela perspectiva de baixo para cima, conhecida como *contra-plongée*. Esse efeito é perceptível no filme de Walter Lima Jr., *Inocência* (1983), que apresenta a cena da janela, enfatizando a mesma estética e simbologia:

Figura 1: Fotogramas do filme *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr.



Fonte: INOCÊNCIA 1983 completo. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal RED canal. 1h58min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjoK1GO6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Conforme observado na Figura 1, na película, o diretor permite ao telespectador experimentar os ângulos de visão de Cirino e de Inocência. O protagonista a vê emoldurada pela janela em *contra-plongée*, enquanto a moça o observa em *plongée*, de cima para baixo,

captando a admiração do jovem. Por um instante, ela parece absorver a veneração amorosa. Vivendo em reclusão no sertão brasileiro, e sob disciplina muito rígida imposta por seu pai, a perspectiva de Inocência é refletida através da visão de Cirino, que passa horas do lado de fora mirando a janela, na esperança de vê-la se abrir. Essa espera pela abertura do portal também é representada na transposição fílmica:

Figura 2: Fotogramas do filme *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr.



Fonte: INOCÊNCIA 1983 completo. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal RED canal. 1h58min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjOK1Go6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Segundo Mestre (2016), a janela atua como um órgão visual que possibilita a conexão com o mundo exterior e interior, seja observando de dentro para fora ou de fora para dentro, facilitando assim o entendimento do ambiente ao seu redor. A representação visual no filme *Inocência* reforça a ideia de que a janela é um ponto crucial de ligação entre os mundos interno e externo:

Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o ramo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo.

Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta.

Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência... Não havia duvidar (Taunay, 2008, p. 119).

Inocência aparece como um retrato fugaz emoldurado pela janela. Quando uma imagem é capturada pelo olhar de um personagem, a perspectiva pela qual os eventos são apresentados no texto revela o seu ponto de vista. Segundo Louvel (2006, p. 211), essa focalização pode ser evidenciada por marcadores como, por exemplo, “a surpresa, quando a imagem sai bruscamente da sombra”. É dessa forma que Inocência aparece a Cirino, o qual permanece por longo tempo com o olhar vidrado, voltado “com assombro para uma janela aberta” (Taunay, 2008, p. 119). O protagonista vê sua amada emergir das sombras. Agora ele está igualmente preso, mas por um torpor dos sentidos causado pelo efeito desse “olhar da Medusa”, no qual se vê enredado. Apesar de seu enlevo, o jovem está ciente do estado de cegamento provocado pelo surgimento de Inocência: “Maldita a hora em que vi aquela mulher... Seguiu eu sossegado o meu rumo... botaram-me a perder os seus olhos!...” (Taunay, 2008, p. 148). Cirino, assim, assume a atitude do *voyeur* descrito por Louvel: seu mundo “recua e morre à volta dele” porque todo seu ser está sequestrado pelo “ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato” (2006, p. 212). Assim, a aparição de Inocência emoldurada pela janela, como se estivesse em um altar, acentua tanto a idealização da amada quanto a impossibilidade de realização desse amor – ambas características distintivas do Romantismo.

O título “Idílio”, atribuído ao capítulo que retrata o aguardado encontro, confere ao texto uma considerável força imagética. Louvel (2006) ressalta a natureza metapictural do vocábulo, que, por sua etimologia, pode sugerir indiretamente a ideia de um quadro. A autora esclarece que o termo advém do grego *eidyllion*, diminutivo de *eidos*, e significava originalmente “pequeno quadro”. Assim, a expressão “quadro idílico” representa um pleonismo tanto clássico quanto moderno. Na literatura, um “idílio” refere-se a um poema breve de amor, ambientado em um cenário campestre. Portanto, o capítulo se apresenta como uma tela que ilustra uma cena bucólica de amor. A palavra “idílio” reforça a conexão visual e literária, e eleva a narrativa a um nível em que a forma e o conteúdo se entrelaçam harmoniosamente, criando uma experiência estética rica e multifacetada.

Como pudemos atestar, o requadro da janela proporciona o efeito de paisagem ou retrato emoldurado. Ao discutir esse mesmo tipo de impressão sensorial no campo da pintura, Marin afirma:

a moldura (com isso, refiro-me aos processos e procedimentos de enquadramento, às dinâmicas e ao poder de posicionamento) delegará algumas de suas funções a uma figura específica, que, mesmo enquanto participa da ação, na história que é “contada”, “representada”, expressará, por meio de seus gestos, sua postura, seu olhar, não tanto o que deve ser visto, o que o espectador *deve* ver, mas sim *a maneira de ver* (Marin, 2001, p. 358, tradução nossa).⁵

O filósofo propõe uma visão dinâmica da moldura, tratando-a não apenas como um objeto físico, mas como um conjunto de estratégias que orientam a experiência do espectador. Essa relação entre moldura e figura específica ou personagem cria uma complexa teia de significados, que convida o espectador a uma participação ativa na construção do

⁵ “[...] the frame (by this I mean the processes and procedures of framing, the dynamics and power of positioning) will delegate some of its functions to a particular figure, who, even as he participates in the action, in the story that is ‘told’, ‘represented’, will utter by his gestures, his posture, his gaze, not so much what is to be seen, what the viewer *must see, as the way to see it.*”

sentido da obra. Embora a citação de Marin se concentre na análise da pintura, seus conceitos podem ser aplicados a outras formas de arte, como a literatura, o cinema e a fotografia. Questões a respeito da relação entre autor, obra e espectador são suscitadas. Como o artista/escritor utiliza a moldura/narrativa e a figura específica/personagem/protagonista para transmitir suas ideias? Como o espectador/leitor interpreta essas possíveis mensagens e constrói seu próprio significado?

Ao reconhecer o poder da moldura ou do enquadramento proposto pelo autor, podemos nos tornar mais conscientes dos mecanismos que delineiam os contornos de nossa interpretação das criações artísticas. Desse modo, pode-se afirmar que tanto Marin quanto Taunay nos convidam a refletir sobre o papel da arte, e a maneira como ela pode influenciar nossa percepção do mundo e nossas relações com a alteridade.

Considerações finais

A análise da obra de Taunay, com foco nas técnicas descritivas e na relação entre literatura e outras mídias, revela camadas de significação e um preciosismo de linguagem que demandam do leitor uma postura aberta às suas complexidades interpretativas. Ao explorar a transparência e a opacidade, bem como o uso da intermedialidade presente em suas narrativas, observamos como o autor consegue criar uma experiência estética significativa. Louvel (2006, p. 204) afirma que, dependendo da habilidade do narrador, um texto pode certamente “emoldura[r] a descrição de uma pintura”. Os escritos do Visconde de Taunay, quer sejam de ficção ou de não ficção, fornecem extenso material para análise nesse sentido. O autor usa palavras para fazer o que os pincéis fazem por meio de traços e tintas. Suas descrições criam cenários, paisagens e retratos, que aparecem emoldurados por elementos visuais, em especial os topos de janelas e portas.

Ao parafrasear Marin, Emmanuel Alloa afirma que “opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irreduzível. Janela aberta, a pintura da representação permite a visibilidade; corpo opaco, ela garante a lisibilidade” (Alloa, 2015, p. 14). Marin sugere que opacidade e transparência, embora aparentemente opostas, estão intrinsecamente conectadas. A metáfora da “janela aberta” indica que a pintura, enquanto forma de representação, oferece uma visão clara e direta (transparência), permitindo que os espectadores vejam o mundo que ela retrata. Ao mesmo tempo, a pintura é também um “corpo opaco”, um objeto físico que demanda interpretação e leitura (opacidade). Essa dualidade significa que a pintura, ou qualquer forma de arte representacional, equilibra a visibilidade com a necessidade de uma interpretação mais profunda, na qual clareza visual e a complexidade interpretativa coexistem e se complementam.

Da mesma forma, a obra de Taunay revela uma profusão de elementos que abrangem tanto a clareza descritiva quanto a profundidade interpretativa. Tal procedimento exige do leitor uma atitude de abertura dialógica entre literatura e outras mídias, em especial a pintura. Nesse sentido, Alberto Manguel assegura:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local perfeito para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um

teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência através de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (Manguel, 2009, p. 291).

A ideia de Manguel sobre a imagem emoldurada como palco e sua capacidade de evocar histórias ilustra bem o processo de leitura das composições de Taunay. A análise de obras como *A retirada da Laguna*, *Paisagens brasileiras* e *Inocência* exige um processo dinâmico de construção de sentido por parte do leitor. A interação entre transparência, opacidade e intermedialidade enriquece os escritos de Taunay, tornando-os abertos a múltiplas interpretações. Ao explorar elementos que dialogam entre áreas distintas, como literatura e pintura, esses trabalhos se transformam em verdadeiros quadros literários e textos pictóricos, em que cada leitura pode revelar novas camadas de significado.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-19.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 115-137.

CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em: 13 jan. 2025.

DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GIACOMASSI, Priscila Célia. *Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional*. 353 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

INOCÊNCIA. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Embrafilme, 1983. 1h58min, Cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjOK1GO6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.

ISER, Wolfgang. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, v. 3, n. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), p. 279-299.

LAMARQUE, Peter. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield, 2014.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARIN, Louis. *On Representation*. Translated by Catherine Porter. Stanford. California: Stanford University Press, 2001.

MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira. *A janela e a moldura – o espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez*. 267 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-122213/publico/tiagomes-tre.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TAUNAY, Visconde de. *Paisagens brasileiras*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

O labirinto de imagens em “Viva mi fama”, de Carlos Fuentes

The Labyrinth of Images in “Viva mi fama”, by Carlos Fuentes

Fabricio Vaz Nunes

Universidade Estadual do Paraná
(UNESPAR) | Curitiba | PR | BR
fabricio.nunes@unespar.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-8695-5980>

Resumo: Este artigo trata das representações textuais de imagens na novela “Viva mi fama” (1990), do escritor mexicano Carlos Fuentes, a partir do conceito de écfrase. Através da análise de trechos da obra, é demonstrado como as descrições de obras de arte – tanto reais quanto fictícias – do pintor Francisco de Goya são empregadas como elementos simbólicos e para a construção narrativa, de acordo com os parâmetros da écfrase propostos por Tamar Yacobi (1995). A inclusão da imagem fotográfica no tempo histórico de Goya na narrativa ficcional é analisada a partir da teoria de Vilém Flusser (2009), que associa a fotografia ao pensamento mágico, e relacionada ao universo simbólico da tradição espanhola das touradas, empregando aspectos da pesquisa de Mariate Cobaleda (2013).

Palavras-chave: Écfrase; “Viva mi fama”; Carlos Fuentes; literatura latino-americana; literatura e artes visuais; touradas.

Abstract: This article deals with the textual representations of images in the novel “Viva mi fama”, by the Mexican writer Carlos Fuentes, based on the concept of ekphrasis. By analyzing excerpts of the literary work, it is demonstrated that the description of works of art – both real and fictional – by the Spanish painter Francisco de Goya are used as symbolic elements and for narrative construction, according to the parameters of ekphrasis proposed by Tamar Yacobi (1995). The inclusion of the photographic image in Goya’s historical time in the fictional narrative is analyzed using the theory by Vilém Flusser (2009), which associates photography with magical thought, and related with the symbolic universe



of the Spanish tradition of the bullfights, employing aspects from the research by Mariate Cobaleda (2013).

Keywords: Ekphrasis; “Viva mi fama”; Carlos Fuentes; latin american literature; literature and the visual arts; bullfighting.

A novela “Viva mi fama”, do escritor mexicano Carlos Fuentes, incluída na coletânea *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), articula elementos da história real com elementos fictícios, fazendo conviver na mesma narrativa personagens reais, como o toureiro Pedro Romero e o pintor Francisco de Goya, que viveram entre os séculos XVIII e XIX, com outros ficcionais, como o também toureiro Rubén Oliva, pertencente à atualidade, e a atriz Elisia Rodríguez, pertencente ao mesmo período histórico do célebre pintor espanhol. Além dessa articulação entre história e ficção, “Viva mi fama” coloca em jogo diferentes gêneros de imagem que se constituem como elementos centrais para o desenrolar da trama – imagens construídas através de descrições verbais que criam, como efeito da recepção da leitura, um verdadeiro labirinto de figuras e aparições visuais. Neste trabalho, desenvolvemos uma investigação dos elementos imagéticos da novela de Fuentes através do conceito de écfrase, buscando demonstrar como os seus procedimentos literários estabelecem uma discussão poética do próprio ato da visão e da criação de imagens através das referências textuais à obra de Goya, assim como a outros gêneros de imagem, incluindo a fotografia.

A écfrase, em uma formulação simples, mas que já aponta para algumas de suas questões problemáticas, é definida na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* como “[...] uma descrição literária de peças de arte visual reais ou imaginárias [...]. Ao descrever verbalmente uma peça de arte visual, a écfrase toca em duas questões: (1) onde estão os limites entre a palavra e a imagem? (2) onde estão os limites respectivos entre a arte e a natureza?” (Herman; Jahn; Ryan, 2008, p. 133, tradução própria).¹ Outro aspecto importante da definição do conceito é levantado por Claus Clüver, destacando o papel da recepção visual de um observador fictício na construção da écfrase, que “[...] verbaliza a percepção/reação real ou fictícia do observador, de aspectos característicos de configurações existentes, ou sugere a existência percebida de tais configurações na realidade virtual ou fictícia [...]” (Clüver, 2019b, p. 252 *apud* Diniz, 2021, p. 2). Tamar Yacobi, em seu longo artigo de 1995, fez avançar a discussão, ao demonstrar que grande parte da atual teoria sobre a écfrase é oriunda da construção teórica de G. E. Lessing, que no célebre *Laocoonte*, de 1766, identificava as artes visuais como artes do espaço e a literatura como arte do tempo (cf. Lessing, 1998). Yacobi demonstra como o entendimento da écfrase como representação estrita de obras de arte visual efetivamente existentes está atrelado a uma concepção mimética da literatura, que seria capaz de efetuar uma “reprodução” de determinados objetos artísticos de forma mais ou menos precisa, a partir de uma concepção espacial, de que o elemento temporal teria sido eliminado (Yacobi, 1995, p. 611). Como um polo alternativo à concepção espacial, Yacobi demonstra a importância da

¹ “[...] a literary description of real or imagined pieces of visual art [...]. By verbally describing a piece of visual art, ekphrasis touches on two questions: (1) Where are the limits of word and image? (2) Where are the respective limits of art and nature?”.

dimensão narrativa da écfrase, em que ela assume um aspecto temporal, contribuindo decisivamente para a construção da trama ficcional.

Na novela de Fuentes, a importância narrativa das imagens representadas no meio textual surge já no seu início, quando o toureiro Rubén Oliva, vivendo na Madri do início dos anos 1990, sentado em seu sofá durante um domingo tedioso e irritado com a esposa que o censura pela paralisação da sua carreira, se depara com a logomarca do *brandy* espanhol Osborne:

[...] observando na tela de televisão a imagem repetida, congelada, do touro negro do *brandy* Osborne: por que permanecia ali esse recorte, ao mesmo tempo amável e bestial, que nos convidava a consumir uma bebida alcoólica e talvez morrer chifrados pelo touro mercantil se rejeitássemos a súplica: bebe-me? (Fuentes, 2016, pos. 2278,² tradução própria).³

As poucas indicações descritivas do texto amparam-se no conhecimento do leitor para seu efeito narrativo: o “touro Osborne” é um verdadeiro símbolo da cultura espanhola, tendo sido inclusive objeto de uma campanha nacional para que os *outdoors* com esta imagem fossem mantidos, após a promulgação de uma lei que proibia os anúncios publicitários nas estradas Espanha (Cobaleda, 2013, p. 272, nota 70). Essa aparição do touro negro do *brandy* Osborne na novela, no entanto, mal chega a ser propriamente uma écfrase: no trecho da novela de Fuentes, o touro é descrito, muito simplesmente, como uma imagem “repetida, congelada”; o animal é uma mera forma gráfica, simplificada, sem volume; mais importante, no entanto, é a percepção visual de Oliva, a sua reação interpretativa, em que a figura do touro aparece como um convite ao consumo da bebida, mesclado à ameaça velada por parte do perigoso animal, aqui identificado com o mercado. A imagem, além disso, oferece um prenúncio da continuidade da narrativa, sugerindo ao leitor o universo das touradas que será parte fundamental da novela. Como nota Yacobi,

Para que a écfrase desestabilize a trama antes do tempo [...] ela deve integrar a trama como um todo; para o impacto perspectivo e a subjetividade [...], o objeto artístico que ela re-presenta (mesmo resumidamente) deve entrar no campo de visão, auto-visão, re-visão do personagem, que nós mesmos observamos como parte do mundo representado (Yacobi, 1995, p. 633, tradução própria).⁴

Esse procedimento retórico é central para a construção poética da novela “Viva mi fama”, desenvolvendo-se como figurações das *relações* entre o visível e o observador – e estendendo-se ainda para as relações entre a imagem e o seu autor ficcional. Estas relações se manifestam, inclusive, ao nível da materialidade da imagem, da sua “encarnação” física, em que são imbricados, através de elementos fantásticos, o representado com o seu correlato na realidade material. Na sequência da novela, Oliva decide passear por uma região de Madri frequentada

² Neste texto, a indicação “pos.” refere-se à “posição”, ou seja, a localização de citações em *e-books*.

³ [...] observando en la pantalla de televisión la imagen repetida, congelada, del toro negro del brandy Osborne: ¿por qué permanecía allí ese recorte a la vez amable y bestial, que nos invitaba a consumir una bebida alcohólica y quizás morir corneados por el toro mercantil si rechazábamos la súplica: bebeme?”.

⁴ “For ekphrasis to destabilize the plot ahead of time [...] it must integrate the overall plot; for perspectival impact and subjectivity [...], the art object it re-presents (in whatever shorthand) must enter into the character’s field of vision, self-vision, re-vision, which we ourselves observe as part of the represented world [...]”.

por jovens atraentes que, como narra o texto, estão lá para verem e serem vistos, sugerindo o tema do voyeurismo, que perpassa toda a novela. Lá, ele encontra uma mulher desconhecida com quem tem um rápido envolvimento sexual; após o ato, ela afirma tê-lo conhecido desde antes e o escolhido por ser ele quem é, quando então ocorre uma cena insólita:

Nem bem disse isso a mulher, as portas do armário se abriram com um golpe cardíaco, duas mãos poderosas, manchadas, escorrendo cores dos dedos, mantiveram separados os batentes e do interior surgiu um torso de colete e casaco, com camisa de babados e calças curtas, meias de seda branca e sapatões de camponês, talvez tamancos, impregnados de lama, de esterco, e este ser assustador saltou sobre o leito do amor, lambuzou de merda e lama os lençóis, agarrou entre suas manzorras o rosto da amante como acabava de manchar os lençóis fatigados, e Rubén Oliva, paralisado de estupor com a cabeça plantada sobre uma almofada, incapaz de movê-la ou mover-se, nunca soube se esses dedos ágeis e desrespeitosos apagavam ou adicionavam, figuravam ou desfiguravam, enquanto que com semelhante velocidade, semelhante arte, e fúria incomparável, traçavam com o rosto sem feições da mulher o arco disforme de uma sobrelanceira diabólica ou o simulacro de um sorriso, ou se então esvaziavam os buracos dos olhos, o nariz fino que ele havia acariciado, faziam um repolho informe e apagavam os lábios que haviam beijado os seus e lhe haviam dito, eu sim que te conhecia desde antes, eu sim que te escolhi por ser tu... [...] e ao olhar este terrível violentador fugido do armário, viu ao cabo o que já sabia desde que o viu aparecer [...]: esse homem, em cima do seu tronco e suas roupagens e seus tamancos e seus ombros carregados, não tinha cabeça (Fuentes, 2016, pos. 2438-2451, tradução própria).⁵

Como se revelará depois, a figura aterrorizante que emerge do armário e desfigura o rosto da mulher, como se este fosse feito de tinta, é o pintor Francisco de Goya y Lucientes: a ausência da cabeça da aparição sobrenatural é explicada pelo fato insólito (porém real) de que, por ocasião do pedido de transferência dos restos mortais do pintor para a Espanha em 1888 – ele havia falecido em Bordeaux, na França, em 1828 –, quando foi realizada a exumação do corpo, revelou-se que a sua cabeça havia desaparecido: mistério jamais resolvido. Esta irrupção do elemento fantástico na novela, inspirada por um fato histórico real, aponta para alguns dos seus temas centrais: as relações, de caráter perturbador e insólito, entre realidade e ficção, passado e presente, e entre o fazer pictórico e a realidade. Para além do terrífico e absurdo da situação narrada, note-se a importância dada aos elementos visuais que

⁵ “No bien hubo dicho esto la mujer, que las puertas del armario se abrieran con un golpe cardíaco, dos manos poderosas, manchadas, escurriendo colores de los dedos, mantuvieron separados los batientes y desde el interior surgió un torso, enchalecado, enlevitado, con camisa de holanes y pantalones cortos, medias de seda blanca y zapatones campesinos, zuecos quizás, embadurnados de lodo, de boñiga, y este ser sobrecogedor saltó sobre el lecho del amor, embadurnó de mierda y lodo las sábanas, agarró entre sus manazas el rostro de la amante como acababa de manchar las sábanas fatigadas, y Rubén Oliva, paralizado de estupor con la cabeza plantada sobre una almohada, incapaz de moverla o de moverse, nunca supo si esos dedos ágiles e irrespetuosos borran o añadían, figuraban o desfiguraban, mientras con semejante velocidad, semejante arte, y furia incomparable, trazaban con el rostro sin facciones de la mujer el arco deforme de una ceja diabólica o el simulacro de una sonrisa, o si bien vaciaban las cuencas de los ojos, de la fina nariz que él había acariciado, hacían un repollo informe y borran los labios que habían besado los suyos y le habían dicho, yo sí que te conocía desde antes, yo sí que te escogí por ser tu... [...] y al mirar el terrible violentador escapado del armario, miró al cabo lo que ya sabía desde que lo vio aparecer [...]: este hombre, encima de su tronco y sus ropajes y sus zuecos y sus hombros cargados, no tenía cabeza”.

caracterizam o corpo e o vestuário deste Goya fantasticamente revivido no presente, com o detalhamento de seus trajes, da sua sujeira e degradação, assim como do seu procedimento de figuração/desfiguração que ocorre na própria realidade carnal da mulher que, como se revelará depois, é também uma reaparição de um personagem do passado: a atriz Elisia Rodríguez, *sainetera*⁶ que vive na Madri do início do século XIX, apresentada aos leitores na sequência da novela.

No deslocamento temporal para o passado histórico que ocorre na continuidade da trama surge outro toureiro, este historicamente real: Pedro Romero (1754-1839), que se aposentou aos quarenta anos sem jamais ter sido ferido em uma tourada. A sua falta de ferimentos é comparada, no texto, a uma situação de virgindade, em oposição metafórica à rica vida sexual de Elisia, conhecida popularmente como *la Privada*, pelo fato de desmaiar, ou seja, privar-se dos sentidos, toda vez que tem um orgasmo. Esta comparação terá importantes desdobramentos para a representação e o simbolismo da lide nas touradas, ou seja, a sequência de ações de provocação, luta e sacrifício do touro:

[...] nu nesse camarim fresco e sombrio, a única coisa que Pedro Romero sentia era a ficção de seu próprio corpo e a sensação quase pecaminosa de que um corpo assim, que tanto havia amado – olhou para baixo e tomou o peso dos testículos, como dentro de um minuto o faria o *mozo de espadas* ao ajustar-lhe a taleguinha – fosse, ao cabo, no sentido mais profundo, um corpo virgem, um corpo que jamais havia sido penetrado (Fuentes, 2016, pos. 2563, tradução própria).⁷

Romero, neste momento da narração, está se preparando para uma tourada; Fuentes demora-se na descrição do vestuário típico do toureiro, valorizando os elementos eróticos e sexualizados do traje, em uma sequência elaborada com tons de voyeurismo verbal, levando o leitor a acompanhar o processo pelo qual o *mozo de espadas*⁸ ajuda o toureiro a vestir-se. A imagem – neste caso, a representação textual do vestuário, que ocorrerá em outros momentos da narrativa – apresenta-se, aqui, como veículo para o erotismo, estabelecendo uma associação frequente na novela. Quando a figura de Goya é introduzida, ele está prestes a viajar para Madri para pintar a atriz Elisia Rodríguez, e esta possibilidade é apresentada com tons eróticos:

[...] agora viajava a Madri para ver essa mulher no teatro e ela jamais olhava para ele, ela olhava para si mesma no público e agora ele queria capturá-la nesse retângulo, começou a traçar a figura de corpo inteiro com carvão, ali a iria enfiar e dali a cômica não escaparia nunca mais, desenhou velozmente a forma nua, de pé, da mulher cobiçada, esta não iria sair voando em uma vassoura, a esta a morte não iria arrebatá-la, porque ele era muitíssimo mais velho que ela (e, no entanto...);

⁶ O sainete era uma peça teatral curta de caráter cômico e popular, ligada à crítica de costumes e representada entre os atos de uma peça maior, popular na Espanha do século XVIII ao início do século XX. *Sainetera*, no caso, é uma atriz que trabalha com esse gênero dramático.

⁷ “[...] desnudo en ese vestidor fresco y sombrío lo único que Pedro Romero sentía era la ficción de su propio cuerpo y la sensación casi pecaminosa de que un cuerpo así, que tanto había amado – miró hacia abajo, se tomó el peso de los testículos, como dentro de un minuto lo haría el mozo de espadas al ajustarle la taleguilla – fuese, al cabo, en el sentido más profundo, un cuerpo virgen, un cuerpo que jamás había sido penetrado”.

⁸ O *mozo de espadas* é um auxiliar que se dedica a prover o toureiro de todas as ferramentas e atavios empregados na lide.

esta não iria fugir com um militar, um aristocrata ou (quem sabe?) um toureiro [...] (Fuentes, 2016, pos. 2629, tradução própria).⁹

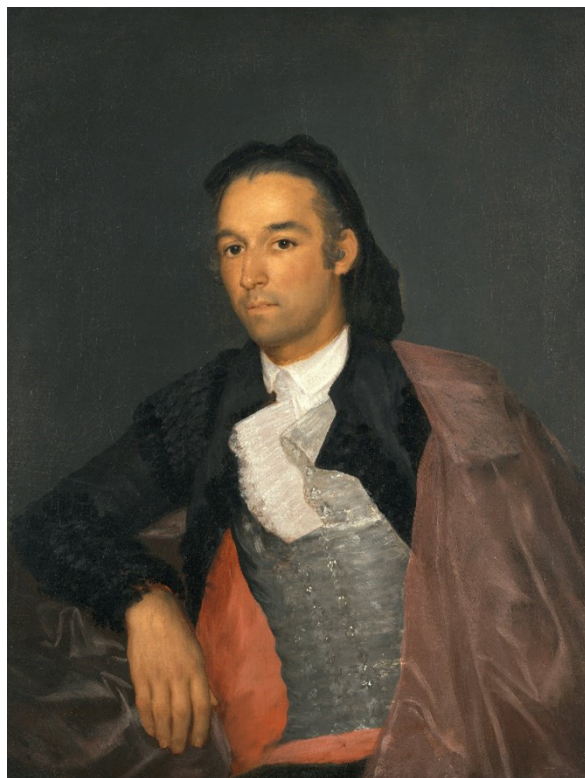
Nessa descrição da criação artística, a narrativa une o ato de desenhar às manifestações do desejo de posse da modelo pelo artista. Este imagina, no entanto, que a sua pintura despertará o desejo dos outros homens e que assumirá uma vida própria, sobre a qual ele não teria mais nenhum controle. Dessa forma, como uma espécie de vingança antecipada pelo desejo irrealizado, o pintor finaliza o desenho com um elemento licencioso:

[...] ele mesmo sabia [...] que sua pretensão era vã, que assim que o quadro saísse do seu ateliê e fosse visto por outros olhos, estes olhos dariam ao quadro de Elisia Rodríguez *la Privada*, capturada por ele, a sua liberdade, a tirariam da prisão do quadro e a lançariam a fazer das suas, deitar-se com quem tivesse vontade, desmaiando *a son plaisir*, entre os braços desse e daquele, jamais dirigindo sequer um sorriso ao seu verdadeiro criador, o pintor que então suspendia o pincel no ar, observando o rosto vazio da atriz, e se negava a dar-lhe feições, a deixava em suspenso, em ponto-e-vírgula, e da mão estilizada da cômica, em postura de subir ao palco, rapidamente desenhava, ao invés, uma corrente e ao fim da corrente amarrava um horrendo mico com olhos humanos e traseiro raspado, masturbando-se alegremente (Fuentes, 2016, pos. 2635-2642, tradução própria).¹⁰

⁹ “[...] ahora bajaba a Madrid a ver esta mujer en el teatro y ella jamás lo miraba a él, ella se miraba a sí misma en el público y ahora él quería capturarla en este rectángulo, comenzó a trazar la figura de cuerpo entero con carbón, allí la iba a meter y de allí la cômica no se le iba a escapar nunca más, dibujó velozmente la forma desnuda, de pie, de la mujer codiciada, ésta no se iba a ir volando en una escoba, a ésta no se le iba a arrebatar la muerte, porque él era muchísimo más viejo que ella (y sin embargo...); ésta no se iba a fugar con un militar, un aristócrata o un (¿quién sabe?) torero [...]”.

¹⁰ “[...] él mismo sabía [...] que su pretensión era vana, que en cuanto saliese el cuadro de su taller y fuese visto por otros ojos, esos ojos le darían al cuadro de Elisia Rodríguez *la Privada*, capturada por él, su libertad, la sacarían de la prisión del cuadro y la lanzarían a hacer de las suyas, acostarse con quien se le viniera en gana, desmayándose *a son plaisir*, entre los brazos de éste y aquél, jamás dirigiéndole ni una sonrisa a su verdadero creador, el pintor que entonces suspendía el pincel en el aire, mirando el rostro vacío de la actriz, y se negaba a darle facciones, la dejaba en suspenso, en punto y coma, y de la mano estilizada de la cômica, en postura de salir a escena, rápidamente dibujó, en cambio, una cadena y al cabo de la cadena amarró a un horrendo mico de ojos humanos y trasero rapado, masturbándose alegremente.”

Figura 1: Retrato do matador Pedro Romero



Fonte: Goya, 1795.

A éfrase do desenho imaginário – mas inspirado pelas insólitas gravuras da série *Os caprichos* – contrasta com a que Fuentes faz de um quadro realmente existente, o retrato do toureiro Pedro Romero, realizado entre 1795 e 1798 (figura 1):

[...] começou a desenhar o rosto e a nobreza de Pedro Romero, a firmeza do queixo, a elegante estreiteza das bochechas, a leve imperfeição da boca pequena e apertada, a virilidade da barba apenas renascente, a reta perfeição do nariz, as sobrancelhas finas e separadas, digno assento físico de uma fronte limpa como um céu andaluz [...] (Fuentes, 2016, pos. 2648, tradução própria).¹¹

Entre as duas descrições de obras de arte há um contraste que só pode ser constatado pela consulta à produção visual do Goya real: a primeira delas refere-se a uma obra fictícia, genérica; a segunda, a uma obra real, remetendo a um dos parâmetros para análise da éfrase definidos por Yacobi: a “re-presentação” de obras de arte únicas (e realmente existentes), oposta à representação de obras genéricas (Yacobi, 1995, p. 643). Na éfrase do retrato de Romero, efetuada na voz interior de Goya, que se imagina falando com seu modelo, também

¹¹ “[...] le empezó a diseñar el rostro y la nobleza de Pedro Romero, la firmeza de la quijada, la elegante estrechez de las mejillas, la ligera imperfección de la boca pequeña y apertada, la virilidad de la barba apenas renaciente, la recta perfección de la nariz, las cejas finas y apartadas, digno asiento físico de una frente despejada como un cielo andaluz [...]”.

é evocada a tradicional distinção entre as artes visuais e a literatura; mais que isso, no entanto, a narração alude aos limites da arte da pintura:

[...] és mais do que eu vejo em ti, e meu quadro será um grande quadro, Romero, apenas se me deixo ir até onde não compreendo nada mais que uma coisa, e essa coisa é que tu és mais que minha compreensão ou juízo sobre ti neste instante, em que te vejo como és mas sei que antes foste e agora estás sendo, que eu vejo um de seus lados, mas não posso ver os quatro, porque a pintura é arte frontal e instantânea, não discursiva e linear, e porque me falta o gênio, Romero, [...] para pintar a tua cara e teu corpo como tu lutas com o touro, em redondo, pelos quatro lados; não te poupando, nem poupando à besta, de todas e cada uma das arestas que os compõem, e das luzes que os banham (Fuentes, 2016, pos. 2654-2661, tradução própria).¹²

Empregando a voz do artista, a narrativa discute os limites da representação pictórica, tanto temporais – a pintura representa um único momento – quanto espaciais – a bidimensionalidade, que não permite que se apresentem todos os ângulos: dois aspectos que remontam à tradicional distinção entre pintura e poesia definida no *Laocoonte* de G. E. Lessing. No desenrolar da novela, essa percepção dos limites da pintura surge atrelada à impossibilidade, para Goya, de concretizar a posse sexual de Elisia. Na continuidade da narração, Fuentes emprega, então, vários elementos da obra do artista espanhol, estabelecendo uma cena imaginária em que várias mulheres riem do pintor e do seu abandono por aquela que é objeto do seu desejo:

[...] e enquanto ele permanece adormecido com a cabeça plantada entre papéis e plumas em sua mesa de trabalho, elas, as mulheres da noite, voam ao redor de sua cabeçona adormecida, arrastando outros papéis com notícias tão novas que resultam velhas, *muito há que chupar*, lê uma, e *até a morte*, diz outra, e *de que mal morrerá*, pergunta a terceira, e todas em coro, *Deus te perdoe*, cobertas com suas mantilhas, arreadas pelas mães que se dispõem a vendê-las, abanando-se, untando-se de óleos, embalsamando-se em vida com unguentos e pós, subindo em vassouras, empreendendo o voo, pendurando-se dos cantos das igrejas como morcegos [...] (Fuentes, 2016, pos. 2666-2673, tradução própria).¹³

Como na representação anterior do desenho de Elisia, a sequência imaginária se configura como uma éfrase que incorpora elementos de diferentes obras suas, mais ou menos genericamente extraídos de sua série *Os caprichos*, incluindo os títulos reais de várias das gra-

¹² “[...] eres más de lo que yo veo en ti, y mi cuadro será un gran cuadro, Romero, sólo si me deixo ir hacia donde no comprendo nada más que una cosa y ésa es que tú eres más que mi comprensión o juicio sobre ti en este instante, que te veo cómo eres pero sé que antes fuiste y ahora estás siendo, que veo uno de tus costados, pero no puedo ver los cuatro, porque la pintura es arte frontal e instantáneo, no discursivo y lineal, y me falta el genio, Romero, [...] para pintar tu cara y tu cuerpo como tú lidias a un toro, en redondo, por los cuatro costados; no ahorrándote, ni ahorrándole a la bestia, todas y cada una de las aristas que los componen, y de las luces que los bañan”.

¹³ “[...] y mientras él se queda dormido con la cabeza plantada entre papeles y plumas en su mesa de trabajo, ellas, las mujeres de la noche, vuelan alrededor de su cabezota dormida, arrastrando otros papeles con noticias tan nuevas que resultan viejas, *mucho hay que chupar*, lee una, y *hasta la muerte*, dice otra, y *de qué mal morirá*, pregunta la tercera, y todas a coro, *Dios te perdone*, arrebozadas en sus mantillas, enjaezadas por las madres que se disponen a venderlas, abanicándose, untándose óleos, embalsamándose en vida con ungüentos y polvos, trepándose en escobas, emprendiendo el vuelo, colgándose de los rincones de las iglesias como murciélagos [...]”.

vuras da série – remontando especialmente à célebre obra *O sonho da razão produz monstros* (figura 2) – assim como elementos das suas pinturas ligadas à bruxaria. Nos parâmetros da écfrase definidos por Yacobi (1995, p. 643), portanto, estes são procedimentos que criam imagens genéricas; mais do que apenas descrever, são mecanismos literários que estabelecem a relação entre o desejo erótico do pintor e a sua atividade pictórica, colocando a autoria da obra de arte – o retrato de Elisia – como um símbolo da posse sexual da atriz, em que a sucessão alucinatória das imagens de *Los caprichos* se configura como uma representação visual da sua frustração sexual.

Figura 2: *O sonho da razão produz monstros*



Fonte: Goya, 1797-1799.

Quando Goya finalmente visita a *sainetera* com o objetivo de pedir para pintar o seu retrato, ela é descrita exatamente como a célebre *Maja* do pintor espanhol (figura 3), da qual existem a versão vestida e a versão nua. A écfrase, aqui, não é apresentada como uma representação de uma obra de arte, mas disfarçada como uma descrição de elementos realmente vistos pelo personagem:

[...] *La Privada*, Elisia Rodríguez, se cobria, com vestidos de *maja*, com trajes império decotados e sapatilhas de seda prateada, um corpo esplêndido que não se reduzia a mãos e rosto. Ele a havia visto? Claro que sim, e até o havia pintado. Mesmo que na realidade, porque o havia pintado, o havia visto. Mas agora, cruzando o pátio de laranjeiras cujas frutas, perdidas, jaziam apodrecendo entre os azulejos, o pintor

vinha ver a modelo, a pedir que posasse para ele, nua (Fuentes, 2016, pos. 2960, tradução própria).¹⁴

Figura 3: *A maja vestida*.



Fonte: Goya, 1800-1807

Neste trecho, a éfrase propõe ao leitor um jogo de reconhecimento, por parte do leitor, da célebre pintura do artista espanhol – em sua versão vestida, com referências precisas às sapatilhas de seda e ao traje no estilo Império –, sugerindo, como parte da imaginação do pintor, a sua versão desnuda, reiterando a negação a Goya da posse sexual completa de Elisia. No diálogo que se segue entre eles, o pintor argumenta que ele é capaz de conservar a sua imagem de beleza e juventude, porém a atriz impõe uma condição para posar nua e, mais ainda, para entregar-se sexualmente a ele. De um baú ela retira um “quadro”, assim descrito:

[...] um quadro que ela mostrou ao pintor e que este, já cegueta, aproximou do nariz, cheirando, mais que outra coisa, um arzinho de enxofre que se desprendia do retrato, um odor que mesmo um herege como don Francisco de Goya y Lucifurientes associava com o Maligno, Asmodeu, Satanás, e era esse o seu retrato, o retrato do Diabo?, por que não? [...]

O cabelo escuro, a camisa branca, uma noz no pescoço como ninguém a havia pintado nunca, tão ofensivamente exata, guiando o olhar fatigado do pintor a todos os detalhes realistas do quadro, as comissuras dos lábios, as sobrancelhas, a cor azulada do fundo, nada era artificial, disse já em voz alta o artista, nada é arte aqui, esse é o demônio, não a sua representação, é o diabo porque é realidade pura, sem arte, gritou dominado pelo terror que seguramente ela e seu amante mais repulsivo, o protagonista do retrato, queriam infundir nele: nada aqui é arte, Elisia, essa é a realidade, esse retrato é o próprio homem, reduzido a este estado imóvel e

¹⁴ “[...] La Privada, Elisia Rodríguez, se cubría, con vestidos de maja, con trajes imperio descotados y zapatillas de seda plateada, un cuerpo espléndido que no se reducía a manos y rostro. ¿Lo había visto él? Claro que sí, hasta lo había pintado. Aunque en realidad, porque lo había pintado, lo había visto. Pero ahora, cruzando el patio de naranjos cuyas frutas, perdidas, yacían pudriéndose entre las baldosas, el pintor venía a ver a la modelo, a pedirle que posara para él, desnuda.”

escolhido, convertido em pigmeu por artes de bruxaria, essa não é uma pintura, Elisia, o que é?, perguntou angustiado o pintor, reduzido, como ela queria, à posse dela enquanto ele lia nos olhos vivos mas imóveis, sem arte, do homem-retrato, desengano, desilusão, desesperança, desvelo, destempo, despedida...

– Se me pintas assim, deixo que me vejas nua.

– Mas isso não é uma pintura; isso é uma bruxaria (Fuentes, 2016, pos. 2992-2998, tradução própria).¹⁵

Fuentes introduz, assim, novamente, o elemento fantástico, com a inserção anacrônica de uma fotografia no início do século XIX: o ano de 1806 é indicado como o período em que se passa a narrativa de Goya, Elisia e Pedro Romero, portanto cerca de vinte anos antes do surgimento das primeiras imagens fotográficas de Joseph Niépce. O anacronismo é ainda mais acentuado pelo fato de se tratar de uma fotografia colorida, como se depreende pela “cor azulada do fundo”. Toda esta écfrase – uma écfrase genérica, para empregar a terminologia de Yacobi (1995, p. 643), já que não há uma foto realmente existente do toureiro contemporâneo e fictício Rubén Oliva – é feita a partir do ponto de vista de Goya, representando assim a recepção ficcional da imagem fotográfica por parte de um homem nascido na metade do século XVIII. E não se trata de qualquer homem, mas de um artista, portanto um especialista na fabricação manual de imagens miméticas, que é fantásticamente colocado diante de uma imagem técnica que, para ele, – assim deduzimos – vem do futuro. Para o Goya de “Viva mi fama”, a fotografia é diabólica por ser uma imagem “sem arte”, ou seja, sem a intervenção da mão humana: em um *tour de force* da poética ficcional, Fuentes faz conviver a imagem técnica do futuro com toda a poética – incluindo o seu tempo histórico e cultural, com as referências ao diabo e à bruxaria – do pintor espanhol.

Fuentes ainda aborda, no elemento ficcional, a dimensão mágica da fotografia, aspecto exemplarmente abordado por Vilém Flusser em sua *Filosofia da caixa preta* (2009), que será empregado, aqui, para o aprofundamento da discussão da trama da novela. Segundo Flusser, toda imagem contém em si um caráter mágico que é oposto ao caráter “desmágicizante” da escrita e da História e que está ligado à própria configuração física do fenômeno imagético como superfície, que transforma um fragmento de realidade em uma *cena*, que possui uma temporalidade própria, circular: o tempo da magia.

¹⁵ “[...] un cuadro que ella le mostró al pintor y que éste, cegatón ya, acercó a su nariz, oliendo, más que otra cosa, un airecillo de azufre que se desprendía del retrato, un olor que hasta un hereje como don Francisco de Goya y Lucifurientes asociaba con el Maligno, Asmodeo, Satanás y ¿era éste su retrato, el retrato del Diablo?, ¿por qué no? [...]

El pelo oscuro, la camisa blanca, una nuez en el pescuezo como nadie la había pintado nunca, tan ofensivamente exacta, guiando la mirada fatigada del pintor a todos los detalles realistas del cuadro, las comisuras de los labios, las cejas, el color azulado del fondo, nada era artificial, dijo ya en voz alta el artista, nada es arte aquí, éste es el demonio, no su representación, es el diablo porque es realidad pura, sin arte, gritó dominado ya por el terror que seguramente ella y su amante más repulsivo, el protagonista del retrato, querían infundir en él: nada aquí es arte, Elisia, ésta es la realidad, este retrato es el hombre mismo, reducido a este estado inmóvil y escogido, convertido en pigmeo, por artes de brujería: ésta no es una pintura, Elisia, ¿qué es?, preguntó angustiado el pintor, reducido, como ella quería, a la posesión de ella mientras él leía en los ojos vivos pero inmóviles, sin arte, del hombre-retrato, desengaño, desilusión, desesperanza, desvelo, destiempo, despedida...

– Si tú me pintas así, yo te deixo me mires desnuda.

– Pero esto no es una pintura; esto es una brujería.”

O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser, 2009, p. 8).

Dessa forma, a imagem técnica, de que a fotografia é o caso primeiro e exemplar, cria um outro tipo de magia, que perpassa toda a nossa relação com o mundo:

[...] as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal *magia imagética*: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens (Flusser, 2009, p. 15-16).

No entanto, pelo seu caráter automático – resultante, segundo Flusser, do fato de que as imagens fotográficas são produzidas por aparelhos que não podem fazer nada além daquilo que está previamente programado –, a imagem fotográfica realiza uma magia da qual o elemento humano é eliminado: “[...] como as fotografias são cenas simbólicas, elas programam a sociedade para um comportamento mágico em função do jogo. Conferem significado mágico à vida da sociedade. Tudo se passa *automaticamente*, e não serve a nenhum interesse humano” (Flusser, 2009, p. 70).

É, precisamente, a falta de humanidade da imagem fotográfica que assusta Goya e o faz considerá-la como um fenômeno diabólico, uma bruxaria. A éfrase da imagem fotográfica funciona tanto para intensificar a insólita presença de uma fotografia colorida em um passado antes da sua invenção quanto para denotar a impossibilidade da posse, por parte do pintor, daquilo que ele retrata – posse que seria possibilitada apenas pela captura fotográfica. No decorrer da novela, esta é uma das últimas éfrases propriamente ditas, como que estabelecendo um círculo de imagens que parte da figura estereotipada e comercial do touro do *brandy* Osborne, passando pelas imagens desejantes e imaginárias de Goya e remontando à atualidade através da inserção absurda e extemporânea da fotografia no início do século XIX, antes da sua real invenção.

A partir desse ponto da narrativa, a novela regressa ao toureiro contemporâneo Rubén Oliva – que, gradativamente, vai ser revelado como uma espécie de duplo, no futuro, do toureiro histórico Pedro Romero –, em suas andanças pelo seu vilarejo natal, La Ronda, e às suas lembranças sobre a sua formação como toureiro. Neste terço final da narrativa, as referências à cultura da tauromaquia se fazem mais presentes, colocando em relevo as suas relações simbólicas com a luz, mais especificamente, com a luz solar e os rituais de sacrifício que a celebram. A interpretação que propomos, aqui, para a tematização do simbolismo da luz na

tauramaquia na novela “Viva mi fama” é que ela é estabelecida por Fuentes como um desdobramento da reflexão poética sobre a imagem fotográfica, técnica, e suas relações com a arte pictórica, ligada à cultura tradicional.

Nas touradas espanholas, o touro negro é símbolo da escuridão que se converte em clareza pela ação luminosa do toureiro, realizando-se como luz transcendental, em um ritual de que toda a audiência participa, como explica a pesquisadora espanhola Mariate Cobaleda:

Também para sentir a luz invisível do toureio é necessário fechar os olhos ao mundo, desmaiar-se, para ser vistos, pronunciados e encantados por essa luz que dá vida à alma de quem interpreta ou contempla a faena [...].
A corrida de touros quer ser uma festa de luz que encanta. Começando pelos trajes de luzes dos toureiros: trajes barrocos que parecem iluminar o mistério da tauramaquia, o mistério da morte simbolizado no touro negro: emblema do sol que madura os frutos da terra, moídos e pisados para que a humanidade possa saciar a sua sede e sua fome originárias. Porque este touro misterioso é símbolo de luz, dourado a partir da sua obscuridade (Cobaleda, 2013, p. 309, tradução própria).¹⁶

Em correspondência com a simbologia da luz e da sombra nas touradas, a fotografia é, precisamente, a imagem que é criada pela luz que ingressa na câmara escura, constituída pelos contrastes entre luz e sombra provindos da realidade e que são registrados no filme fotossensível. A tourada, assim, na narrativa de Fuentes, é o correlato simbólico – e ancorado na tradição cultural espanhola – da constituição imagética da fotografia: na arena, a tourada encena o embate entre o toureiro e o touro, entre a luz solar e a sombra. Esta correspondência simbólica da imagem fotográfica com as touradas ressoa, também, nas dimensões eróticas da imagem. Pois, se a fabricação da imagem pictórica era associada, no personagem de Goya, à posse sexual, também nas touradas o erotismo se faz presente, como percebe Fuentes em *O espelho enterrado*:

Mas o toureio também é, não o esqueçamos, um evento erótico. Onde, se não na praça de touros, pode o homem assumir poses tão sexualmente provocantes? A desfaçatez atraente do traje de luzes, as taleguinhas apertadas, a ostentação dos atributos sexuais, as nádegas firmes, os testículos apertados sob o pano, o andar obviamente sedutor e auto afirmativo, a luxúria da sensação e o sangue. A corrida autoriza esta incrível arrogância e exibicionismo sexuais. Suas raízes são obscuras e profundas (Fuentes, 2001, p. 20).

Na novela de Fuentes é empregado o mesmo elemento de simbolismo sexual na apresentação das touradas, retratadas como um ritual totalmente mediado pela imagem – tanto a imagem, ecfrasticamente apresentada, do vestuário do toureiro, quanto a imagem fotográfica que estabelece a ligação insólita entre Rubén Oliva e seu duplo do passado, Pedro Romero: ambos têm a mesma idade e ambos são amantes de Elisia Rodríguez, Romero rela-

¹⁶ “También para sentir la luz invisible del toreo es necesario cerrar los ojos al mundo, desmayarse, para ser vistos, pronunciados y encantados por esa luz que aviva el alma del que interpreta o contempla la faena [...].

La corrida de toros quiere ser una fiesta de luz que encanta. Comenzando por los trajes de luces de los toreros: trajes barrocos que parecen iluminar el misterio de la tauramaquia, el misterio de la muerte simbolizado en el toro negro: emblema del sol que madura los frutos de la tierra, molidos y pisados para que la humanidad pueda saciar su sed y su hambre originarias. Porque este toro misterioso es símbolo de luz, dorado desde su obscuridad [...]”.

cionando-se com a Elisia viva e original, e Oliva relacionando-se com sua aparição pós-morte, que é uma imagem perseguida, figurada e desfigurada por um Goya redivivo e decapitado, como o artista revela no estranho diálogo póstumo que ocorre próximo à conclusão da novela:

Eu fui o bisbilhoteiro desse encontro: a atriz popular e afamada com a aldeia anônima de onde ela veio. Por isso a persigo, ainda que seja sem cabeça; não a deixo em paz, interrompo seus coitos, espanto seus novos amantes, a sigo nas suas andanças noturnas por nossas cidades, tão distintas do que antes eram, mas secretamente tão fieis a si mesmas... (Fuentes, 2016, pos. 3394, tradução própria).¹⁷

Goya, portanto, persegue Elisia – uma Elisia fantasmagórica, que atravessa os tempos – com a justificativa de que nela se encarna o caráter das cidades que continuam a ser “fieis a si mesmas”, ou seja, nas quais vivem as tradições do passado, dentre as quais uma das mais representativas é a das touradas. Neste labirinto de espelhamentos imagéticos ao longo da história, a novela de Fuentes se conclui com a morte do toureiro contemporâneo, apresentada como um ritual de sacrifício, como que para restaurar, à realidade, aquilo que as imagens lhe haviam retirado: o seu estatuto carnal, a sua ligação com o natural e o concreto, que restabelece a sua relação com a profundidade histórica e cultural da Espanha, no rito sacrificial da tourada. Oliva morre na condição mítica de símbolo solar, dando um passo lento e cerimonioso, desprovido de medo:

[...] nessa tarde não teve medo porque não viu ninguém nas arquibancadas, viu primeiro o sol e a sombra e se corrigiu ao manobrar o touro, freando-o com o engano da capa, dando-lhe um passe grande, tão grande quanto as duas presenças únicas que Rubén Oliva reconhecia nesse instante: não o touro, não o público, senão o Sol e a Lua, isso pensou durante o eterno passe inicial que deu ao animal zaino negro como a noite da lua que ocupava a metade das arquibancadas, investindo contra o sol que ocupava a outra metade [...] (Fuentes, 2016, pos. 3548-3554, tradução própria).¹⁸

Após a dramática morte do toureiro, sucedem-se os discursos entrecortados dos demais personagens e de Goya, que reaparece para estabelecer a relação entre as imagens, o toureio e o jogo de espelhamentos entre Oliva e Romero através da história:

Mais de cinco mil touros matados e nenhuma só chifrada, Pedro Romero, aposentado aos quarenta, morto aos oitenta sem uma só ferida no corpo: como lhe ocorreu, riu Don Francisco de Goya y Lucifurientes, que podia escapar do destino que ele lhe deu na sua pintura?, como lhe ocorreu que podia reaparecer em outro retrato que não fosse o de Don Paco de Goya y Degola, um retrato ao natural, sem

¹⁷ “Yo fui mirón de ese encuentro: la actriz popular y afamada con el pueblo anónimo de donde ella vino. Por eso la persigo, aunque sea sin cabeza; no la dejo en paz, le interrumpo sus coitos, espanto a sus nuevos amantes, la sigo en sus andanzas nocturnas por nuestras ciudades, tan distintas a lo que antes eran, pero secretamente tan fieles a sí mismas...”.

¹⁸ “[...] esa tarde no tuvo miedo porque no vio a nadie en los tendidos, vio primero el sol y la sombra y se corrigió al templar el toro, frenándole con el engaño de la capa, dándole un pase largo, tan largo como las dos presencias únicas que Rubén Oliva reconocía en ese instante: no el toro, no el público, sino el sol y la luna, eso pensó durante el eterno pase inicial que le dio al animal zaino negro como la noche de la luna que ocupaba la mitad de los tendidos, embistiendo contra el sol que ocupaba la otra mitad [...]”.

arte, sem margem para a imaginação, uma reprodução indistinguível do que Romero era em vida, como se bastasse a si mesmo...?

– Sem minha pintura... Ai, Pedro Romero, perdoa que desta vez te mate na bela arena de Ronda, mas não posso te permitir que voltes a viver e andes competindo com meu retrato de ti, isso sim que não; não posso permitir que Elisia ande te procurando pelos bares e *plazas de toro*, fora do destino que eu lhes dei ao pintá-los a ti e a ela... (Fuentes, 2016, pos. 3618, tradução própria).¹⁹

As écfrases da novela, assim, são mecanismos literários para materializar, image-ticamente – e com todos os limites inerentes à representação visual pela via textual – a determinação, a fatal influência e o peso que as imagens exercem sobre o real, sobre a realidade humana, culturalmente constituída, com seus ritos e mitos. É na morte física de Rubén Oliva que o toureiro regressa à sua condição de imagem: não à imagem técnica e automática, mas à imagem mítica, produto da imaginação e da arte, que o torna digno da fama – como diz a epígrafe do conto, “Morra eu, mas viva minha fama” (Fuentes, 2016, pos. 2270, tradução própria).²⁰

São os procedimentos ecfásticos que conduzem a trama da novela, colocando no centro da narrativa os atos de ver e ser visto, assim como o próprio ato da produção de imagens como um tipo de posse simbólica e erótica da realidade. Através do jogo insólito e labiríntico de imagens, desafiando a lógica linear do tempo histórico e das relações de causa e efeito, Carlos Fuentes restabelece, na conclusão da novela “Viva mi fama”, a dimensão mítica e simultaneamente carnal da arte, repleta de vida, de morte e de erotismo.

Referências

COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de humanidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. Entrevistadores: Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau, Liliam Cristina Marins. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/57725>. Acesso em: 24 jun. 2024.

EKPHRASIS. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, 2008. p. 133-134.

¹⁹ “Más de cinco mil toros matados y ni una sola cornada, Pedro Romero, retirado a los cuarenta, muerto a los ochenta sin una sola herida en el cuerpo: ¿cómo se le ocurrió, rió don Francisco de Goya y Luciferientes, que podía escaparse del destino que él le dio en su pintura?, ¿cómo se le ocurrió que podía reaparecer en otro retrato que no fuese el de don Paco de Goya y Degüella, un retrato a natural, sin arte, sin margen para la imaginación, una reproducción indistinguible de lo que Romero era en vida, como si se bastase a sí mismo...”

– Sin mi pintura... Ay, Pedro Romero, perdona que esta vez te mate en el bello ruedo de Ronda, pero no puedo permitirme que vuelvas a vivir y andes compitiendo con mi retrato de ti, eso sí que no; no puedo permitir que Elisia te ande buscando por los chiringuitos y las plazas de toros, fuera del destino que yo les di al pintarlos a ti y a ella...”

²⁰ “Muera yo, pero viva mi fama”.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado*: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FUENTES, Carlos. Viva mi fama. In: FUENTES, Carlos. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Cidade do México: Penguin Random House, 2016 [e-book]. pos. 2270-3640.

GOYA, Francisco de. *O sonho da razão produz monstros*. Da série *Os caprichos*, 1797-1799. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_\(No._43\),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 25 jun. 2024.

GOYA, Francisco de. *Retrato do matador Pedro Romero*. 1795. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Pedro_Romero. Acesso em: 25 jun. 2024.

GOYA, Francisco de. *A maja vestida*, 1800-1807, óleo sobre lienzo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_maja_vestida#/media/Ficheiro:Maja_vestida_\(Prado\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_maja_vestida#/media/Ficheiro:Maja_vestida_(Prado).jpg). Acesso em: 25 jun. 2024.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, Durham, North Carolina, EUA, v. 16, n. 4, p. 599-649, Winter 1995.

A rebelião do coração: autenticidade como transparência nas autobiografias de Rousseau a partir de Hannah Arendt

The Rebellion of the Heart: Authenticity as Transparency in Rousseau's Autobiographies through Hannah Arendt

Cacilda Bonfim

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) | São Luís
MA | BR
cacilda.bonfim@ifma.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-0307-0445>

Luciano Façanha

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
São Luís | MA | BR
luciano.facanha@ufma.br
<https://orcid.org/0000-0003-1178-4018>

Resumo: Este artigo analisa as autonarrativas de Rousseau, explorando sua “rebelião do coração” contra a sociedade de sua época. Examinamos a antítese entre as esferas pública e privada, e entre essência e aparência sob a perspectiva de Hannah Arendt. Ao investigar a autobiografia do filósofo como um gênero literário, consideramos que Rousseau busca, através da escrita de si, a transparência em sua autorrepresentação, bem como a reparação da imagem distorcida engendrada por seus detratores. Estabelecemos um diálogo entre as reflexões de Arendt e as interpretações fundamentais de Starobinski e Foucault, essenciais para a compreensão da obra do genebrino, mas também com Lejeune, no que tange ao pacto autobiográfico. O texto que aqui se apresenta amplia a compreensão do impacto das narrativas de Rousseau no pensamento contemporâneo, evidenciando novas conexões e significados.

Palavras-chave: Rousseau; Arendt; autobiografia; imagem; autenticidade.

Abstract: This article analyzes Rousseau's self-narratives, exploring his “rebellion of the heart” against the society of his time. We examined the antithesis between the public and private spheres, and between essence and appearance, from Hannah Arendt's perspective. By investigating the philosopher's autobiography as a literary genre, we consider that through self-writing, Rousseau seeks transparency in his self-representation, as well as the repair of the distorted image engendered by his detractors. We establish a dialogue between Arendt's reflections and the fundamental interpreta-



tions of Starobinski and Foucault, which are essential for understanding the work of the Genevan, but also with Lejeune, concerning the autobiographical pact. The text presented here expands the understanding of the impact of Rousseau's narratives on contemporary thought, highlighting new connections and meanings.

Keywords: Rousseau; Arendt; autobiography; image; authenticity.

Neste mundo, que se encanta com a própria realidade,
os signos são desde a origem plenos daquilo que querem dizer.

(Michael Foucault).

Introdução

No fascinante diálogo entre o visível e o oculto, textos e imagens são capazes de evanescer as fronteiras entre o tangível e o efêmero. No âmbito especulativo, pode-se tomar a intermidialidade não apenas como análise daquilo que é dado, ou seja, das relações já existentes entre o domínio artístico e midiático, mas também como uma seara conceitual que se espalha sobre novas possibilidades de criação, investigação e questionamento.

Dessa forma, é pertinente destacar que o termo imagem transcende a mera percepção empírica. A semiótica aborda frequentemente a questão da substituição da palavra pela imagem; entretanto, é possível considerar a palavra também por sua capacidade imagética. Na interação com o texto, o leitor cria representações mentais de cenários, personagens e eventos descritos, havendo, assim, uma espécie de cooperação ativa entre autor e leitor, na qual a palavra atua como estímulo à imaginação, gerando um universo visual único e pessoal.

Dentre os múltiplos entrelaçamentos entre literatura e filosofia, nos quais as imagens emergem dos textos, as autonarrativas de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) destacam-se especialmente por serem obras ímpares, caracterizadas pela originalidade, intensidade emocional e a controvérsia que despertam. Neste estudo, focaremos especialmente em suas obras *Confissões* (escrita entre 1764 e 1770), *Diálogos: de Rousseau Juiz de Jean-Jacques* (composta entre 1772 e 1776) e *Devaneios do Caminhante Solitário* (elaborada entre 1776 e 1778), todas publicadas postumamente.

Contextualmente, o desenvolvimento da escrita autobiográfica do filósofo genebrino está intrinsecamente ligado à sequência dos eventos que culminaram na rejeição de suas obras mais célebres, *Emílio* e *Contrato Social*, em 1762. Ambas foram queimadas em Genebra e condenadas na França, sendo inclusas no *Index Librorum Prohibitorum* da Igreja Católica. Sentindo-se perseguido e injustiçado, vítima de um complô organizado por autoridades e até por pessoas que considerava amigos, Rousseau viu sua escrita de si emergir, ora como uma

tentativa de justificação motivada pelo desejo de aceitação e reconhecimento, ora como uma busca por autoconhecimento e paz interior.

Sua vida, sua expressão pela escrita e o contexto histórico que o envolve, aliados às suas teorias filosóficas, formam um todo cujos elementos centrais emergem continuamente da problemática das disjunções e conjunções entre a essência e a aparência.

Assim, encontramos na temática proposta pelo dossiê deste periódico – transparência e opacidade em textos e imagens – uma oportunidade para refletir sobre o “caso Rousseau”, especialmente no que diz respeito aos desafios enfrentados pelo filósofo em sua jornada de autoconhecimento e exposição de si mesmo. A fim de adotar uma perspectiva original, utilizamos as ideias de Hannah Arendt como fio condutor das análises apresentadas aqui. Nossa abordagem, no entanto, não abrange a crítica arendtiana aos conceitos políticos de Rousseau, embora façamos uma breve explanação contextual. Propomos, em vez disso, uma investigação dos textos autobiográficos de Rousseau a partir de algumas teorias de Arendt sobre o surgimento da esfera social dentre o domínio público e privado, e sobre o binômio ser-aparência, embora suas observações, neste caso, não estejam diretamente relacionadas ao filósofo.

Nossa escolha se justifica, em grande medida, pelo entendimento de que, ao questionar vigorosamente os fundamentos da tradição filosófica, Arendt abriu a possibilidade de reflexões sobre aspectos que tinham outro viés interpretativo ou que não eram perceptíveis no século XVIII e, conseqüentemente, para Rousseau. Tal constatação não diminui nem elimina a importância e a influência que o filósofo genebrino exerce no pensamento contemporâneo e sim, amplia os horizontes hermenêuticos, permitindo a descoberta de significados e conexões que podem não estar evidentes em análises mais convencionais e ortodoxas.

Estamos conscientes da tradição, especialmente europeia, de intérpretes do pensamento rousseauiano, cujas obras são amplamente reconhecidas e consideradas referências fundamentais. Entre esses estudiosos, destacam-se Starobinski, Foucault e Philippe Lejeune, este último conhecido por suas contribuições significativas sobre a autobiografia como gênero literário. Nossa abordagem metodológica se dedica, portanto, à análise teórica dessas perspectivas, tecendo uma interseção com o pensamento arendtiano.

Acreditamos que a relevância do enfoque contribui para uma compressão mais ampla do papel que as autonarrativas de Rousseau assumem, tanto no escopo de sua obra, quanto nas questões filosófico-literárias existenciais, da busca de si mesmo, que nos acompanham até hoje.

Um teórico da intimidade em meio a ascensão da esfera social

Rousseau é um crítico feroz da sociedade do século XVIII. Corrupção, hipocrisia, discrepâncias estruturais, alienação da vida urbana são temas recorrentes e centrais no corpo de sua obra. A concepção de progresso vigente na época e a própria noção de civilização são postas em xeque.

Embora seja considerado um filósofo pertencente ao movimento iluminista e compartilhe, em certa medida, a crença na excelência da racionalidade, ele expressa um pensamento original e autônomo, no qual sentimentos e emoções mantêm primazia nas disposições da natureza humana.

Conseqüentemente, seus discursos exaltam a vida em harmonia com a natureza e o desenvolvimento das capacidades inatas dos indivíduos através da educação. Em termos

políticos, Rousseau advoga pela afirmação da soberania popular e pelo reconhecimento da igualdade e da liberdade como conceitos fundamentais de um contrato social, no qual os indivíduos possam efetivamente desfrutar da proteção do Estado.

De acordo com Starobinski (2011, p. 15), existe uma problemática implícita que atravessa toda a obra de Rousseau, a disjunção entre o ser e o parecer ser. Tal questão começa a se delinear já em seu primeiro trabalho, *Discurso sobre as ciências e as artes* (1749), elaborado em resposta à questão levantada pela Academia de Dijon sobre a contribuição das ciências e das artes para o aprimoramento dos costumes.

Ora, Rousseau responde negativamente, argumenta que as ciências e as artes não haviam conduzido a uma melhoria moral dos indivíduos e da sociedade, ao contrário, suas investidas resultaram inúmeras vezes, na corrupção dos valores morais. Apesar de ter recebido o prêmio da Academia, muitos intelectuais da época consideraram o texto uma crítica inconsistente, pois, segundo eles, Rousseau utiliza os mesmos artifícios que critica como veículos para suas ideias.

A partir daí, embora aclamado por alguns trabalhos, o autodidata genebrino, versado em música e teatro, autor de óperas, peças teatrais, balés, romances, textos filosóficos e políticos, que ao chegar em Paris conquistou a simpatia dos intelectuais da *Encyclopédie*, passou a ser visto também como um homem contraditório, dono de uma mentalidade provinciana e exótica.

Chama atenção que já nessa primeira obra, Rousseau utilize a metáfora do coração como símbolo das emoções e dos sentimentos genuínos. Para ele, o coração representa a autenticidade emocional e a sinceridade interior, contrastando com as convenções sociais e as expectativas externas. Assim, seria inadequado desconsiderar que uma imagem coesa de Rousseau perpassa toda a sua obra, mesmo que a contradição seja um elemento ativo em sua autorrepresentação. Neste sentido, destacamos que: “Rousseau não consentiu em separar seu pensamento e sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal. É preciso considerá-lo tal como se apresenta, nessa fusão e nessa confusão da existência e das ideias (Starobinski, 2011, p. 9)”.

A análise de Starobinski destaca a importância de compreender a obra de Rousseau em seu contexto histórico e social. A oposição de Rousseau à sociedade de sua época não apenas molda seu pensamento, mas também confere uma dimensão profunda à sua exploração da vida interior. Ao se deparar com uma realidade externa insatisfatória, Rousseau volta-se para a introspecção, elevando a experiência íntima a um papel central em sua filosofia. Dessa forma, é possível observar que sua crítica à sociedade não é apenas uma rejeição superficial, mas um impulso para buscar um sentido mais autêntico e profundo na existência humana. A tensão entre o indivíduo e o coletivo, entre a interioridade e a exterioridade, permeia sua obra e nos desafia a reconsiderar nossas próprias relações com o mundo que nos cerca.

O primeiro eloquente explorador da intimidade e, até certo ponto, o seu teórico foi Jean-Jacques Rousseau, que, de modo bastante característico, é o único grande autor ainda citado frequentemente pelo primeiro nome. Ele chegou à sua descoberta mediante **uma rebelião, não contra a opressão do Estado, mas contra a insuportável perversão do coração humano pela sociedade**, contra a intrusão desta última em uma região recôndita do homem que, até então, não necessitava de proteção especial [...]. **Para Rousseau, tanto o íntimo quanto o social eram, antes, formas subjetivas da existência humana**, e em seu caso era como

se Jean-Jacques se rebelasse contra um homem chamado Rousseau. **O indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos**, sua incapacidade tanto de sentir-se à vontade na sociedade quanto de viver completamente fora dela, seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo de sua vida emocional **nasceram dessa rebelião do coração** (Arendt, 2014, p. 47, 48, grifos nossos).

Eis a interpretação de Arendt, que inspira e impulsiona este artigo. O excerto é rico e demanda certo deslindamento. Ao apontar Rousseau como um teórico da intimidade, Arendt destaca o quanto a subjetividade é um aspecto central nas teses rousseauianas, a tal ponto que a sua teoria da soberania política “[...] é derivada diretamente da vontade, de modo a poder conceber o poder político à imagem estrita da força de vontade individual” (Arendt, 2022, p. 246). Daí porque ela aponta, em seguida, que tanto o íntimo quanto o social eram para Rousseau formas subjetivas da existência humana. O ponto em questão para Arendt é que na teoria rousseauiana, a esfera pública e a esfera privada, apesar de distintas, não são cindidas. Elas se complementam e são necessárias uma para a outra. A vida privada fornece a base moral e a autenticidade necessárias para uma participação significativa na vida pública, enquanto a vida pública oferece o espaço para a realização da liberdade civil e o bem comum.

Entendemos que Rousseau busca uma harmonia entre essas esferas, reconhecendo suas tensões e interdependências. Porém, não é essa a leitura de Arendt. Ao enfatizar Rousseau como um teórico da intimidade, a pensadora caracteriza a intimidade como um espaço no âmago do ser humano é oposto à esfera social que, por sua vez, se distingue, para ela, da esfera pública e da esfera privada.

Cabe evidenciar que na visão de Arendt existem quatro âmbitos distintos: o íntimo, o privado, o social e o público. De maneira geral, podemos dizer que, assim como o privado se contrapõe ao público, o íntimo se contrapõe ao social. Portanto, ao se rebelar contra a perversão do coração humano pela sociedade, Rousseau, na leitura de Arendt, destaca que a esfera social funciona como um agente repressor ao se imiscuir na região mais íntima do ser humano, o coração. Ainda que suas teorias políticas não diferenciem claramente o âmbito social e o político, como mencionado anteriormente, ele demonstra que o social é uma força ameaçadora adicional, junto ao Estado e à Igreja, contra a qual o indivíduo precisa se proteger.

Arendt observa que, na Antiguidade, a esfera privada abrigava atividades familiares como trabalho, manutenção e reprodução da vida, representando a privação imposta pelas necessidades de sobrevivência e o impedimento de acesso à vida pública. Esta, por sua vez, era reservada às discussões e decisões relacionadas à cidade-estado (pólis), acessível apenas a alguns cidadãos livres. No entanto, o surgimento da sociedade, uma terceira esfera de relações, ocorrido apenas na era moderna, marcou a ascensão das atividades domésticas ao âmbito público. Portanto, o advento da sociedade moderna diluiu a distinção entre o político e o privado estabelecida pelos antigos. Isso não apenas alterou a dinâmica das relações, mas também redefiniu o significado desses termos.

Não se trata de mera mudança de ênfase. Na percepção dos antigos, o caráter privativo da privatividade, indicado pela própria palavra [...], significava literalmente um estado de encontrar-se privado de alguma coisa [...]. **Hoje não pensamos mais primeiramente em privação quando empregamos a palavra “privatividade”** e isso em parte se deve ao enorme **enriquecimento da esfera privada por meio do moderno individualismo**. [...] O fato histórico decisivo é que **a privatividade moderna, em sua função mais relevante, a de abrigar o**

que é íntimo, foi descoberta não como o oposto da esfera política, mas da esfera social, com a qual é, portanto, mais próxima e autenticamente relacionada (Arendt, 2014, p. 47, grifos nosso).

A questão central para nossa análise sobre Rousseau reside na observação arendtiana de que, na era moderna, houve uma redefinição do que é considerado privado, transformando áreas de intimidade em objetos de escrutínio pela esfera social, sem que tais avaliações carregassem obrigatoriamente uma conotação política. Isso porque com o advento do âmbito social, houve a valorização dos interesses individuais e diversos (como profissão, classe social e ideologia), em detrimento dos interesses comuns e coletivos que predominavam no espaço público da antiguidade.

Da oposição moderna entre o que é privado/íntimo e o que é social (porém não necessariamente político), Rousseau desponta em sua rebelião do coração, íntima e emocional. O ponto nevralgico se escamoteia na questão da adequação.

A reação rebelde contra a sociedade, no decorrer da qual Rousseau e os românticos descobriram a intimidade, foi dirigida, em primeiro lugar, contra as exigências niveladoras do social [...]. Nesse particular, pouco importa se uma nação se compõe de iguais ou desiguais, pois a sociedade exige sempre que os seus membros ajam como se fossem membros de uma enorme família que tem apenas uma opinião e um único interesse (Arendt, 2014, p. 48).

A sociedade busca eliminar justamente a singularidade através da “ditadura” do comportamento.

Ao invés de ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, a fazê-los comportarem-se, a excluir a ação espontânea ou a façanha extraordinária. **Com Rousseau, encontramos essas exigências nos salões da alta sociedade**, cujas convenções sempre equacionam o indivíduo com a sua posição dentro da estrutura social (Arendt, 2014, p. 50, grifo nosso).

Esse enfoque nos permite compreender melhor o que Rousseau tentou expressar, mas não conseguiu transmitir aos seus contemporâneos. Além disso, fomenta empatia pelas injustiças que ele sofreu, revelando, através da identificação subjacente à análise, muitos dos males que enfrentamos na atualidade. Isso é especialmente relevante em relação às dicotomias entre realidade e ilusão, e verdade e falsidade, que se intensificaram com o advento das redes sociais.

De certo modo, considerando a perspectiva arendtiana sobre a esfera social, Rousseau acaba sendo vítima de sua própria intenção, pois o coração, abrigo dos sentimentos mais íntimos dos indivíduos, parece estar sempre fadado a sofrer quando exposto à luz pública. O aparecimento da sociedade na era moderna trouxe como uma de suas principais características “uma tendência a crescer, a devorar os domínios mais antigos do político e do privado, bem como a esfera da intimidade” (Arendt, 2014, p. 56). E isso foi exatamente o que aconteceu. Rousseau foi devorado e teve seu coração dilacerado.

É nesse sentido que Arendt o identifica como um teórico da intimidade, pois para se sentir compreendido e aceito, ele ponderou que deveria abrir seu coração e mostrar toda a

sua verdade. Essa dinâmica não apenas marcou a vivência e a escrita de Rousseau, mas também passou a refletir os desafios enfrentados pelo indivíduo moderno em sua relação com a sociedade, daí em diante (Arendt, 2014, p. 48).

O coração em toda a verdade de sua natureza: as três autobiografias de Rousseau

A seguir, contextualizaremos as três obras autobiográficas fundamentais de Rousseau: *Confissões*, *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques* e *Devaneios do caminhante solitário*, no intuito de construir uma visão global que possa iluminar as reflexões interpretativas sobre sua escrita de si.

Sentindo-se injustiçado pela falta de oportunidades públicas para defender suas obras, *Emílio* e *Contrato Social*, Rousseau procura elaborar suas justificativas. Percebe um complot armado contra ele, sente-se perseguido, injuriado e ameaçado. Primeiro foge de Paris para Neuchâtel e depois para Môtiers, na Suíça, buscando refúgio posteriormente na Inglaterra. Passado o período mais conturbado, retorna à Suíça e, mais tarde, à França, onde vem a falecer.

É no contexto desses eventos turbulentos, marcados pela perseguição às suas obras mais célebres e pelas petições de sua prisão em Paris e Genebra, que ele desenvolve sua escrita autobiográfica. Nessas obras, ele demonstra um desejo fervoroso de ser ouvido, compreendido e aceito.

Logo na abertura de *Confissões*, explicita seu intento: “Dou início a uma empresa sem precedentes, cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (Rousseau, 2008, p. 29). Essas linhas iniciais são reveladoras, pois imediatamente estabelecem o desejo pela verdade e a convicção de ser ele próprio o exemplo dela. A clareza quanto à originalidade do seu propósito é igualmente impressionante.

Não obstante o anseio de auto conhecimento [sic] seja tão remoto quanto o lema inscrito no templo de Delfos (“Conhece-te a ti mesmo”), **a autobiografia somente emerge no século XVIII, graças a Rousseau e às suas *Confissões* (...).** **A obra homônima de Santo Agostinho não se enquadra nessa forma** pelo fato de que o “eu” em vez de se manifestar como “consciência histórica”, responsável pelo que nela existe, narra os transe de sua dramática conversão, cedendo primazia a Deus (Moisés, 2013, p. 47, grifo nosso).

Agostinho ergue, assim, sua obra como um louvor à Providência. Rousseau volta-se ao público. Ele anseia fervorosamente ser percebido em sua essência, a qual somente ele pode revelar, pois todos o haviam julgado com base em seus próprios corações (Rousseau, 2008, p. 565). Daí sua promessa de total transparência:

Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que já vi; e ousa crer que não sou feito como nenhum dos que existem. Se não melhor, sou pelo menos diferente. E só depois de me haver lido é que poderá

alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a fôrma em que me moldou (Rousseau, 2008, p. 29).

Seu objetivo é claro, ele só admite ser julgado após o haverem lido. Rousseau passa a limpo toda a sua vida. Perdas, prazeres, a dolorosa descoberta da injustiça e da desconfiança, paixões ardentes, amores, amizades, o abandono de seus filhos, sua devoção à música, contratempos, doenças, arrependimentos, desafios às convenções sociais, seu amor pelo campo e pela vida recolhida, a motivação e a recepção de cada uma de suas obras, seus desafetos e inimizades e, por fim, sua perseguição. É um relato minucioso e poético de um homem que se vê incompreendido.

Ao retornar a Paris, em 1770, após oito anos de exílio e a conclusão de *Confissões*, “a condenação pela publicação do *Emílio* continua vigente, assim como a ordem que decreta sua prisão” (Reis, 2022, p. 15). Mesmo antes de pleitear a publicação, Rousseau lê partes de sua narrativa confessional em alguns salões. No entanto, a recepção é para ele aterradora: “termino a minha leitura e todos ficam calados. Madame d’Egmont é a única que me parece comovida: estremece de modo visível, porém depressa se refaz e guarda silêncio, bem como toda a companhia” (Rousseau, 2008, p. 591).

Essa reação de silêncio por parte da audiência torna sua exclusão ainda mais evidente para ele. Todo seu esforço de autorrevelação é enclausurado na mudez.

A leitura das *Confissões* não suscitou senão um longo silêncio abrindo, sob a voz apaixonada e diante dela, um espaço vazio no qual ela se precipita, renuncia fazer-se ouvir e na qual é sufocada, pouco a pouco, pela surda pressão dos murmúrios que a fazem virar ao contrário do que ela disse, ao contrário do que ela era (Foucault, 1999, p. 153).

O mesmo silêncio encerrado em trevas constitui-se como mola propulsora e, no inverno seguinte, Rousseau dedica-se então à escrita de *Diálogos: Rousseau Juiz de Jean-Jacques*, doravante aqui, mencionado apenas como *Diálogos*.

Com múltiplas e complexas camadas de autoanálise, a narrativa estrutura-se em torno de uma conversa entre dois personagens: um nomeado Rousseau, que é genebrino como ele, e outro identificado como Francês. Os dois conversam sobre as obras, a integridade e a reputação de um terceiro personagem, Jean-Jacques, que é referido apenas pelas iniciais J.J e que não intervém diretamente na conversa. O personagem Rousseau julga Jean-Jacques, tentando esclarecer suas obras e suas intenções ao passo que o Francês expõe as acusações que foram feitas a Jean-Jacques em um julgamento.

Foucault ressalta que tudo se passa como se houvesse dois Jean-Jacques, um que é autor de livro e outro que é autor de crimes: “Os *Diálogos* são destinados, retomando a hipótese dos inimigos, a encontrar o autor dos livros e, conseqüentemente, a dissipar o autor dos crimes” (1999, p. 157). A obra possui muitas peculiaridades e, assim como *Confissões*, é objeto de teses e pesquisas à parte.

É a partir também desta obra, que muitos passaram a considerar Rousseau como alguém imerso em um estado de perturbação mental. Pontuamos tal aspecto apenas para evidenciar a existência dessa perspectiva. Entretanto, não nos cabe aqui considerar ou não um laivo de loucura, ou mesmo os traços obsessivos que possam existir em seus pensamentos. O ponto em questão perpassa a representação que Rousseau faz de si mesmo. Nesse sentido,

é relevante ressaltar que, ainda que não se possa admitir cabalmente a existência de uma conspiração, como Rousseau acreditava, “há efetivamente, movida contra ele, uma frente de oposição ativa e poderosa, capaz de causar prejuízos significativos” (Reis, 2022, p. 25).

Durante quatro anos, Rousseau trabalhou nesta obra. Como parecia já não confiar em ninguém que pudesse tratar de sua publicação, planejou colocá-la no altar da Notre Dame, confiando o manuscrito à providência. Conforme ele narra na história deste escrito, sua única esperança era que o texto caísse em mãos jovens e fiéis que pudessem transmiti-lo isento de fraude a outras gerações, as quais poderiam compreender o quanto ele havia sido um homem sem disfarces, “inimigo da injustiça, mas paciente em suportá-la, e que nunca fez nem quis nem retribuiu com mal a ninguém” (Rousseau, 2022a, p. 457).

Finalizada a obra em fevereiro de 1776, Rousseau dirige-se à igreja com seu manuscrito e um bilhete para quem o encontrar, mas ao entrar percebe que uma grade fechada impede seu acesso ao altar. Descreve que é tomado por uma vertigem intensa, seguida por uma perturbação violenta, sentindo como se os céus estivessem colaborando com a iniquidade dos homens (Rousseau, 2022a, p. 457).

Profundamente abalado e ávido para ser ouvido, ele redige e distribui pelas ruas de Paris um panfleto em sua autodefesa. No entanto, poucos aceitam receber o folheto. Os repetidos fracassos em estabelecer uma comunicação genuína levam-no a reafirmar que seus inimigos o fazem sofrer uma morte lenta, enterrando-o vivo (Rousseau, 2022a, p. 465, 466).

Cada uma das duas obras, ainda que visem o mesmo objetivo, possuem perspectivas muito diversas. “As Confissões queriam traçar um caminho de verdade simples entre os ruídos do mundo, para fazê-los calar. Os Diálogos esforçam-se para fazer nascer uma linguagem no interior de um espaço no qual tudo se cala” (Foucault, p. 161-162). Sob o ponto de vista de Foucault, o silêncio é, para Rousseau, a própria confirmação do complô que o atormenta.

Dizendo-se resignado com seu destino e sem mais se envolver na luta contra a deformação de sua imagem, Rousseau dedica-se, nos dois últimos anos de sua vida, a registrar os pensamentos que surgem durante suas caminhadas campestres. As dez narrativas, compiladas na obra *Devaneios do Caminhante Solitário*, de agora em diante apenas *Devaneios*, cotejam acontecimentos que foram marcantes para o filósofo em um amálgama emocional, poético, dramático e enternecedor.

Eis-me então **sozinho sobre a terra**, sem irmãos, parentes ou amigos, sem sociedade, tendo apenas a mim mesmo. **O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos foi proscrito por um acordo unânime** dos que buscaram, nos refinamentos de seu ódio, que tormento poderia ser mais cruel à minha alma sensível, rompendo violentamente todos os laços que a eles me ligavam. Eu teria amado os homens apesar deles mesmos. Foi somente quando deixaram de ser homens que puderam se furtar à minha afeição. Ei-los, portanto, estranhos, desconhecidos, nulos afinal para mim, já que assim o quiseram. **Mas eu, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar.** Infelizmente, **essa busca deve ser precedida de um exame de minha posição.** É uma ideia pela qual eu preciso necessariamente passar se quiser chegar deles até mim (Rousseau, 2022b, p. 29, grifos nossos).

Segundo Rousseau, sua nova narrativa pode ser considerada como um apêndice de *Confissões*. Todavia, o objetivo é outro. Ele parte agora em busca de decifrar a si mesmo mediante a aceitação de seu destino. Não há mais o desejo de convencer as pessoas quanto a deformação empreendida de sua imagem: “[...] abandonei para sempre a ideia de trazer

de volta o público para o meu lado ainda em vida [...]. Arrancaram de meu coração todas as doçuras da vida em sociedade” (Rousseau, 2022b, p. 32-33). Assim, em diversas partes das narrativas, Rousseau deixa claro que não intenciona mais estabelecer uma espécie de acerto de contas com seus detratores a fim de dissipar contendas. Ele se mostra resignado, aceita o fardo, ainda que não possa concordar com os ignóbeis obstáculos gerados pela incompreensão de suas obras e de sua pessoa. Tomado por uma espécie de mansidão interior, o filósofo genebrino já não almeja a aprovação nem de seus contemporâneos, nem de gerações futuras.

Escrevi minhas primeiras *Confissões* e meus *Diálogos* com uma preocupação constante acerca dos meios de subtraí-los às mãos ávidas de meus algozes, para transmiti-los, se possível, a outras gerações. **Neste escrito, a mesma inquietação não me atormenta mais**, sei que ela seria inútil, e, tendo sido apagado de meu coração o desejo de ser mais bem conhecido pelos homens, só resta nele **uma indiferença profunda sobre a sorte de meus verdadeiros escritos** e monumentos de minha inocência, que talvez já tenham sido todos para sempre aniquilados. Que espiem o que eu faço, que se inquietem com estas páginas, que delas se apoderem, que as suprimam, que as falsifiquem, doravante tudo isso é indiferente para mim. **Não as escondo nem as mostro** (Rousseau, 2022b, p. 37, 38, grifos nossos).

A forma como se expressa contém nuances diferenciadas das anteriores, revelando a singularidade do texto na medida em que não visa a aprovação e/ou o reconhecimento público, ainda que se possa admitir que ele teve uma preocupação com o destino dessas obras, já que passou muitas partes a limpo e para o formato definitivo, estabelecendo inclusive uma sequência (Freitas, 2022, p. 12). O que a obra manifesta é, portanto, aquilo mesmo que urde as dez narrativas: “o eu à procura de si mesmo [...], a necessidade sempre presente, mas frustrada, de comunicação universal, a necessidade de amar e ser amado, tudo resumido na felicidade de saber agora bastar-se a si mesmo” (Moretto, 1995, p. 11).

Sua assunção como solitário diante da mudez do mundo funciona como uma espécie de consagração ao que ele já sabia sobre si mesmo, pois sempre se proclamou assim. Porém, novas nuances poéticas imprimem uma profundidade maior à sua experiência, revelando camadas antes desconhecidas de sua solidão.

Em certo sentido, é possível aproximar o filósofo do célebre personagem Dom Quixote, de Cervantes (Façanha, 2022), um cavaleiro sonhador, incompreendido, tomado por uma certeza inabalável, ingênuo, apaixonado e desamparado. Apesar da quase constante companhia de Sancho, a visão de mundo do protagonista não é compartilhada por seu escudeiro, o que enseja constantes discordâncias e conflitos. Tanto Dom Quixote quanto Rousseau distanciam-se dos que estão à volta, travando, tragicamente, combates lancinantes para manter acesas as chamas de seus ideais em um ambiente hostil e desfavorável. “Rousseau, com efeito, considera a sua vida como um destino imposto por uma sorte temível; mas sua autobiografia será um ato de liberdade” (Starobinski, 2011, p. 265).

Ser e parecer ser: um espetáculo sem sobras

É notório que Rousseau perceba a difamação de sua imagem como diretamente ligada à sua fama. Ele admite isso ao perceber retrospectivamente que a decisão de compor sua primeira

obra, representou para ele o início de suas desventuras (Rousseau, 2018, p. 332). Chama atenção que na contemporaneidade, a interseção entre popularidade, distorção da imagem e infelicidade ganham uma relevância cada vez mais evidente. Com o advento das redes sociais e da cultura da exposição pessoal, a busca incessante por reconhecimento público muitas vezes acarreta um ônus psicológico significativo, destacando a complexidade e as consequências profundas dessa dinâmica.

Não obstante sua perceptividade aguçada, é surpreendente que, já em sua obra inaugural, embora não fosse uma temática original naquela época, Rousseau tenha dado um destaque mais vívido ao papel enganador das aparências, através de sua crítica incisiva, como mencionado anteriormente, às instituições e à superficialidade dos avanços científicos e artísticos, que mascaravam a verdadeira natureza humana e os valores morais autênticos. A partir daí, ao analisar o conjunto da obra do filósofo genebrino, Starobinski concluiu: “A ruptura entre o ser e o parecer engendra outros conflitos, como uma série de ecos amplificados: ruptura entre o bem e o mal (entre os bons e os maus), ruptura entre a natureza e a sociedade, entre o homem e seus deuses” (Starobinski, 2011, p. 13).

O antagonismo entre a verdade sincera e justa do coração de Rousseau (sua transparência) frente ao obstáculo da indiferença do público, da incompreensão dos homens de letras e, simbolicamente, da grade fechada da Notre Dame (Foucault, 1999, p. 157), ensejam, portanto, para Starobinski a problemática geral do caso Rousseau.¹

Ao redigir a introdução de uma das edições francesas dos *Diálogos*, Foucault (1999, p. 152) resalta a angústia de Rousseau em não ter sido ouvido. Em sua perspectiva, é como se *Confissões* fosse um monólogo sufocado pelo silêncio aterrador da plateia. Supõe, assim, que Rousseau tenha compreendido que lograria o reconhecimento de sua legítima autenticidade quando conseguisse converter seu próprio ser em texto, que, no altar da Notre Dame, se transformaria novamente em palavra falada. Não que ambas as obras não fossem escritas, mas porque em Rousseau, o espaço da linguagem se constitui em um amálgama de contestação e reforço entre a palavra falada e a escrita.

Todavia, escrito ou falado, Rousseau percebe que o discurso não mais estava resguardado das adulterações. “A linguagem não é mais soberana em seu espaço” (Foucault, 1999, p. 153). Essa percepção, segundo Foucault, teria sido o maior pavor do filósofo genebrino, já que punha em jogo sua sinceridade, sua mais genuína verdade. Aceitar o destino de se ver sempre associado a uma imagem desfigurada, após tantas tentativas em ser ouvido, era como ceder à esmagadora opressão social.

A coação pior e mais implacável da sociedade reside neste poder que ela exerce não somente sobre nossas ações exteriores, mas também sobre todos os nossos estímulos interiores, sobre os nossos pensamentos e apreciações. Toda autonomia, toda liberdade e originalidade do julgamento fracassa diante desse poder. Não somos mais nós que pensamos e julgamos; a sociedade pensa em nós e por nós. Não precisamos procurar a verdade por muito tempo; ela é colocada em nossas mãos como moeda cunhada (Cassirer, 1999, 46).

Os grandes perigos da esfera social, como Hannah Arendt advertiu, se coadunam contundentemente na leitura de Rousseau feita por Cassirer, ainda que não estivesse escre-

¹ Daí porque o livro de Starobinski sobre o filósofo se intitular, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*.

vendo sobre o surgimento da sociedade na era moderna, mas sobre a constatação de que, para Rousseau, os porta-vozes intelectuais de sua época estavam afundados no lamaçal da superficialidade e das falsas aparências ao se autointitular os mais nobres proclamadores da virtude e da verdade.

Não é necessário acreditar de forma absoluta nem desconfiar por completo do que o genebrino relata sobre si mesmo para perceber que ele passou por um intenso estranhamento com o mundo. Suas vivências mundanas verteram-se em experiências com seu próprio eu, isto é, com o modo como ele interpreta suas próprias atitudes frente aos acontecimentos.

Admitimos quão amplas e multifacetadas são as discussões teóricas em torno da autobiografia como gênero literário. Todavia, como extrapola o escopo deste artigo uma investigação específica sobre o tema, nos detemos na perspectiva de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico, por entendermos que ele abrange os aspectos mais proeminentes que objetivamos destacar em nossa análise.²

Conforme a definição tem-se que a autobiografia é uma:

[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, focando especialmente sua história individual, incluindo aspectos da história social e política, e com interações naturais com outros gêneros literários como memórias, diários e ensaios (Lejeune, 2014, p. 16).

Ela é entendida, portanto, como uma literatura íntima que exige uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem da narrativa, algo que se consolida pela assinatura da obra, atribuindo ao autor a responsabilidade daquela enunciação.

Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, o “autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e produtor de um discurso” (Lejeune, 2014, p. 27).

A autenticidade da autobiografia está na coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor, descartando-se com isso, qualquer possibilidade de que seja uma ficção. “Ainda que seja inteiramente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria da autobiografia) e não da ficção” (Lejeune, 2014, p. 31).

Ora, semelhança é sempre uma relação. No caso específico das autobiografias, entre as descrições presentes no texto autobiográfico e os eventos vividos pelo autor. Assim, cabe ressaltar a pertinente distinção deste tipo de narrativa e da ficção.

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto [sic] a uma prova de *verificação*. **Seu objetivo** não é a simples

² Para um estudo mais específico sobre a autobiografia é interessante observar o próprio percurso de Lejeune no trato com seu objeto. Considerada inicialmente como um discurso literário, a autobiografia passa posteriormente a ser vista também como um fato social, abrangendo outras formas de autorrepresentação que se estendem da prática secreta à auto exposição na internet (Noronha, 2014, p. 9, 10).

verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. **Não o “efeito real”, mas a imagem do real** (Lejeune, 2014, p. 42, grifos nosso).

A reconstrução do passado individual não ocorre pois somente ao nível dos acontecimentos, mas envolve a significação de cada um deles para o autor. Mesmo que, via de regra, as autobiografias inspirem desconfiança, já que sempre existe a possibilidade de o autor distorcer a imagem que tem do passado, voluntária ou involuntariamente (Moisés, 2013, p. 47), o aspecto fundamental é que o vínculo historiográfico ocorre na mediada em que pressupõe a veracidade dos fatos e das circunstâncias que determinam a construção do “eu” do narrador.

O pacto autobiográfico comporta, assim, um contrato de leitura entre o autor e o leitor. Há, portanto, uma espécie de contrato social, pois o autor de um discurso mediado por um narrador explícito, que se identifica igualmente como personagem central da narrativa, depende de um reconhecimento – isto é, de uma interpretação por parte do leitor – de tal modo que a autenticidade se refere ao relato que está sendo feito e não à sua exatidão (Façanha, 2006, p. 82-83).

Logo, a partir desse pacto, o conceito de autobiografia se amplia, visto que passa a ser entendida “tanto como um modo de leitura quanto como um tipo de escrita” (Lejeune, 2014, p. 54).

O aspecto legitimador do discurso autobiográfico perpassa a significação das impressões daquele que narra, ou seja, seus sentimentos em referência a alguns episódios de sua vida, à sociedade de sua época e ao modo como entende a si mesmo, “já que o autobiógrafo nos conta justamente – e esse é o interesse de sua narrativa – o que só ele próprio pode dizer” (Lejeune, 2014, p. 44, grifo nosso).

Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com a pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ele engendra, a crença que produz (Lejeune, 2014, p. 42).

A descrição que Rousseau faz de si mesmo, suas crenças, as metáforas que utiliza, suas críticas à hipocrisia social e aos seus detratores, juntamente com seu desejo de ser ouvido, reforça a compreensão de que vivemos em um mundo que se constitui na intersubjetividade. Assim, deve-se considerar que:

Neste mundo em que chegamos e aparecemos vindos de lugar nenhum, e do qual desaparecemos em lugar nenhum, *Ser e Aparecer coincidem*. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende em seu ser, isto é, em sua qualidade de aparecer, da presença de criaturas vivas. Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é próprio para ser percebido por alguém (Arendt, 2014, p. 35).

Arendt não vê a aparência apenas como uma distorção ou ocultação da verdade, conforme sugere a abordagem dualista do mundo derivada da concepção platônica, que estabelece uma realidade ontologicamente superior às aparências como critério de verdade. Embora qualquer coisa que se manifeste possa potencialmente disfarçar ou ocultar, a característica primordial de toda aparência é ser percebida por alguém. “Parecer corresponde à

circunstância de que toda aparência, independentemente de sua identidade, é percebida por uma pluralidade de espectadores” (Arendt, 2014, p. 37-38).

Esse aspecto relacional do aparecer, que implica na intersubjetividade, evidencia que as aparências também são capazes de revelar, não sendo consideradas apenas uma representação superficial, mas um fenômeno complexo que pode influenciar profundamente como algo é compreendido e interpretado pelos outros, moldando, assim, as interações e os significados que emergem dessas interações.

A perspectiva arendtiana abre a possibilidade de dimensionar mais acuradamente o que se passou com Rousseau. Sua autoexposição contém em si mesma a possibilidade de que ele seja frequentemente incompreendido, mas ao mesmo tempo revela aspectos autênticos de sua personalidade.

Além disso, cabe considerar, como admite Starobinski, ao mencionar a leitura que Engels faz de Rousseau, que nas interpretações de comentadores e estudiosos sempre é inevitável uma certa arbitrariedade, já que muitas vezes se considerou “o pensamento de Rousseau para além daquilo que ele afirmou” (Starobinski, 2011, p. 49).

O argumento de que as pessoas não conseguiram perceber quem Rousseau realmente era (seu ser) e tomaram por verdade uma aparência, pior ainda, uma falsa aparência construída não por ele mesmo, mas por uma espécie de malícia social, ganha maior profundidade quando consideramos a perspectiva arendtiana de intersubjetividade e pluralidade de percepções no fenômeno da aparência. Ou seja, amplia a interpretação de Starobinski, segundo a qual Rousseau, seu coração (aquilo que havia nele de mais íntimo) era evidente, porém a sociedade se constituiu como um obstáculo, obscurecendo sua transparência. “A única maneira, para Jean-Jacques, de conjurar a opacidade ameaçadora é ele próprio tornar-se a transparência, é vivê-la, permanecendo visível e oferecido aos olhos dos outros, esses prisioneiros da opacidade” (Starobinski, 2011, p. 64).

A falha, para Rousseau, estaria na percepção alheia, que se deixa enganar pelas falsas aparências. Note-se que a dicotomia entre ser e parecer ser, presente em toda a problemática, compreende certa superação, que faz com que – conforme a perspectiva arendtiana – ser e aparecer coincidam, pois: “Para Jean-Jacques, o espetáculo da sua própria consciência deve sempre ser um espetáculo sem sombra” (Starobinski, 2011, p. 247).

Porém, uma questão permanece, para Starobinski, Rousseau não se contenta em mostrar sua transparência, ele quer que os outros a aceitem.

Já que a evidência espontânea do coração não é suficiente, a missão será de conferir-lhe um acréscimo de evidência. Por mais que o coração já fosse transparente, é preciso ainda torná-lo transparente para os outros, desvelá-lo a todos os olhares, impor-lhes uma verdade que não souberam encontrar por si mesmos (Starobinski, 2011, p. 249).

Há uma postura impositiva, pois a seu desejo “contraditório” em angariar a aceitação e o reconhecimento de uma sociedade que ele desdenha e critica, não deve ser considerado sem que se inclua na análise a busca por justiça e a equivalência entre justiça e verdade na

concepção rousseauiana. Aspecto extremamente pertinente e atual, mas que extrapola o escopo deste artigo.

De qualquer modo, é indispensável considerar que a rebelião no coração de Rousseau, que resultou no boicote público que ele enfrentou e que, nos termos atuais, podemos chamar de ‘cancelamento’, ocorreu precisamente porque ele resistiu aos ditames comportamentais da época. Rousseau não abdicou de suas ideias, não reformulou suas teorias, não se rendeu e nem se conformou com as condutas vigentes e normalizadoras. Assim, é como se um ciclo se fechasse. Tudo começa e termina com sua crítica à sociedade do século XVIII, ou seja, com as conjunções e disjunções entre o ser, o parecer ser e as falsas aparências.

O choque de Rousseau, desde o início, é exatamente perceber que ser e parecer sejam diversos (Starobinski, 2011, p. 15). Portanto, talvez, mais que uma coação para que o leitor acredite no que lê, as páginas de suas autobiografias nos lancem convites. Abraçar nossas trevas emocionais, questionar nossas crenças, refletir sobre o que vivenciamos, cuidar do olhar que lançamos a nós mesmos, aos outros e ao mundo, pois somos também imagens e, portanto, opacidade e transparência.

Considerações finais

Ao concluir, sublinhamos que, mesmo no século XXI, em meio aos crescentes desafios relacionados à manipulação da autorrepresentação e da imagem em geral, a palavra escrita mantém-se exponencialmente crucial. Ela proporciona uma forma de expressão autêntica e reflexiva que nos permite escapar das distorções visuais que frequentemente tentam adulterar a realidade. Apesar do papel decisivo das *Fake News* nas questões político-sociais e da crescente aceitação do discurso pós-verdade, os textos filosófico-literários, sejam ficcionais ou não, conservam uma poderosa capacidade de serem pilares na disseminação de informações e ideias que aspiram a promover uma maior lucidez global, na medida em que atuam como referências intelectuais a serem consideradas, reinterpretadas ou refutadas.

Neste contexto, voltar à escrita autobiográfica de Rousseau no século XVIII configura-se como uma contribuição para explorar as complexidades que envolvem o problema da subjetividade e da escrita de si na contemporaneidade. Não buscamos traçar uma genealogia das questões do sujeito moderno, mas sim compreender como a reflexão sobre identidade e autoanálise, em Rousseau, oferece valiosos *insights* para os desafios atuais.

É inegável que as narrativas autobiográficas sempre constroem uma imagem do autor. As descrições de acontecimentos, experiências e emoções convidam os leitores a se tornarem, de certa forma, cúmplices na história pessoal narrada. No caso específico de Rousseau, esses aspectos assumem um caráter ainda mais dramático, pois os destinatários são constantemente instigados a participar de uma espécie de julgamento perpétuo de suas reações e sentimentos descritos por ele após a condenação de suas obras mais famosas, *Emílio* e *Contrato Social*.

Em suma, ao refletir sobre os escritos autobiográficos de Rousseau, percebemos que eles não apenas oferecem *insights* profundos sobre a complexidade da identidade e da autopercepção, mas também servem como um espelho crítico para a construção literária de nossa própria autoimagem na contemporaneidade. Isso porque, como destaca Philippe Lejeune, ao conectarmos narrativas autobiográficas consagradas, como a do genebrino,

às práticas atuais da escrita de si, atualizamos o próprio discurso literário, concebendo-o como fato cultural passível de ensinar outras formas de autorrepresentação. A capacidade de Rousseau de expor suas lutas pessoais e suas reações às adversidades sociais continua a ressoar como um lembrete poderoso da importância da reflexão introspectiva e da autenticidade na narrativa de si mesmo. Ainda mais se consideradas a partir da reflexão de Hannah Arendt sobre o aspecto revelador, intersubjetivo e plural que as aparências, distintas obviamente das falsas aparências, engendram.

A rebelião do coração de Rousseau é, em si mesma, transparência e autenticidade. Assim, suas obras não apenas iluminam o passado, mas também lançam luz sobre os desafios atuais para descobrir e assumir quem somos e como nos apresentamos ao mundo.

Referências

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução de Augusto de Almeida, Antonio Abranches e Helena Martins. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Tradução de Erlon José Paschoal e Jézio Gutierre. São Paulo: UNESP, 1999.
- FAÇANHA, Luciano da Silva. O sonho quixotesco de Rousseau e a imaginação literária de ser neutro: contrastes da renovação de uma vida. In: SILVA, Genildo (org.). *O respeito à Liberdade e à vida: pensar justiça e direitos a partir de Rousseau*. Salvador: EDUFBA, 2022.
- FAÇANHA, Luciano da Silva. *Para ler Rousseau: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade*. São Paulo: Edições Inteligentes, 2006.
- FREITAS, Jacira. Apresentação. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Jacira de Freitas e Claudio Reis. São Paulo: UNESP, 2022. p. 7-19.
- FOUCAULT, Michel. Introdução (in Rousseau). In: FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lúcia Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 151-168.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2. ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. 3. ed. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: UnB, 1995. p. 7-17.
- REIS, Claudio. Apresentação. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau Juiz de Jean-Jacques*. Tradução de Jacira Freitas e Claudio A. Reis. São Paulo: Editora UNESP, 2022. p. 7-39.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução: livros I a X Raquel de Queiroz, livros XI e XII José Benedicto Pinto. Bauru, SP: EDIPRO, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau Juiz de Jean-Jacques*. Tradução de Jacira Freitas e Claudio A. Reis. São Paulo: UNESP, 2022a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Jacira de Freitas e Claudio Reis. São Paulo: UNESP 2022b.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Entrevista: Jean-Marc Larrue

O pensamento intermidial e a ideia de mídia

Luciene Guimarães

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) | São João del-Rei | MG | BR
(Promel/Capes)
guimalucienne@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7854-9560>

Miriam de Paiva Vieira

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) | São João del-Rei | MG | BR
miriamvieira@ufs.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-9851-0217>

Jean-Marc Larrue, professor canadense da Université de Montréal, é um dos pesquisadores pioneiros dos estudos da intermidialidade no Canadá, tendo dirigido o Centre de recherches sur les arts, les lettres et les techniques (CRLat), o primeiro centro de pesquisa de estudos sobre a intermidialidade.¹ Sua expertise se concentra na intermidialidade, performatividade e teatralidade, sendo membro de vários centros e grupos canadenses de pesquisa sobre mídias, artes e tecnologia, como Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques e do Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographique et Scénique (GRAFICS). Larrue tem se interessado, por exemplo, em como o advento da eletricidade (final do século XIX) e da tecnologia digital (final do século XX) transformou profundamente as práticas teatrais.

Autor de vários artigos e livros sobre os estudos intermidiais, uma de suas publicações mais recentes, intitulada *Media do not exist: Performativity and Mediating Conjunctures*, em coautoria com Marcello Vitali-Rosati, reflete sobre a trajetória dos estudos sobre a intermidialidade desde o seu surgimento até os dias atuais, com o advento da cultura digital. No livro, uma nova acepção do termo “mídia” é sugerida, levando em conta a dinâmica do processo midiático. Nesse sentido, segundo Larrue, podemos distinguir dois grandes períodos da teoria da intermidialidade. O primeiro, midiático, centrado no conceito de mídia, e o segundo, pós-midiático, tendo em conta a dinâmica da cultura digital e que perturba o primeiro.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) (processo número: 88887.808000/2023-00) e pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (número de processo: 309678/2021-8).



Conforme destacado no volume Media do not exist: Performativity and mediating conjunctures, em colaboração com Marcello Vitali-Rosati, do ponto de vista teórico, não há consenso sobre a noção de intermedialidade. Isso se deve ao próprio conceito de mídia? No período pré-midiático, como você observa, a mídia é concebida como uma “mônada”, que sofre mudanças conceituais nos períodos midiático e pós-midiático. Daí a ideia de que o termo “mídia” não existe?

Efetivamente, mesmo quase quarenta anos após o surgimento do pensamento intermedial e vinte anos após a publicação de alguns dos seus textos fundadores, não há consenso sobre uma definição clara de intermedialidade. Na realidade, isto não surpreende, pois não se trata aqui de elementos estáveis e isoláveis, claramente identificados, mas de dinâmicas que, aliás, se cruzam, se atravessam ou se transformam, desaparecem. A nossa forma de pensar e dizer as coisas não nos permite dar conta dessa fluidez e dos constantes movimentos e transformações. As palavras agem um pouco como imagens congeladas [freeze-frame] focam num elemento específico, enquanto que o que há é movimento e tudo está inter-relacionado.

Karen Barad, recorrendo ao pensamento quântico, apresenta a noção de intra-ação que, de fato, tem muita ressonância com a nossa concepção de intermedialidade. Dito isto, lendo os trabalhos cada vez mais numerosos e variados sobre os fenômenos e dinâmicas que hoje aparecem, volto a uma distinção que estabelecia há cerca de quinze anos, entre o que chamava de intermedialidade midiática e intermedialidade pós-midiática.

A primeira, que está realmente ligada ao próprio contexto em que nasceu o pensamento intermedial (principalmente, o campo dos estudos midiáticos e cinematográficos), diz respeito às relações entre as mídias, por exemplo entre o cinema e o teatro ou o romance. Esta aceção do termo é prática, mas, como salientava Schröeter, ela nos leva a pensar que as mídias precedem à intermedialidade quando sabemos que é o oposto, é a intermedialidade que produz mídias. Aliás, esta definição de intermedialidade permanece profundamente tecnocêntrica e, historicamente, ela é muito centrada na questão do dispositivo. Quanto à intermedialidade pós-midiática, vejo-a como uma etapa subsequente e decisiva da intermedialidade que não exclui a anterior, mas lhe acrescenta. Com isto, quero dizer que o estudo das relações entre as mídias permanece importante e necessário, mas há uma outra coisa. A intermedialidade pós-midiática nasceu de uma observação e de pelo menos dois avanços no pensamento intermedial. A observação é que somos incapazes de definir a mídia. Existem múltiplas definições que especificam mais o que a mídia faz do que o que ela é. E quanto mais tentamos ser precisos, mais somos obrigados a multiplicar termos e atomizar o conceito. Lars Elleström fala de “mídia técnica de exposição”, “mídia básica”, “mídia qualificada”, “submídia qualificada”. Poderíamos ampliar a lista, mas é evidente que esta incapacidade de dizer não milita a favor do conceito que, em última análise, não é muito prático.

Quanto ao primeiro avanço que mencionei, é ao trabalho de Bolter e Grusin e a este conceito emblemático que é a mediação. Este conceito amplia consideravelmente o espectro das dinâmicas intermediais uma vez que inclui praticamente qualquer empréstimo de uma mídia para outra, desde processos tecnológicos a valores morais, de infraestruturas a sensibilidades estéticas, hábitos etc. É claro que a mediação, tal como concebida pelos nossos dois colegas estadunidenses, continua a ser um conceito bastante simplista que se baseia numa concepção clássica da mídia, vista como uma entidade estável e relativamente

autônoma. Na verdade, nada é fixo e o que é re-midiado² é por sua vez transformado, até mesmo remediado, às vezes rejeitado etc. Tenho, em mente, o exemplo dos primórdios do rádio na década de 1920. O rádio tomou muito emprestado do teatro, “remediou-o” de múltiplas maneiras, retomando, por sua conta e maneira, o conceito de *live*, adotando peças, do palco ao estúdio, contratando artistas de teatro para falar ao microfone. Tudo isso se inscreve na lógica da remediação. Mas muito rapidamente, estes “empréstimos” foram modificados e adaptados. Pediram aos artistas que mudassem a maneira de falar porque a voz teatral não fica bem no microfone. Da mesma forma, foi necessário transformar os textos das peças para adicionar narrações ou efeitos sonoros para que o público pudesse acompanhar a ação dramática que só é possível através da audição. A remediação é claramente um processo complexo e contínuo que vai muito além do que Bolter e Grusin sugeriram.

Mas a intermedialidade pós-midiática também surge de outra observação que considero ainda mais importante e que, com meu colega Marcello Vitali-Rosati, tentamos explicar em *Media do not exist*. Simplificando, partimos da ideia de que o que chamamos de mídia é composto por visões estáticas de fenômenos que estão em constante evolução e transformação. Volto ao que mencionei anteriormente. Usamos palavras – teatro, rádio, cinema, romance etc. – que dão a impressão de que aquilo de que falamos é fixo e tem contornos que o distinguem do ambiente de onde emerge e onde atua. No entanto, isso é enganoso. Em Montreal, temos um grande festival de teatro e dança, o Festival Trans-Amériques. Por vezes é difícil saber a que disciplina está ligado este ou aquele espetáculo, o que me leva a dizer que, hoje, certas criações teatrais estão mais próximas da dança moderna do que das obras de Molière ou de Shakespeare. Muitas vezes, no início dos meus cursos, peço aos meus alunos que listem os elementos que, segundo eles, definem o teatro e o distinguem de outras práticas. Ao analisarmos as listas, percebemos que nenhuma dessas características é específica do teatro e que nenhuma delas é essencial ao teatro. Nem mesmo a presença de atores ao vivo no palco.

Não podemos evitar a utilização destes termos nas conversas correntes, mas devemos estar conscientes da sua imprecisão e do fato de que podem induzir em erro e dar precisamente a ideia completamente falsa de que as mídias são isoláveis e claramente identificáveis. Isto é o que queríamos explicar usando a expressão conjunturas “midiáticas”. Não existe mídia, o que chamamos de “mídia” são visões da mente. Existem encadeamentos e interseções de elementos muito díspares que fazem com que, num dado momento, ocorra uma mediação, ou seja, algo em algum lugar se destaca, por um tempo e de uma certa forma, daquilo que o rodeia. Esta distinção é fruto destas conjunturas midiáticas, são estas conjunturas específicas que criam a mediação.

Para resumir e voltar ao cerne da sua questão, há portanto pessoas que concebem a intermedialidade como a abordagem ou teoria das relações entre as mídias, são a grande maioria mas, a meu ver, adotam uma perspectiva limitada dos fenômenos intermediais. Isso é o que chamo de intermedialidade midiática. E há esta outra concepção, mais aberta, de intermedialidade pós-midiática, que abstrai a noção de mídia e se concentra na mediação.

² [Importante ressaltar que o uso do verbo “remediar” tem a ideia de “cura/heal”, conforme proposta de Bolter e Grusin. Entretanto, ele também pode ser entendido como “re-midiar”, mantendo a ideia de repetição em uma outra mídia técnica de exposição (*technical medium of display*), conforme proposta de Elleström.]

Criticando Bolter e Grusin, Alexander Galloway disse “não mídia, mas mediação”. Não seria tão radical, mas é claro para mim que a questão central é a da mediação.

Como a transmidialidade nega a primazia da tecnologia?

Isso está relacionado ao que acabamos de discutir. Os primeiros intermidialistas, incluindo a mim mesmo, foram acusados de tecnofilia ou mesmo de tecnolatria muito simplesmente porque, mais uma vez, os primeiros grandes projetos intermediáticos centraram-se na diferença, na combinação, na rejeição de dispositivos e aparatos. É importante lembrar que as grandes revoluções midiais, elétricas e depois digitais, estão ligadas a descobertas e avanços tecnológicos decisivos. Mas, a partir do momento em que abordamos os fenômenos da mediação em toda a sua complexidade e em todas as suas dimensões, a questão da tecnologia deixa de ser central. Não que desapareça, pois toda mediação envolve suportes e a tecnologia é onipresente, mas a tecnologia já não mais, de imediato, o elemento predominante na mediação. Se entendermos a transmidialidade, como a passagem do que, para simplificar, eu chamaria de “conteúdo” – semântico ou midiático – de uma mídia para outra, pode muito bem ser que a tecnologia desempenhe um papel menor nesta passagem. Tudo depende das formas de mediação envolvidas. Veja o caso do conteúdo semântico, digamos, Branca de Neve. Quase todo mundo entre os francófonos tem ideia do que estou falando, conhece a história e seus personagens. Se eu fizer disso uma história e alguém fizer disso um poema, qual será o papel da tecnologia? Tudo depende das “mídias” mobilizadas. Mas se eu fizer de Branca de Neve um filme de animação ou um videogame, as coisas mudam.

O termo “condição de [para] mediação? Mas “conjuntura de mediação” (mediating conjuncture) indica uma mudança conceitual. Como pesquisadores da intermidialidade, como podemos enfrentar esta mudança de paradigma? (ou seja, abandonar o termo “mídia”?)

Já respondi um pouco à pergunta. Desculpe. Trata-se mais um de um novo paradigma adicionado ao anterior, do que uma mudança de paradigma. Não creio que tenhamos qualquer vantagem nem que possamos abandonar o termo mídia, mas este termo, como disse anteriormente, é perigoso, induz à ideia de uma fixidez, de uma estabilidade, de uma autonomia da mídia, como se fosse um objeto quando é apenas o produto de circunstâncias em constante mudança, limitadas em duração, em perpétuo movimento. Então, sim, vamos usá-lo, mas permaneçamos críticos e vigilantes, tendo em mente que as palavras, que são elas próprias conceitos, têm seus limites.

O que me incomoda mais do que o uso ou não do termo mídia é essa ideia de que a intermidialidade, que nasce e se desenvolve a partir no domínio das ciências humanas, pode prescindir de uma terminologia própria. É difícil ver como a medicina ou a física poderiam ter se desenvolvido se os especialistas não tivessem desenvolvido um léxico completo para identificar e discutir os fenômenos que suspeitavam ou observavam. Sempre fico surpreso ao ver que, mesmo entre os intermidialistas reconhecidos, há uma relutância em usar qualquer coisa que não seja palavras cotidianas ou palavras emprestadas de outros campos teóricos

para lidar com realidades intermidiais. Defendo veementemente a utilização de um vocabulário que esteja na base de todo o pensamento científico e do seu reconhecimento.

No capítulo “Montreal School of Intermediality: Beyond Media Studies” de The Palgrave Handbook of Intermediality, Rémy Besson situa a abordagem dos membros do CRIalt aos estudos sobre intermidialidade. Ele explica que, dado o fenômeno de transmissão de conhecimento e experiência, o termo mídia pode ir além do que Elleström chama de “mídia técnica de exposição”, de modo que a cultura e a memória possam ser consideradas como suportes. Supondo que a mídia não exista, você pode nos contar sobre a relação entre os estudos da intermidialidade, a cultura e a memória?

Concordo plenamente com o que defende Rémy Besson, que se interessa, é preciso notar, pelos fenômenos da memória coletiva e pelo seu tratamento através da utilização fílmica de arquivos (retrabalhados ou não). Para mim, esta questão refere-se àquilo que chamamos de patrimônio cultural imaterial. Deixe-me voltar à definição dada pela UNESCO em 2003.

Por “patrimônio cultural imaterial” entendemos as práticas, representações, expressões, conhecimento e expertise – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados – que as comunidades, grupos e, quando apropriado, os indivíduos reconhecem como parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos de acordo com o seu ambiente, a sua interação com a natureza e a sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e criatividade humana.³

Como vemos, se não excluirmos os elementos materiais da definição deste patrimônio – falamos de instrumentos, objetos, artefatos, espaços – eles são secundários. Isso remonta um pouco ao que dissemos anteriormente. No seu sentido amplo, aquilo que corresponde ao que chamo de “intermidialidade pós-midiática”, a intermidialidade trata dos fenômenos de mediação em todos os seus aspectos. Mas no estado atual do nosso conhecimento científico, é difícil imaginar uma mediação que, de uma forma ou de outra, não tivesse um componente material, mesmo que seja, por exemplo, apenas as ondas elétricas ou o corpo humano, se ficarmos dentro do paradigma humano. Não sou especialista em memória, mas todos sabemos que a perda de memória é um fenômeno físico. Então sim, podemos conceber o corpo, ou suas partes, como um suporte midiático. Eu não vejo o problema. Não me lembro se Lars Elleström o considera uma “mídia técnica”, mas seria lógico que o fizesse. É também isto que distingue o pensamento de Elleström daquele de Henry Jenkins, que fala especificamente de “tecnologia de entrega”, por exemplo, a cassete VHS.

Agora, a cultura ou a memória são mídias? Eu hesitaria em dizer isso. Parece-me que a cultura e a memória resultam de fato de fenômenos de mediação e neles participam. É claro que ambas estão ligados a processos de captura, armazenamento, aos quais se somam rejeições, resíduos, esquecimentos, que encontramos em qualquer empreendimento de mediação.

Entre as diferentes abordagens da intermidialidade (Kattenbelt, Rajewsky, Elleström, Wolf, Schröter), o que é considerado o cerne da contribuição do CRIalt para os estudos intermidiáticos é a sociomidiabilidade ou “o ambiente social em que as mídias emergem e onde atuam” (p. 10). Esta abordagem da inter-

³ UNESCO. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003. Mis en ligne le : 24 août 2017. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540>. p. 2.

midialidade (Méchoulán e Mariniello), que toma a sociomidialidade como um neologismo, considera essencial a interação das “mídias” na nossa vida quotidiana. Como o neologismo atravessa todos os períodos, da pré-midiático à pós-midiático? Você poderia nos dar uma breve visão geral?

Desde o início, na década de 1990, antes das redes sociais, parecia-nos óbvio que não podíamos dissociar as “mídias” do seu meio, do ecossistema de onde elas provêm e sobre o qual elas agem. Isto inclui o não humano, claro (incluindo a matéria, as tecnologias), mas também os agentes humanos que utilizam essas mídias. A ideia não era nova, num livro genial publicado em 1988 mas que passou um pouco despercebido, *When Old Technologies Were New*, Carolyn Marvin mostrava como as mídias criam novas formas de classes sociológicas e como estas, por sua vez, transformam as mídias e por vezes, até mesmo as leis e se transformam. É notável. Ela dá o exemplo do telefone no século XIX e enfatiza este aspecto óbvio que não é suficientemente percebido: uma mídia tem sempre como alvo o maior número de pessoas, o que se dá pela expressão *Not Too Far Access*. No início, a mídia é um assunto de elite, depois se generaliza. Vamos pensar no celular.

A sociomidialidade continua pouco desenvolvida em nível teórico, mas é claro que todos os debates que temos neste momento sobre Inteligência Artificial ou em certas redes sociais, sobre informação contínua na televisão etc. se relacionam com a sociomidialidade.

Qual é o rumo atual da sua pesquisa em estudos da intermidialidade?

Trabalho em três aspectos complementares. Primeiro, o desenvolvimento de uma terminologia intermidial. Devemos nomear as coisas precisamente, desenvolvendo nosso próprio vocabulário. Penso em termos como “pré-mídiação”, “desmídiação”, “sobremídiação”, “resistência midiática”, que permitem especificar diversas modalidades de remediação.⁴ Ou, mais amplamente, termos como hipermidialidade ou plurimidialidade que nos ajudam a distinguir fenômenos de mediação vizinhos, como aqueles que observamos no teatro (hipermídia) e no cinema (plurimídia) etc.

O outro aspecto que trabalho é a relação entre mediação e verdade. É extremamente complexo. Falamos muito de pós-verdade, *fake news*, desinformação ou má informação que associamos a uma lógica de engano. Mas não é tão simples. Umberto Eco escreveu um livro com muitas nuances sobre o que é falso e como reconhecê-lo. A intencionalidade nem sempre é um fator ativo no engano. Tenho a intuição de que abordar estas questões do ponto de vista da mediação – e das conjunturas mediadoras (que produzem a mediação) nos permite ver as coisas com mais nuances, com precisão, e compreender que estes fenômenos não são próprios da época contemporânea ou das capacidades da tecnologia. Estou realizando este trabalho com alguns colegas do grupo ARCANES.

O terceiro aspecto sobre o qual trabalho, mas tudo está interligado, é o lugar ocupado pelo não humano nos fenômenos de mediação numa ideia do que deriva de “novos materialismos” e que reconhece na matéria uma combinação que lhe é própria, que é muitas vezes ignorada, embora desempenhe um papel ativo em toda mediação. Acabamos de publicar um livro sobre o tema, *Théâtre et nouveaux matérialismes*, e pretendo aprofundar a reflexão.

Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira

⁴ N. do T.: No original em francês: « comme prémédiation, démédiation, surmédiation, résistance médiatique qui permettent de préciser des modalités variées de remédiation. »

Referência

LARRUE, Jean-Marc; VITALI-ROSATI, Marcello. *Media do Not Exist: Performativity and Mediating Conjectures*. Amsterdam: Institut of Network Cultures, 2019. 114 p.

Varia

A persistência do regionalismo em *Torto arado*

The Persistence of Literary Regionalism in Crooked Plow

Rafael Borgato

Instituto Federal de São Paulo (IFSP)
São Paulo | SP | BR
r.borgato@ifsp.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-6910-0048>

Resumo: O artigo busca situar o romance *Torto arado* de Itamar Vieira Junior na tradição da literatura regionalista brasileira. Para isso, percorre-se brevemente o histórico das três fases do regionalismo, estabelecendo-se a relação de continuidade e mudança dessa vertente por meio do conceito de Residualidade Cultural, exposto por Raymond Williams e aprofundado por Roberto Pontes. O romance de Vieira Junior encontra-se no contexto do neorregionalismo, no entanto se diferencia de outras obras dessa vertente por abdicar do espaço urbano. *Torto arado* retoma a representação do Brasil rural, tal qual o regionalismo da década de 1930, recuperando uma ideia de país profundo que se cristalizou com o romance social daquele período. Dessa maneira, pode-se afirmar que o regionalismo como forma literária de representação crítica do problema social brasileiro resiste enquanto resíduo cultural em nossa literatura.

Palavras-chave: Literatura brasileira; regionalismo; Teoria da narrativa; residualidade cultural.

Abstract: This paper aims to situate Itamar Vieira Junior's novel *Crooked plow* in the Brazilian regionalistic literary tradition. For that, we briefly review the history of the three phases of Regionalism in order to establish the link of continuity and change of this sub-genre through the concept of Residual Cultures, an idea first approached by Raymond Williams and then deepened by Roberto Pontes. Vieira Junior's novel lies in the context of Neo-Regionalism, albeit it differentiates itself from other works because of its choice to abdicate from the urban representation in favor of resuming the representation of a rural country, the same approach as the 1930s Regionalism. Vieira Junior's approach thus retakes the idea of "Deep Brazil", a cristallized idea in Brazilian social novel. Therefore, we may state that



Regionalism as a literary form of critical representation of the Brazilian social issues resists as a residual form.

Keywords: Brazilian literature; regionalism; Narrative theory; cultural residual.

Histórico do regionalismo brasileiro

O regionalismo consolidou-se como vertente da narrativa que buscava uma compreensão da formação da identidade brasileira. Tratou-se, para Bosi (2006), de um contato entre a literatura citadina letrada da corte e o Brasil rural e provinciano. Se a representação dos tipos urbanos, mesmo no esquema folhetinesco, propunha-se como imitação dos modos da população da capital, o regionalismo caracterizou-se pelo impasse entre os padrões psíquicos e do imaginário do homem culto do espaço urbano e o mundo “rústico” que caracterizava. Assim, essa primeira manifestação regionalista resumiu-se ao registro da fala regional e a uma representação pitoresca do espaço e dos caracteres, sendo que a inocência e a espontaneidade da linguagem buscavam reproduzir essas mesmas qualidades tidas como inerentes ao homem do campo.

A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, é um importante exemplo desse esforço. O romance, de 1875, foi das primeiras obras nacionais a abordar a temática da escravidão. Dialoga com *Uncle Tom's Cabin*, porém sem alcançar a essência de libelo antiescravista da obra de Harriet Beecher Stowe. Na verdade, nota-se no romance de Guimarães uma preocupação muito maior em narrar as perseguições e a cobiça do vilão, Leôncio, em relação a Isaura do que propriamente se debruçar sobre a problemática do regime escravocrata brasileiro. Além disso, há uma clara permanência dos padrões estéticos europeus na beleza branca da protagonista. O esquema estímulo-reação e a série de acidentes própria do folhetim se fazem presentes na construção maniqueísta dos personagens. O regionalismo está presente no espaço da ação e no retrato dos costumes sertanejos do campo, modificando o centro da narrativa brasileira, que até então se concentrava no espaço litorâneo, especialmente da capital, Rio de Janeiro, e na reprodução (ou imitação) dos padrões europeus.

Franklin Távora, com *O Cabeleira*, de 1876, estabeleceu um critério mais rigoroso de verossimilhança no contato com o sertão. Sua obra buscava uma literatura do norte e tinha ares de manifesto. Há resíduos do imaginário romântico e antecipações da estética naturalista. O autor trouxe à tona a realidade do cangaço pernambucano, porém a problematização social ainda não atingia os níveis de maturidade do século XX. O Nordeste, espaço de proa no desenvolvimento da *plantation* colonial, teve sua estreia literária como o símbolo das desigualdades, da compreensão de um problema social profundo da jovem nação. Há uma hierarquização racial, na qual os personagens brancos parecem alheios e imunes à brutalidade do meio, apresentando-se como racionais, dotados de autoridade, o que configura uma repetição do mote constante de uma sociedade escravocrata; os indígenas são apresentados com o ar nobre do “bom selvagem” rousseauiano próprio do indianismo romântico; os negros são bons ou maus, sem exceção, apresentando índole firme e constante, enquanto os

personagens apresentados como pardos, mestiços ou mamelucos têm definição próxima da animalidade, sendo a representação dessa maldade que enseja a violência.

Há um componente romântico/idealista nessa primeira fase do romance regionalista brasileiro, que demonstra traços da narrativa folhetinesca e de critérios raciais que colocam a realidade sob a perspectiva do branco europeizado, sendo a representação deste sempre em um sentido positivo de ser racional e civilizado e o outro (seja indígena ou negro) a partir de um estranhamento no qual sua caracterização é mediada a partir dos critérios do próprio branco europeizado. Além disso, não existe ainda um aprofundamento de questões sociais brasileiras, que surgem, mesmo no romance de Távora, como pano de fundo para uma representação romantizada.

Trata-se de um primeiro momento do regionalismo literário. Mais tarde, a relação entre a questão social e a representação literária, ou seja, entre literatura e mundo, tornou-se um dos pontos centrais da compreensão do regionalismo na narrativa brasileira. Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido divide o regionalismo literário em três momentos distintos. O primeiro, analisado anteriormente, de caráter romântico, volta-se ao pitoresco, ao enredo, à personagem cuja inocência e espontaneidade se manifestam nas ações e na linguagem. O segundo momento se deu em fins do século XIX, quando a paisagem e o homem, antes exaltados como virtuosos, passaram a ser elementos exóticos de um país não civilizado. O segundo momento regionalista valeu-se de características formais e linguísticas da literatura naturalista, mas sobrevalorizou, principalmente, o pitoresco romântico sobre a ação humana.

Dentro desse contexto, o ciclo naturalista cearense dotou-se de ímpeto regionalista que se debruçou sobre a seca nordestina e o cangaço. Romance marcante do período é *A fome*, de Rodolfo Teófilo, publicado em 1890, que retrata a fuga de uma família da seca que assolou a região do Ceará entre 1877 e 1879, bem como os conflitos sociais advindos desse fato. A problemática da seca e a miséria como sua consequência direta constituem um forte indicativo da preocupação social do escritor, no entanto o romance de Teófilo ainda carrega marcas idealizantes da literatura romântica, misturadas a um descritivismo naturalista. Apesar disso, é o primeiro a escrever sobre a seca, fazendo-o por meio de um romance com tendência à crítica social moralizante. Antecipa, assim, a temática que mais tarde, já em meados do século XX, será a estrutura do romance social brasileiro.

O romance de Teófilo deu impulso à representação da seca e da miséria na região Nordeste, temática esta que persistiu na retomada da ficção regionalista na década de 1930, aquele que Antonio Candido definiu como o terceiro momento do regionalismo na literatura brasileira. Trata-se, nesse caso, de herdeiros das inovações do primeiro modernismo. A coloquialidade da linguagem e a possibilidade de experimentações estéticas da primeira geração modernista deram uma nova roupagem a essa ficção, que se constituiu como a consolidação do romance moderno brasileiro. Antonio Candido chamou essa de a fase do reconhecimento do país como nação subdesenvolvida.

Os autores da Geração de 1930 valeram-se de um resíduo da cultura literária nacional – o regionalismo – cujo objetivo inicial coadunava com o imaginário romântico de formação da identidade da nação e do povo e o transformaram, em sua nova composição, em instrumento de apreensão e representação da problemática social de um país desigual. A compreensão do Brasil não seria integral, portanto, sem a abordagem da questão da miséria, das desigualdades e de suas origens e caberia à ficção regionalista, especialmente aquela cuja representação

se situa na região Nordeste, uma compreensão profunda do Brasil, pois seu realismo tocou no ponto nevralgico do problema da construção deste país.

A bagaceira, de José Américo de Almeida, publicado em 1928, é obra seminal desse instante definitivo do regionalismo em nossas letras. Apresenta um tratamento mais coerente da linguagem coloquial tão exaltada pelos modernistas da Primeira Geração e um trabalho apurado com a questão social da seca e da decadência econômica nordestina. Aqui, a decadência econômica e o sofrimento humano causado pela estrutura social arcaica dos engenhos são fatores que têm muito mais destaque do que a verificação descritiva do Nordeste como região semiárida distante do litoral e da vida citadina. Assim, a imposição do meio (esquema naturalista) e a dicotomia campo x cidade e seus desdobramentos, que no século XIX pendiam para uma representação pitoresca do indivíduo sertanejo, dão lugar à problematização realista do fato social.

A região brejeira do Marzagão é apresentada como oásis, antítese do sertão desértico, porém a benevolência da natureza aqui é corrompida pela ação humana sistêmica, cuja organização social semeia a miséria. Isso é metonimicamente representado na figura opressora de Dagoberto, proprietário do engenho. Diante do amor romântico de seu filho Lúcio pela retirante Soledade, o senhor de terras estupra a moça, fazendo com que o pai dela, Valentim, mate o feitor de Marzagão, acreditando que foi esse o responsável pela desgraça de sua filha. A imposição do poder se dá por meio do controle do corpo, do sexo e das relações possíveis. A ação de Dagoberto é também uma forma de imposição sobre o filho, anulando a chance de que concretize seu amor apaixonado.

A trama, que aparentemente carrega um ar folhetinesco, é entremeada pela representação da atmosfera de um autoritarismo patente. Lúcio de certa maneira reproduz a virtuosidade do homem letrado e citadino ao se oferecer para defender Valentim da acusação de assassinato e por seu amor sincero por uma retirante – repetindo o heroísmo e a ética inabalável do Álvaro de *A escrava Isaura*. Da mesma maneira, Dagoberto segue a linhagem dos representantes do Estado corrompidos de *A fome*. Além disso, a força moral dos indivíduos vindos do sertão nordestino carrega traços de sua caracterização em *Os sertões* de Euclides da Cunha, de 1902.

Romance de tese, com a tinta do positivismo naturalista dos últimos decênios do século XIX, a obra de Euclides da Cunha se apropria de um imaginário do Centro-Sul sobre o sertão nordestino para demonstrar a necessidade de um esforço de integração nacional por meio do Estado. Sua representação da Campanha de Canudos condensa a narrativa em uma argumentação cujo objetivo é bastante claro. O tom ensaístico perpassa a descrição da terra, que é a causa da existência de um tipo humano com características bem específicas, o sertanejo, apresentado como homem forte e resiliente, único modo de sobrevivência diante das adversidades que o meio lhe impõe. Tal caracterização explica a brava resistência imposta na luta, quando uns tantos indivíduos cujas existências eram permeadas pela precariedade fizeram frente ao Estado forte e opressor. Ao buscar entender as causas do conflito e razões de seus desdobramentos, Euclides da Cunha propôs ainda o debate sobre o projeto de Estado-nação, ao apontar a existência de dois diferentes universos incomunicáveis em um mesmo país: de um lado, a cultura litorânea, baseada principalmente na capital, Rio de Janeiro, central e centralizadora, de ares citadinos e pretensão cosmopolita, copista dos modelos europeus; oposta a esta, a cultura do sertão, vista como arcaica, isolada e incomunicável. Nesse sentido, para Átila Silva Arruda Teixeira (2016), Euclides da Cunha antecipou a tomada de

consciência do subdesenvolvimento que, para Antonio Candido, como já vimos, se concretiza com a ficção regionalista de 1930.

Ao retomar a caracterização do sertanejo como um indivíduo resiliente, forte e dotado de grande senso ético, José Américo de Almeida incorporou à semântica modernista a interpretação crítica de país que Euclides da Cunha havia antecipado. O aprofundamento de uma análise dessa dicotomia campo x cidade ou sertão x litoral em termos que superaram a representação do pitoresco torna-se, então, a característica central para a compreensão do regionalismo em seu ápice enquanto vertente literária. Regionalismo não representa, da forma como se cristalizou em nossa literatura, o falar e os costumes inocentes de uma gente distante do que seria o centro da vida brasileira, pessoas que vivem em meio a um exotismo remoto e nos são apresentadas de forma pitoresca. A cristalização da literatura regionalista deu-se, na verdade, por meio de uma forma estética que recuperou ditames da representação realista da narrativa para compor um quadro social do Brasil a partir de suas áreas consideradas periféricas – ao menos dentro de uma lógica que tome o Rio de Janeiro, então capital, e as áreas litorâneas urbanizadas como centro da vida nacional. Tal composição expôs de maneira crítica a realidade nacional, concentrando-se nas causas e efeitos da desigualdade, que se referem tanto a questões de classes sociais quanto a desequilíbrios regionais ocasionados pela ausência de um projeto de nação, como já apontava Euclides da Cunha. Sendo assim, o resíduo de uma ideia da cultura – a forma literária do regionalismo, que correspondia a um anseio do país novo por representar o gigantismo de seu território e o caráter de sua gente não-citadina, não-europeizada – cristalizou-se, ao ser retomado em outro contexto social e cultural, como a forma literária crítica, neorrealista, na forma do romance social.

Raymond Williams (1979) definiu o resíduo cultural como fenômeno definido no passado, mas que ainda faz parte de determinado processo cultural como um elemento ativo do presente, sendo, portanto, valores, experiências e significados que não se expressam ou se verificam de forma substancial na cultura dominante, mas são praticados como resíduos de uma formação cultural anterior. O resíduo, como se nota, é recomposição de um determinado imaginário sob a estrutura de outro imaginário, uma espécie de incorporação que, em certa medida, lembra o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade.

Roberto Pontes (1999) conceituou a Teoria da Residualidade Cultural e Literária, identificando sua existência a partir de alguns elementos básicos: o resíduo, o imaginário, a hibridação cultural e a cristalização. Para Pontes, o resíduo é o que remanesce de imaginários anteriores, sendo estes o modo de pensar, sentir e agir de determinado agrupamento social em dada época. O imaginário é a experiência humana em suas representações coletiva e individual. A hibridação cultural, por sua vez, refere-se ao contato entre as diferentes culturas, à convergência entre elas em seus mais diversos aspectos. Tal contato é histórico, e as modificações inerentes ao processo geram culturas formadas por elementos de fontes diversas. Essa modificação é o que faz com que não seja o imaginário a sobreviver, mas, sim, seu resíduo, que, incorporado em um novo contexto, cristaliza-se como novo elemento da cultura.

Como se pôde observar pelo histórico do regionalismo como vertente literária brasileira, sua origem remonta ao romance de folhetim, uma forma literária europeia, relacionada às condições de publicação e circulação dos romances durante os séculos XVIII e XIX, cuja estrutura narrativa (esquema estímulo-reação) relacionava-se ao gosto do público pequeno-burguês, consumidor dessa forma literária. No Brasil, a influência do folhetim esteve intimamente relacionada à influência do Romantismo europeu, especialmente o francês, por

intermédio de sua manifestação portuguesa. É de influência romântica também a ideia de formação de um espírito nacional, na esteira do nacionalismo europeu no contexto do surgimento dos estados-nação aos moldes burgueses. Aqui, o imaginário local se constitui do hibridismo cultural, no entanto se tratou, nesse período incipiente da nação independente, não de incorporação a uma cultura própria, mas de tentativa de imitação, num esforço de construir o país novo sob um modelo europeizante.

O regionalismo foi, nesse período, um subproduto dessa literatura de formação nacional, uma vertente que recuperou o resíduo do imaginário do idílico e do bucólico, manifestações da poesia árcade que, por sua vez, retomava temas da pastoril romana. Esse bucolismo, no caso do primeiro regionalismo, contemplava o pitoresco do meio rural ermo e dos indivíduos não-citadinos, que poderiam ser categorizados como exemplares do bom selvagem rousseaniano. Este subproduto, cristalizado como vertente narrativa do nosso romantismo, foi retomado sob nova perspectiva por uma forma literária que se perdia entre os moldes naturalistas e a acepção romântica do herói. Nesse caso, o exotismo do ambiente e do indivíduo interiorano carregava a tinta da República recém-iniciada, sendo a ideia do regional um instrumento para compreensão dos efeitos do meio na formação do caráter dos indivíduos e, consequentemente, de suas ações. Em *Os sertões*, temos pela primeira vez uma representação regionalista que contempla de maneira mais sistêmica a questão da relação telúrica e, no plano de fundo da narrativa, uma concepção crítica sobre a nação.

É curioso notar como uma vertente literária que se propunha a representar, na forma folhetinesca, o caráter inocente e pitoresco das gentes do interior brasileiro resistiu como resíduo cultural e cristalizou-se como forma dominante de nossa literatura, ao menos por um período, como instrumento da compreensão crítica da sociedade. A estética modernista, que em um primeiro momento buscava a renovação linguística, formal e temática da literatura brasileira, sedimentou-se e atingiu maturidade com o romance regionalista surgido na década de 1930. A ideia do uso de uma linguagem coloquial, tanto no âmbito da narração quanto da reprodução da fala em corroboração com as características socioculturais dos personagens, tornou-se escolha estética cujo objetivo não era mais a experimentação em si, mas, sim, um elemento a trabalhar em favor da própria narrativa, na construção de seu sentido.

O ápice dessa forma do regionalismo se deu com *Vidas secas* de Graciliano Ramos, romance de 1938, quando essa vertente literária alcançou seu ponto mais alto de maturidade estética e de profundidade crítica. A linguagem seca, de frases curtas e tom objetivo, reproduz a aridez do espaço, que tem como consequência a aridez interna dos personagens. O título refere-se à seca, mas também às vidas que secaram, à subjetividade esgotada em meio à adversidade insuperável. As personagens são reificadas. O protagonista, Fabiano, é um vaqueiro embrutecido que age com rispidez diante da menor contrariedade. Seus filhos sequer são nomeados. Ao se deparar com uma autoridade, nomeada como “Soldado Amarelo”, Fabiano se retrai, não consegue comunicar o básico e, em meio a um desentendimento, acaba preso. A reprodução de sua fala é a reprodução de sua forma de existir no mundo, de sua compreensão limitada, de sua inaptidão para lidar com a vida social. Sinhá Vitória, mulher de Fabiano, é uma sombra do marido; ressentida de sua aridez, mas replica seu comportamento com os filhos. Quando um dos filhos, O menino mais velho, pergunta-lhe o que é o inferno, ela o despacha com pancadas. O menino parece reconhecer o inferno na vida que a família de retirantes experimenta; Sinhá Vitória pouco reconhece, vive uma

existência reificada, seca. A personagem mais humanizada é a cadela Baleia, dotada de uma subjetividade simples, porém muito mais complexa do que a de seus donos.

A reificação presente em *Vidas secas* é marca da representação dos desfavorecidos no regionalismo de 1930. A existência reificada é uma metáfora do subdesenvolvimento, da cidadania negada, do silêncio e do esquecimento. Os socialmente silenciados mal conseguem se comunicar com o mundo ou entre si. Sua força vital se perde em meio às condições hostis para que a vida floresça. A forma de representação é dotada de autonomia artística, mas formula o fato social. Ao mesmo tempo, a própria representação está embrenhada pelo contexto social da produção.

O regionalismo como vertente literária da primeira metade do século XX consagra um “neorrealismo” na literatura brasileira, por sua preocupação com a representação da realidade e os fatores de análise crítica da sistemática social advindos desta. Existem as convenções de uso do código que buscam criar esse efeito, obviamente, porém há também uma preocupação com a externalidade do texto, com o efeito da literatura como documento, com o exercício da arte enquanto artefato de análise social. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido afirmou que mesmo que abordem questões sociais em seu enredo, as obras ficcionais não podem ser encaradas como documentos que refletem de modo direto o aspecto social (o que comprometeria a compreensão do trabalho estético da obra). Apesar disso, a arte exprime, sim, a sociedade, pois pertence a um lugar e a um tempo, foi produzida a partir de determinados modos de vida e costumes, existe no seio de uma cultura, sendo assim, não existe em um vácuo histórico, social e cultural, mas é produto de tais aspectos que a ensinam.

Em *Os sertões*, a preocupação com o elemento social é bastante evidente e permeia toda a obra, que, em sua formulação do código realista-naturalista de composição narrativa, adota o tom do ensaio e busca aprofundar a referencialidade do jornalismo. Em *Vidas secas*, por outro lado, existe uma preocupação mais evidente com a relação entre a linguagem e a atmosfera da narrativa e seus sentidos. O sertão é representado de maneira minuciosa e visceral, sem o distanciamento do romance de tese, com uma forma de linguagem que busca reproduzir as condições adversas, a precariedade da vida em meio à seca, as injustiças, a miséria e a reificação como resultado destas. Com isso, o regionalismo de 1930, apesar de seu ímpeto pela representação da realidade, não se confunde com a estética realista-naturalista do século XIX, por conjugar a ideia de literatura como documento da análise social com o reconhecimento do uso artístico da língua por meio de códigos representativos que criam determinados efeitos, nesse caso, o da representação do real de tal maneira que as escolhas narrativas, para além da referencialidade do texto jornalístico ou ensaístico, concretizem justamente o sentido de uma representação crítica do elemento social.

Torto arado e a possibilidade do regionalismo no Brasil urbanizado

Herasmo de Oliveira Brito (2016) apontou a existência de um neorregionalismo na literatura brasileira contemporânea. Trata-se de residualidade de forma literária própria do romance engajado de 1930. E por que recuperar a forma em um país já marcado por um profundo processo de urbanização? Primeiramente, porque a problemática social, fruto do crescimento urbano desenfreado, está relacionada a um processo de ausência do poder público, desigualdade e silenciamento imposto desde o pauperizado Brasil rural (especialmente a região

Nordeste). A fuga dos retirantes da seca desemboca na precariedade e na violência do espaço urbano, tão bem retratada na ficção de caráter brutalista das décadas de 1970 a 1990, especialmente nos contos de Rubem Fonseca.

O termo neorregionalismo conduz a uma problematização evidente: se o regionalismo surge como forma romântica de representação do Brasil interiorizado, o espaço fora da corte, e se cristaliza na década de 1930, a partir da residualidade de sua origem, como narrativa que visa à análise da desigualdade, do subdesenvolvimento e do desequilíbrio econômico e social por meio de uma representação crítica da miséria no Nordeste brasileiro, com uma elaboração linguístico-literária que busque esse efeito de representação realista, qual o sentido do termo em um país urbanizado onde os estudos sociológicos sistematizados discutiram de forma mais acadêmica a questão do subdesenvolvimento, da desigualdade e dos desequilíbrios? Ou seja, chama-se contemporaneamente determinada composição de regionalista tendo-se qual ponto de partida como centro?

O neorregionalismo, para Brito, não se volta necessária e unicamente para o Brasil rural, mas situa-se no espaço urbano do interior brasileiro, como se a fuga do grande centro fosse uma reprodução madura do sertanismo, da percepção de um país maior do que seus eixos econômicos principais. Sendo assim, torna-se evidente que o termo só pode existir como complemento à existência de um centro, sendo o “regional” sua oposição. Nessa concepção, o centro é identificado no centro-sul do país, especialmente na região Sudeste, mais especificamente, nos centros urbanos de São Paulo e do Rio de Janeiro, podendo se estender para uma espécie de “centro estendido”, como Porto Alegre ou Curitiba. Com isso, o neorregionalismo parece estar relacionado ao espaço da região Nordeste (expandido para o Norte e o Centro-Oeste), o que nos faz pensar em sua configuração como um resíduo daquilo que caracterizou o regionalismo social da primeira metade do século XX.

Destacam-se como características da ficção neorregionalista a demarcação do espaço como elemento de formação dos personagens e constituidor da memória; a exposição de tradições e costumes regionais que buscam fazer frente a uma cultura homogeneizadora, globalizada; a autonomia das personagens femininas, que deixam de ter mera postura de coadjuvantes ou, quando protagonistas, de indivíduos marcados pela influência masculina (Brito, 2016). Há ainda um maior senso de alteridade, uma vez que os desvalidos ganham dimensão humanizada. Podemos afirmar que essa vertente literária existe como residualidade pelo modo como dialoga com aspectos que o romance regionalista de 1930 consagrou: a relação entre o literário e o mundo social, a problematização crítica, o trabalho estético voltado para o engajamento social.

O Brasil do campo existe em muitas dessas obras contemporâneas, que Brito chamou de neorregionalistas, na memória dos personagens, como processo formador de suas personalidades ou definidor de acontecimentos de suas vidas. Não estão mais entranhados no espaço rural, não têm uma relação orgânica com a terra, mas observam o telúrico à distância, como marca de um tempo pregresso. O campo existe também como marca social da questão agrária que levou ao crescimento urbano desenfreado e sem planejamento sistêmico. Existe, nesse caso, a consequência social da violação do direito à terra, tendo o modelo do latifúndio se sobreposto à ocupação territorial e econômica por meio da pequena propriedade. Com isso, os Fabianos de *Vidas secas* transformam-se, por exemplo, na Luíza de *Beira rio beira vida*, de Assis Brasil, mulher cuja vida é marcada pela pobreza e pela “sina” da prostituição em sua família. Luíza é, aliás, representante da autonomia das personagens femininas na narrativa

neorregionalista, por ser aquela que, por sua força, impede que sua filha, Mundoca, dê continuidade à sina da prostituição na família.

Verifica-se, no romance de Assis Brasil, de 1965, a presença dos socialmente desvalidos, cuja representação se dá por meio da dicotomia espacial da cidade de Parnaíba entre a parte embelezada (o centro) e o local dos trabalhadores marginalizados (o cais). As franjas urbanas são metonímia dos desequilíbrios sociais. Da mesma maneira que os regionalistas de 1930 recorriam à imagem da seca e dos retirantes, o neorregionalismo coloca a periferia urbana como uma nova versão dessa imagem. No entanto, a marginalização da existência periférica não surge somente como lamentação e análise sociológica de um construto social precário, mas, principalmente, como a potência de personagens que de alguma maneira buscam se sobrepor a tais condições adversas, modelando, com isso, sua própria forma de vida. É este o simbolismo do esforço da Luíza de *Beira rio beira vida* para romper a “sina familiar”. Essa potência, especialmente de personagens femininas, é também o tema central de *Torto arado*.

Publicado em 2018 em Portugal e em 2019 no Brasil, o romance desponta como um dos marcos contemporâneos da renovação da prosa regionalista, já que volta a situar toda a ação no espaço rural – fato que o diferencia do neorregionalismo de caráter urbano. Tempo e espaço, aliás, ganham conotação etérea e de indefinição: a fazenda Água Negra, onde se passam os acontecimentos da narrativa, poderia ser qualquer latifúndio de meados do século XX, e os anos que se assemelham bem podem simbolizar a permanência da precariedade, da opressão e da exploração no meio rural interiorano, naquilo que se pode chamar de Brasil profundo.

Itamar Vieira Junior, o autor do romance, vale-se de narradoras mulheres: as irmãs Bibiana e Belonísia, protagonistas da história, e a encantada Santa Rita Pescadeira, que recupera a memória da formação do quilombo e conduz ao desfecho da narrativa após a morte de Severo, marido de Bibiana. A narração em primeira pessoa humaniza as figuras que percorrem a narrativa, no processo de alteridade que substitui a reificação. O tema da escravidão surge de maneira direta, ainda que a distância histórica seja maior do que em relação ao regionalismo de 1930, que apenas tangenciou o problema, como se não fossem os descendentes de ex-escravizados os desvalidos abandonados à própria sorte na seca do sertão.

A seca, aliás, faz-se presente em *Torto arado*, mas não domina a narrativa. Ela cria o movimento que leva Bibiana a deixar a morada ancestral, a fazenda dos Peixoto, único lugar em que conhece a vida e partir para uma existência de sonhos desfeitos, que culminam na percepção das impossibilidades ocasionadas pela própria organização social. A faca de marfim guardada pela avó das protagonistas, o fio de corte da primeira parte, transforma a língua decepada de Belonísia e o silêncio compartilhado das irmãs em metáfora dos socialmente silenciados. Contudo, são justamente os silenciados que agem, que se posicionam, que buscam compreender sua situação, diferentemente dos caracteres reificados de *Vidas secas* que não podiam se expressar ou compreender sua situação e seu lugar no mundo. Nesse sentido, o protagonismo feminino e alteridade na representação dessas personagens são uma relação entre *Torto arado* e o neorregionalismo. Como a Luíza do romance de Assis Brasil, as protagonistas de Itamar Vieira Junior caracterizam-se pela potência, pela ação. Não há aqui a condescendência, a apresentação daquele que vive na miséria como alguém sem consciência de si e

de sua situação. A consciência da condição dos marginalizados ainda existe, porém o que os define não é a condição à margem, mas a ação modificadora.

Se o Fabiano de *Vidas secas* se submetia à autoridade do Soldado Amarelo, deixando de vingar a infâmia que este lhe causou quando o viu vagando pela fazenda onde o vaqueiro trabalhava, a violência em *Torto arado* está ligada ao ato de opor-se aos desmandos. É como se a diferença geracional entre Zeca Chapéu Grande, pai de Bibiana e Belonísia, e Severo, marido de Bibiana, fosse também a diferença entre a passividade herdada das vidas secas de Graciliano e o ímpeto de mudança. Zeca Chapéu Grande é uma espécie de autoridade no quilombo, ainda que informal, por sua atuação como pai de santo, guru, guia espiritual da comunidade e como homem de confiança dos patrões junto aos trabalhadores. Sua figura contrasta com a de Severo, primo que se torna marido de Bibiana e assume o papel simbólico de líder dos trabalhadores locais após a morte de Zeca. Tal contraste se dá pelo fato de que Zeca Chapéu Grande é figura metonímica de uma resignação que se mistura com resiliência por ser necessária para a sobrevivência, enquanto Severo, ao voltar do espaço urbano com ideias sindicalistas, representa o inconformismo que se transforma em luta por justiça social. A morte de Zeca representa a crise do modo de vida daquela comunidade, uma crise que, na verdade, se refere à ascensão do inconformismo no lugar da aceitação tácita de um lugar à margem no mundo.

Um dos aspectos centrais da condição desses indivíduos marginalizados está em sua habitação. É permitido aos trabalhadores construir moradias precárias de pau a pique, casas que se desfazem com as chuvas e precisam ser reconstruídas periodicamente. Trata-se de clara estratégia dos donos da terra, que proíbem a construção de casas de alvenaria, assim evitando que os moradores possam de alguma maneira contestar seu direito de posse à parte da propriedade. Os donos da terra – a família Peixoto – são, aliás, praticamente figuras fantasmagóricas, cuja presença no local só ocorre “[...] para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo” (Vieira Junior, 2019, p. 86), segundo as palavras de Bibiana, a narradora da primeira parte do romance.

A chegada de Severo a Água Negra, acompanhando seu pai, Servó, irmão de Zeca Chapéu Grande, é o acontecimento que coloca o leitor a par do funcionamento sistêmico das relações de trabalho servis estabelecidas na propriedade e, conseqüentemente, mostra as relações de poder retratadas no romance: um trabalhador pode vir e passar por um teste enquanto tem uma moradia provisória; se o gerente o considera de valor, recebe a permissão para construir sua própria casa, sempre de barro, jamais de alvenaria, jamais uma moradia permanente; ali, pode usar o quintal para cultivar sua própria horta, mas nunca os mesmos produtos comercializados pela fazenda e nunca no horário de trabalho para o patrão; pagamento em dinheiro ou qualquer outro direito garantido eram coisas inexistentes.

Como em *Vidas secas*, a figura do latifundiário está simbolicamente ausente, pois sua relação com a terra não é orgânica, mas somente de propriedade, monetária. A terra pertence ao fantasma, enquanto aqueles que têm presença física, os que nela trabalham, não têm uma relação contratual de posse com o espaço do qual tiram seu sustento – sustento este, aliás, que não passa de subsistência, como se aceitar que o trabalhador ceda sua força de trabalho fosse um favor prestado a este pelo dono da propriedade. No caso do Fabiano de *Vidas secas*, seu trabalho, na verdade, gera dívidas, que seu patrão atribui aos juros. Quando a seca assola a fazenda onde havia se refugiado para trabalhar e subsistir com sua família, o sertanejo se vê novamente obrigado a ir embora: “[...] largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não

poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só restava-lhe jogar-se ao mundo, como negro fugido” (Ramos, 2011, p. 117).

Fabiano percebia vagamente as injustiças, porém era incapaz de se rebelar contra elas, talvez por sua ignorância, talvez pelo condicionamento a obedecer às figuras de autoridade, fosse o Soldado Amarelo ou seu patrão. Em *Torto arado*, Zeca Chapéu Grande recebe como uma bênção a possibilidade de trabalhar e existir em Água Negra. Mantém-se subserviente ao gerente, Sutério, e, conseqüentemente, à família Peixoto. Exercendo sua liderança humana e espiritual sobre os trabalhadores, torna-se indiretamente responsável pela manutenção do *status quo*. Bibiana, sua filha, decide sair de Água Negra ao perceber a postura submissa do pai, quando este aceita passivamente que Sutério tire da família as batatas doces que eram para consumo próprio, alegando que, diante da seca, toda produção, mesmo aquela que se destinaria à subsistência do trabalhador, devia ser revertida para a fazenda.

Nesse momento, Bibiana já se incutiu das ideias expostas por Severo. Conheceram-se na convivência em Água Negra. Há um entrevero entre as irmãs, antes tão unidas pelo fio de corte que, ao cortar a língua de uma delas, fez com que a outra também decidisse se silenciar para o mundo, deixando-as imersas em um universo particular. O entrevero acontece por causa do interesse amoroso em Severo, compartilhado por ambas. Bibiana e Belonísia constituem-se como duplo. Refletem-se uma na outra, como podiam ver suas imagens individuais refletidas na lâmina afiada que cortou a língua de uma delas. A imagem duplicada é carregada por toda a primeira parte, na qual não se sabe ao certo sequer qual das irmãs de fato perdeu a língua e a fala. Severo é a figura que indiretamente as afasta; o interesse juvenil que as duas nutrem inicialmente por ele se transforma na paixão de Bibiana, que engravida e é convencida por ele a ir embora de Água Negra. No início, ela hesita, principalmente devido à proximidade com a irmã. No entanto, ao reconhecer a passividade diante da injustiça na postura do pai, decide partir. Trata-se de um instante de rompimento, do afastamento físico entre as irmãs que até então haviam existido como extensão uma da outra. “Dentre as coisas que levava, e talvez a que mais me machucava, era a minha língua. Era a língua ferida que havia expressado em sons durante os últimos anos as palavras que Belonísia evitava dizer por vergonha dos ruídos estranhos que haviam substituído sua voz” (Vieira Junior, 2019, p. 87), diz Bibiana no trecho que encerra sua narração.

Bibiana e Severo vão para a cidade, mas o espaço urbano nunca aparece de forma direta no romance, a não ser como espectro. Sabemos de seu paradeiro de maneira indireta, por meio do que a narração de sua irmã, Belonísia, pode nos oferecer na segunda parte da narrativa. Está claro, no entanto, que o espaço urbano para o casal se restringe ao periférico, àquele que a literatura neorregionalista de caráter urbano costuma mostrar como marginalizado.

As escolhas de representação refletem um cuidado do autor na composição estética do “Brasil profundo” por meio do espaço fictício de Água Negra. Em torno desse espaço, as histórias dos personagens se desvelam quando estes vêm de ou vão para outro lugar. É o caso da chegada de Severo, ainda criança, acompanhado de seu pai, Servó; é o caso também da mudança de Bibiana e Severo em busca de uma vida melhor na cidade; por fim, é esta a própria condição da formação familiar e de seu pertencimento ao lugar, já que a chegada de Zeca Chapéu Grande a Água Negra se deu com sua saída de outra fazenda, a Caxangá, então asso-

lada pelas condições climáticas e pelo solo infértil. Novamente, a seca aparece como fator determinante dos destinos individuais que estão entranhados na terra.

A própria ideia de “Brasil profundo” vem da questão do país rural em localidades interiorizadas, distantes do chamado “centro”. O historiador Ricardo de Oliveira (2002) conceituou tal ideia como uma criação de Euclides da Cunha em *Os sertões*, romance que, como já demonstramos, engendrou uma concepção de nação sob a perspectiva do contraste entre as desigualdades do país real e o ideal de progresso com base cientificista-positivista. O regionalismo romântico fundara uma concepção mítica de sertão; Euclides da Cunha o abordou com criticidade, colocando a imagem do sertanejo e de sua condição de vida como retrato do “Brasil real”. “Sertão” tornou-se, então, sinônimo de brasilidade, o que corresponde ao jogo de opostos no qual o país da capital, das regiões litorâneas, surge, por oposição, como um Brasil artificial, de caráter europeizado. Para Ricardo de Oliveira, na visão de Euclides da Cunha, “O sertão é o lugar do esquecimento e, por isso mesmo, onde a brasilidade se forjou protegida da degradação e estrangeirismo do litoral. Lá o Brasil é profundo, autêntico!” (Oliveira, 2002, p. 525). É curioso, no entanto, que o ideal civilizatório, que resolveria tais desigualdades, sustenta-se justamente no modelo europeizado de concepção de individualidade, sociedade e direitos. Com isso, há certa semelhança entre o indígena com ares de cavaleiro medieval da ficção da Primeira Geração Romântica e o sertanejo naturalista de Euclides da Cunha.

Mesmo assim, a ideia de um Brasil profundo resiste, autêntico e relevante para o entendimento da nação. Por isso, Antonio Candido apontava o caráter de documento sociológico da ficção da década de 1930, como uma literatura que assumia posição crítica em relação às concepções sobre o país e sua sociedade, criando uma forma estética de reconhecimento do subdesenvolvimento como condição para a compreensão histórica da formação nacional. Nesse caso, a representação do sertão e do sertanejo não deixa de ser uma maneira de entender a brasilidade, senão pelo que esta poderia ser a partir do processo civilizatório, ao menos pelo que se expressava na realidade. O “Brasil real”, dessa maneira, é percebido como o Brasil da desigualdade, da miséria, de um feudalismo rural que existe em oposição à urbanização.

O que o neorregionalismo trouxe, nesse caso, foi a representação da extensão desse Brasil profundo para a área periférica do espaço urbano, com a diferença de que não busca somente retratar a vida dos marginalizados, mas os humaniza ao demonstrar a potência de sua resistência diante de uma existência adversa, assim como o próprio conceito de regionalismo em sua acepção moderna relaciona-se a uma manifestação artística de resistência diante de um centro que busca ser dominante. *Torto arado* desloca novamente o conceito de Brasil profundo para o espaço rural, trazendo algo novo, pois coloca o quilombo como espaço no qual se passa a narrativa. Bibiana toma consciência de seu pertencimento ao lugar e de sua identidade enquanto quilombola no movimento de saída e retorno à terra: a saída, ao final da primeira parte, envergonhada frente à injustiça, simbolizada na humilhação e inação do pai; a tomada de consciência, a partir da vida periférica na cidade e da forma como esta lhe permitiu um processo de aprendizagem significativa.

O quilombo representa aqui um elemento identitário do qual os personagens são inicialmente desconhecedores. A narração de Belonísia na segunda parte do romance reforça isso, pois seu relato, em geral, volta-se para a sobrevivência cotidiana em meio ao trabalho na terra e as questões mezinhas da vida familiar. Esta parte, denominada “Torto arado”, é justamente aquela em que a dinâmica de relacionamento entre as duas irmãs, ainda jovens demais para compreender o entorno além do ensimesmamento da existência silenciosa na

qual se debruçaram desde o acidente com faca, se desfaz com a saída de Bibiana para viver o mundo. Belonísia, no entanto, também passa a viver o mundo, já que, agora sozinha, passa a experimentar de maneira mais visceral a realidade externa de Água Negra. Com isso, esta é a parte da narrativa sobre as condições de vida na região – talvez venha daí o fato de que dê o título do romance, pois seu elemento central são as relações dos indivíduos com sua condição social e econômica. Passamos, aqui, a nos deparar com a crueza da servidão de forma mais acentuada, como se o leitor chegasse à idade adulta junto da narradora.

Esta é, aliás, uma característica fundamental da estrutura narrativa de *Torto arado*: a focalização em primeira pessoa constrói os fatos a partir do filtro da subjetividade da narradora ocasional, de sua relação direta com tais acontecimentos e com o contexto que os enseja. Aqui temos um realismo que arrebatava pelo afeto, ou seja, pela identificação do leitor com a situação vivida pelos personagens, o que corresponde a uma tendência da literatura brasileira contemporânea, identificada por Karl Erik Schollhammer (2012), segundo a qual a referencialidade e a atenção ao detalhe descritivo do Realismo anterior dá lugar a um efeito de representação que atenua a fronteira entre a realidade exposta e a realidade estética por meio de um estímulo imaginativo que liga a dimensão ética à dimensão estética.

A narração de Belonísia é, portanto, o relato da experiência de existir em Água Negra, numa relação de causa e consequência entre a decisão tomada por Bibiana de partir de sua terra de origem e o modo como a vida de Belonísia é o desvelamento da existência precária que sua irmã já percebera. Novamente, é por meio das duas irmãs, que se constituem como duplo, que a narrativa constrói um senso de identificação, um realismo afetivo. Este se configura pela relação entre o ficcional e o contexto macro da sociedade brasileira na segunda década do século XXI, marcada pela ascensão de um discurso reacionário de uma vertente política de extrema direita, discurso este que nada mais faz do que recuperar antigos preconceitos e políticas excludentes desveladoras da desigualdade social do país. Nesse sentido, a escolha pela narrativa regionalista dialoga com uma tradição literária que, no Brasil, caracterizou-se justamente pela representação ficcional das problemáticas sociais da nação de maneira crítica.

Assim, não são gratuitas as escolhas narrativas: as protagonistas são mulheres negras, há um espaço agrário ocupado por uma comunidade quilombola que aos poucos se reconhece como tal, há o aspecto religioso do candomblé e a violência do preconceito religioso, bem como o sindicalismo como forma de resistência popular. O assassinato de Severo, a mando do novo dono da fazenda, Salomão, é o ponto culminante dessa resistência, a simbologia da violência do opressor diante do oprimido que exige seus direitos. Além disso, há a violência simbólica no ato da esposa de Salomão, que convida um pastor à fazenda para tentar converter os moradores à denominação evangélica, em clara alusão ao contexto de intolerância religiosa contra as religiões de matriz africana. Sendo assim, é também simbólico que a narradora da última parte do romance, “Rio de sangue”, seja uma entidade do candomblé, denominada Santa Rita Pescadeira. Esta ata os nós entre presente e passado, sendo a faca do “Fio de corte” (a primeira parte da narrativa) o signo dessa ligação entre as partes. Donana, avó de Bibiana e Belonísia, roubara a faca de um visitante do senhor da fazenda em que morava, Caxangá. Achava-a bela, queria vendê-la ou deixá-la de herança para a família, algo de valor para seus descendentes. Mas não fez nem uma coisa nem outra, no início por temor, afinal, era objeto roubado. Depois, porque a faca parecia simbolizar a desgraça de sua família. Não era só a loucura do filho Zeca, que na verdade era o sinal de sua transformação em pai de santo, cum-

prindo o destino que a matriarca negara, mas também a outra filha, Carmelita, que se deitou com o homem de Donana. Com a faca, Donana sangrou seu homem, um dos homens de sua vida que lhe coube enterrar. A faca ficou, pois, escondida. Até o dia em que Belonísia cortou a própria língua com ela, e então Donana quis finalmente se livrar do objeto. Não conseguiu. Belonísia guardou a faca, defendeu a si e à vizinha Maria Cabocla da violência doméstica com ela e, no final, o objeto que define o destino das irmãs no início desempenha papel relevante mais uma vez. Santa Rita Pescadeira se apossa do corpo de Bibiana e a faz cavar a cova em que Salomão será enterrado. Apossa-se depois de Belonísia para que, junto com a irmã, cumpra o destino de libertação de Água Negra, mesmo que precária. Por intermédio do encantado, Belonísia sangra Salomão, vingando a morte de Severo.

A violência como opressão e redenção estabelece o choque, e seu efeito performativo caracteriza o realismo afetivo. Aqui, a representação da realidade não almeja somente uma noção reconhecível, referencial, “[...] mas uma vivência concreta através da literatura como uma potência transformativa” (Schollhammer, 2012, p. 145). A violência surge como dado constante e determinante da problemática social, consequência da desigualdade e causa da repressão. O que a forma do realismo afetivo faz em *Torto arado* é construir estética da violência por meio de símbolos (a faca, por exemplo) e atos concretos (a língua cortada, a opressão da elite, a violência doméstica, as mortes) e se valer dela como meio para a compreensão crítica da realidade representada, não somente como reconhecimento de um problema existente, mas como tomada de posição – daí a potência transformadora. Com isso, nota-se a persistência do regionalismo enquanto forma literária cristalizada no Brasil como realismo social crítico, cuja forma de representação se modifica de acordo com a evolução das formas narrativas de nosso contexto literário, assim como seu próprio ato de representar e refletir sobre a problemática social se altera conforme as mudanças na percepção das causas e consequências dessa problemática. O regionalismo persiste, portanto, como resíduo cultural em nossa literatura, justamente porque os dados da realidade, ou seja, os problemas sociais de formação do país que a literatura busca representar na forma narrativa, não se alteraram de todo.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

BRASIL, Assis. *Tetralogia piauiense*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, v. I e II.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. *A escrava Isaura*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, “Os sertões” e a invenção de um Brasil profundo. *Revista brasileira de história*. v. 22. n. 44. 2002. p. 511-537. Disponível em: <https://www.scielo.br/rbha/QCgVdsncR3FwRdf6tLLhZwy/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (org.). *A residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: GERLIC/Expressão Gráfica, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 115. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 39, jan.-jun., 2012. p. 129-148. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793/8651>. Acesso em: 2 fev. 2025.

TÁVORA, Franklin. *O cabeloira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

O gótico, o romântico e o melodramático em Aluísio Azevedo: a hipertextualidade em *A mortalha de Alzira* (1893)

The Gothic, the Romantic, and the Melodramatic in Aluisio Azevedo: Hypertextuality in A mortalha de Alzira (1893)

Flavia Renata Machado Paiani
Escola Técnica Parobé | Porto Alegre
RS | BR
fla.paiani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0006-5691>

Resumo: Em sua carreira literária, Aluísio Azevedo, precursor do Naturalismo no Brasil, recupera certa ideia de Romantismo, de gótico e de melodrama quando publica *A mortalha de Alzira* (1893). O romance deriva do conto “La morte amoureuse” (1836), de Théophile Gautier, porém exibe fraturas com o texto original. Embora, na obra, Azevedo se afaste da noção naturalista da representação literária como “imitação da realidade”, ele insere personagens que carregam consigo a explicação racional e científica para a série de eventos estranhos que ocorrem na narrativa. Assim, por meio da leitura relacional dos textos (do hipertexto com seu hipotexto, em alusão a Gérard Genette) e dos usos dos conceitos mobilizados (melodrama, Romantismo, fantástico, gótico), pretende-se perscrutar a presença de traços naturalistas na narrativa que resistem à imaginação gótico-romântica adotada. Por conseguinte, objetiva-se compreender “a tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio” da obra e de seu autor (Candido, 2006).

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; hipertextualidade; gótico; romantismo; melodrama.

Abstract: Aluisio Azevedo, the precursor of Naturalism in Brazil, retrieves a certain idea of Romanticism, Gothic, and melodrama when he publishes *A mortalha de Alzira* (Alzira’s Shroud) (1893). The novel derives from Théophile Gautier’s short story, “La morte amoureuse” (1836), but displays fractures with the original text. Although, in the work, Azevedo moves away from the naturalistic notion of literary representation as an “imi-



tation of reality”, he inserts characters that carry with them the rational and scientific explanation for the series of strange events that occur in the narrative. Thus, through the relational reading of the texts (the hypertext with its hypotext, in allusion to Gérard Genette) and the uses of the mobilized concepts (melodrama, Romanticism, fantastic, Gothic), the aim is to examine the presence of naturalistic traits in the narrative that resists the gothic-romantic imagination. Therefore, the objective is to understand “the tension between the deep desires and the consonance with the environment” of the work and its author (Candido, 2006).

Keywords: Aluísio Azevedo; hypertextuality; gothic; romanticism; melodrama.

Introdução

Se do filho exige-se que seja um retrato fiel do modelo paterno, é com ênfase idêntica que se costuma explicar uma obra em função de suas semelhanças com aquele que a escreveu. Não apenas se exige do escritor que sua produção se lhe assemelhe de alguma forma, como também que, entre si, os seus textos guardem relações de continuidade e semelhança. Na história literária, como na tradição familiar, também se repete orgulhosamente a máxima: “Tal pai escritor, tal filho obra” (Süssekind, 1984, p. 29).

[...] o escritor [...] é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (Candido, 2006, p. 83-84, grifos do autor).

O escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913), precursor do Naturalismo no Brasil, produziu obras literárias que não só *não* guardam semelhança com o autor, como também *não* guardam semelhança entre si. Essa dupla negação poderia sinalizar a irregularidade da obra de Azevedo, que ora flertava com o Romantismo, ora com o Naturalismo em uma época em que os preceitos realistas/naturalistas estavam em voga na literatura produzida no país.

Se, de um lado, a crítica da época reivindicava um Aluísio de inclinações naturalistas ao estilo de Émile Zola (1840-1902) ou de Eça de Queiroz (1845-1900), de outro, o público leitor abraçava a imaginação romântica do autor em certas obras. O escritor, ao que parece, equilibrava-se entre a respeitabilidade do meio literário e o êxito comercial, ora cedendo ao apelo

de um, ora ao de outro. Ocorre, porém, que quando Azevedo correspondia às expectativas do público, frustrava as expectativas da crítica. Exemplo disso é *A mortalha de Alzira* (1893). A segunda edição do romance chegou a dez mil exemplares em 1895, sendo, portanto, bem recepcionado pelo público da época (Esteves, 2014, p. 220), porém, aos olhos da crítica, não se tratava de “tal pai escritor, tal filho obra”. Parafraseando Flora Süssekind (1984, p. 33), tratava-se, antes, de obra “bastarda”, desgarrada da linhagem naturalista do pai.

Essa “obra menor” faz uso da imaginação romântica para construir uma ficção gótica de contornos melodramáticos. Não aborda as questões sociais ou políticas de um país que havia recentemente abolido a escravidão, derrubado a monarquia e aderido à república. O cenário escolhido, aliás, situa-se fora do Brasil, assim como o tempo em que se desenrola a narrativa é extemporâneo ao autor. De certo modo, a França do século XVIII funciona como o cenário ideal para os voos da imaginação, em especial para a corrupção das almas mais puras, como as de um jovem padre que se apaixona por uma cortesã e que passa a encontrá-la nas horas de sono, mesmo após o falecimento da amada. Essa é também a premissa do conto “La morte amoureuse” (1836), de Théophile Gautier (1811-1872), publicado mais de meio século antes do romance de Azevedo.

Pode-se questionar a razão pela qual o brasileiro teria buscado no escritor romântico francês não apenas a inspiração, mas também o enredo, o cenário, os personagens etc., para compor a narrativa. Neste artigo, contudo, o caminho percorrido é outro. Evidenciam-se as relações transtextuais, como a do hipertexto (*A mortalha de Alzira*) com a de seu hipotexto (“La morte amoureuse”), bem como a compreensão das noções de “melodramático”, “romântico”, “fantástico” e “gótico” que emergem dali. Por meio da leitura relacional dos textos e dos usos dos conceitos mobilizados, pretende-se aqui perscrutar a emergência de determinados traços naturalistas na narrativa que resistem à imaginação gótico-romântica adotada. Ao fazer isso, objetiva-se compreender “a tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio” da obra e de seu autor (Candido, 2006).

O melodramático

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, publicada pela primeira vez em 1970, já sentenciava que “em Aluísio Azevedo a influência de Zola e de Eça é palpável; e, quando não se sente, é mau sinal: o romancista virou produtor de folhetins” (Bosi, 2015, p. 150). Com efeito, a crítica literária especializada contrapõe os romances considerados sérios do escritor maranhense, como *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), todos da vertente naturalista, àqueles considerados “pastelões melodramáticos”, nas palavras de Bosi, como *A mortalha de Alzira*. Os “pastelões” não são exceção na produção de Azevedo, precisamente pelo apelo comercial desse tipo de produção. No entanto, nesse balaio, *A mortalha de Alzira* ganha destaque pelos elementos fantásticos e góticos que permeiam a narrativa, cuja indissociabilidade com aqueles de caráter romântico e científico – ao melhor estilo naturalista – resultam em uma curiosa combinação melodramática no romance folhetinesco.¹

Aqui é pertinente tomar de empréstimo algumas das características que Ivete Huppes (2000) atribui ao melodrama, ainda que a autora esteja pensando especificamente no tea-

¹ Pode-se pensar, a partir da produção literária do século XIX, que o melodrama está para o teatro, assim como o folhetim está para o romance. Por romance folhetinesco, entende-se o tipo de literatura publicada em jornal,

tro de estilo romântico do século XIX e em outras variedades do entretenimento popular do século XX, como o cinema e a televisão. Com os devidos ajustes, cabe considerar que, no lugar da plateia, tem-se o leitor para quem o romance de inclinação melodramática é destinado. Assim, sua intenção central é satisfazer esse leitor e, para tanto, compete ao gênero “capturar o interesse de um público tão amplo quanto possível, utilizando processos repetidos à exaustão”, em que os elementos clichê se equilibram com os elementos novos, em sintonia com as mudanças de perfil do público de cada época (Huppés, 2000, p. 12-13). Nesse sentido, o embate entre vício e virtude pode ser considerado um clichê, além da mobilização recorrente de outros recursos, como a valorização da ação e a exploração do cenário. Também são comuns o uso de uma linguagem “avessa a ambiguidades e torneios de estilo”, bem como a predefinição da moral dos personagens. Por outro lado, o clichê não deve se sobrepor à novidade. Isto é, o melodrama deve ser capaz de capturar a atmosfera da época, de modo que sua orientação seja em direção ao futuro. Para tanto, no decorrer do século XIX, o gênero passa a encarar o passado como um “campo de curiosidade e devaneio”, como um estágio a ser rompido recorrentemente (Huppés, 2000, p. 9; 14-15).

Percebe-se que, em *A mortalha de Alzira*, Azevedo reúne esses elementos do melodrama em uma narrativa em terceira pessoa. Um personagem como o Dr. Cobalt representa o “novo”, o “futuro”. Já o protagonista se configura como parte da repetição. Observem-se os clichês a seguir.

O seminarista Ângelo – retratado como um jovem de “ar angélico” e de “encantadora expressão de santo inspirado”, que vivia enclausurado em um convento sem nunca ter tido acesso a tentações da carne (leia-se: mulheres) – conhece, enfim, uma fração do mundo ao ser convocado por frei Ozéas para proferir um sermão na Quinta-Feira Santa fora do claustro. Sua performance como pregador causa boa impressão, de tal forma que a missa de Segunda-Feira fica também a seu encargo. Todavia, em determinado momento, o rapaz cruza os olhos com os da condessa Alzira, a mulher que o fitava “como uma serpente paradisíaca”, e se apaixona irremediavelmente pela cortesã.

Aí já repousa o primeiro embate entre virtude e vício que caracteriza o melodrama. A demarcação do embate é feita pela exploração do cenário – entre as sacristias e os salões da França do século XVIII – e pela caracterização prévia dos traços morais dos personagens – o casto seminarista e a insensível cortesã. A ação é valorizada desde o início da narrativa quando a Igreja procura um substituto ao pregador oficial da Quaresma – gancho necessário para o ingresso de Ângelo no mundo exterior ao convento e para o alvoroço que ele causa em seu sermão de estreia, em que se sobressaem a pureza de sua alma e o talento como pregador – e se estende até o final, quando ele, enfim, mata o frade e atenta contra a própria vida, atordoado pelo amor à mulher morta.

Os acontecimentos se desdobram, em sua maioria, por meio de diálogos relativamente curtos e de linguagem informal e repetitiva. Por meio dos diálogos, são desveladas, por exemplo, as transformações na alma do protagonista e a percepção que outros perso-

que, tendo como intuito atingir todo tipo de leitor, privilegiava o lugar-comum no lugar da originalidade literária. Esse tipo de romance havia surgido na França oitocentista e ficou ligada à literatura de massa devido à sua íntima relação com o mercado consumidor. No Brasil, porém, tanto a literatura “cult” quanto a literatura de massa conheceram primeiramente os folhetins por uma dupla razão: (i) a falta de editoras especializadas em publicação de livros e (ii) a acessibilidade de um jornal, que era mais barato que um livro (Cavalcante, 2005, p. 63-66). Neste artigo, acrescenta-se à noção de “romance folhetinesco” a noção de melodrama, tomada de empréstimo do teatro, para analisar *A mortalha de Alzira*.

nagens têm sobre ele. Ângelo deixa de ser visto como “um ente perfeitamente puro”, como alguém “puro como um anjo”, “um homem puríssimo, virginal” (Azevedo, 1894, p. 52-53), tal como os membros da corte se referiam a ele em rodas de conversa, e passa a ser visto como o “esquisitão” que “não regula bem da cabeça”, que “é pancada ou finge que é” (Azevedo, 1894, p. 247), tal é o burburinho entre os padres da vizinhança e os fiéis. Percebe-se que a repetição do adjetivo “puro” funciona como uma estratégia retórica para caracterizar a surpresa compartilhada pelos diferentes personagens em um primeiro momento, mas a sua forma superlativa – “puríssimo” – parece conferir também um tom de zombaria. Esse tom parece predominar em outros momentos com o uso de adjetivos no aumentativo – “esquisitão” no lugar de “esquisito” – e de escolhas lexicais mais informais – “pancada” no lugar de “louco”.

O uso do humor pode ser aqui um elemento de novidade ao estilo gótico-romântico de contornos melodramáticos. A história se passa em um tempo anterior ao da Revolução Francesa – durante o reinado de Luís XV (1715-1774) –, e o personagem principal tem suas ações e emoções sob o escrutínio curioso e, às vezes, zombeteiro de outros personagens – escrutínio aparentemente condizente com o olhar que os homens das letras e das ciências do final do século XIX projetavam sobre o passado. É no tempo pretérito que os “golpes de imaginação” (Azevedo, 1894), assim como os lampejos de humor são depositados. Sob essa lógica, parece adequado a esse passado enquanto “campo de curiosidade e devaneio” ter como um de seus “golpes de imaginação” um padre que enlouquece de amor.

Sabe-se que um personagem com essas características não era novidade. No prefácio à primeira edição de seu romance, cujas páginas haviam sido publicadas primeiramente na *Gazeta de Notícias* como encomenda da folha ao autor sob o pseudônimo de Victor Leal, Azevedo explica que sua obra “bem romântica e bem fantasiosa” deriva do conto “La morte amoureuse” (1836), do francês Théophile Gautier. Tem-se aqui o que Gérard Genette (2010, p. 18) chama de hipertexto – um texto derivado de um texto anterior (o hipotexto) ou, em outras palavras, um “texto de segunda mão”.² É possível argumentar que qualquer obra literária pode ser projetada no campo da hipertextualidade, atribuindo aqui ao leitor o papel de buscar em uma obra os “ecos parciais” de outra. No entanto, Genette (2010, p. 24) é contundente e define a relação hipertextual como “aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial”.

No caso, o texto de Azevedo deriva do texto de Gautier por uma operação transformadora – isto é, a transformação ocorre quando um texto B (o romance de Azevedo) evoca “mais ou menos manifestadamente” o texto A (o conto de Gautier) “sem necessariamente falar dele” (Genette, 2010, p. 18). Essa transformação é, por sinal, simples (ou direta) – consiste em transportar a ação principal de “La morte amoureuse” para um universo ligeiramente mais amplo com a inserção de mais personagens e ações secundárias,

² O hipertexto é o quarto dos cinco tipos de transtextualidade – esta, sendo um aspecto da textualidade, pode ser entendida, grosso modo, como “transcendência textual do texto” (Genette, 2010, p. 13). Os três primeiros tipos de relações transtextuais, enumerados de acordo com a “ordem crescente de abstração”, são a intertextualidade, restrita à presença literal de um texto em outro, como é o caso da citação ou mesmo do plágio; a paratextualidade, em que o texto mantém relação com seus elementos acessórios – como título, orelha, nota de rodapé –, os quais, por sua vez, remetem a um texto anterior; a metatextualidade, que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo”, como é o caso do comentário. Já o quinto tipo de transtextualidade é o arquitrato, sendo uma relação mais silenciosa pela recusa à taxonomia (Genette, 2010, p. 17).

além do dilatamento espaço-temporal que conforma essa transformação aos moldes de um romance. Algo semelhante havia feito James Joyce com *Ulisses*, tendo como hipotexto *A Odisseia*, de Homero, ao transpor a ação da Ítaca do passado para a Dublin do século XX (Genette, 2010, p. 19). Não se trata, pois, de imitação, transformação mais complexa, que exigiria “a constituição prévia de um modelo de competência genérico” – isto é, exigiria que o autor tivesse o domínio, mesmo que parcial, dos traços do gênero/estilo que escolheu imitar. Pode-se talvez discutir em que medida o estilo gótico de um autor romântico como Gautier *não* é imitado por Azevedo – ao contrário de Virgílio que, em *Eneida*, imita *A Odisseia* tanto na forma quanto no tema (Genette, 2010, p. 19).

Cabe lembrar que o Romantismo rejeita os ideais neoclássicos do racionalismo, tradicionalismo e harmonia formal. No lugar disso, os românticos elegem o individualismo, a imaginação e a emoção como os princípios norteadores de suas obras. Essa ruptura com o neoclassicismo assinala uma mudança de mentalidade que alcançou países como Alemanha, França e Inglaterra entre o final do século XVIII e o início do XIX. As razões para a ascensão de tais ideias na França podem estar na própria Revolução Francesa – “na quebra da antiga ordem autoritária na esfera social” (Furst, 1968, p. 125, tradução minha). Dentre os principais nomes da literatura romântica daquele país, estão Victor Hugo (1802-1885) e Alexandre Dumas, pai (1802-1870), mas também Théophile Gautier.

Em “La morte amoureuse”, o francês opta por uma narrativa em primeira pessoa, em que o velho Romuald relata seu amor por Clarimonde. Quando jovem, ele vivia enclausurado no convento, por isso tinha uma ideia muito vaga do que era uma mulher. Contudo, no momento em que está prestes a ordenar-se padre, Romuald cruza os olhos pela primeira vez com os de uma mulher, momento em que todo o entorno submerge na escuridão enquanto a “charmosa criatura” reluz como uma “revelação angelical”, da qual parece emanar a própria luz. Romuald, impactado pela cena e pelo olhar de súplica de Clarimonde que lhe promete felicidade maior que a de Deus, sente-se impelido a renunciar ao Nosso Senhor, fazendo com que a *emoção* (ou a paixão especificamente) venha a se sobrepor à fé no decorrer da narrativa.

Daí que, pouco a pouco, os elementos góticos vão sendo inseridos, potencializando algumas das características do Romantismo – como imaginação e emoção –, porém enveredando por caminhos mais sombrios. Assim, surgem a floresta mergulhada na mais completa escuridão que o padre precisa atravessar para chegar até um castelo misterioso, que ele descobre tratar-se da residência de Clarimonde; o leito de morte semelhante a um leito de núpcias onde repousa o corpo da amada; os encontros noturnos em que o jovem é conduzido pela mulher a uma vida de prazeres mundanos; a dupla vida do rapaz que, de dia, vive como um padre, mas, à noite, quebra o juramento por amor à morta; as gotas de seu próprio sangue que o apaixonado, fingindo dormir, permite que a vampira colha todas as noites para permanecer “viva”; por fim, a intervenção do abade Sérapião que abre o túmulo de Clarimonde e despeja nela água benta, transformando-a em pó. Todos esses elementos reforçam a ação principal: o embate entre a fé e o pecado travestido de amor – ou, antes, o embate entre o amor a Deus e o amor a uma vampira travestida de anjo.

Azevedo deliberadamente abandona os fenômenos sobrenaturais do Romantismo francês de inspiração gótica, como o recurso de Gautier à “lenda do vampiro”, e adota confessadamente os “fenômenos naturais”, substituindo a “lenda” pelas “crises histéricas de um neuropata” (Azevedo, 1894, p. xxii). Em outras palavras, na versão brasileira, Ângelo não se apaixona por uma vampira – o rapaz estaria sofrendo dos nervos ao acreditar que, em suas

horas de sono, ele mantinha encontros com a amada morta. Nesse sentido, a despeito de *A mortalha de Alzira* transparecer algum sentimentalismo e flertar com o gótico-romântico ao trazer alguns de seus elementos visuais – a floresta escura, o velho e sombrio castelo, o beijo necrófilo no cadáver etc. –, um vislumbre naturalista emerge na obra por meio de um de seus personagens, o Dr. Cobalt. Este entrevê em Ângelo o produto de “um profundo abalo nervoso”, “crise cataléptica”, “letargia histérica” e outros jargões médicos (Azevedo, 1894, p. 180-181). O próprio autor confessa no prefácio buscar na ciência a explicação para a ação principal do romance, reduzindo à “fantasia” qualquer fenômeno fora do mundo natural.

É verdade que a simples presença de um médico como personagem não confere ao romance qualquer traço naturalista. Por exemplo, um dos clássicos da literatura finissecular britânica – *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1850-1894) – traz a figura obscura de um médico que recorre a um experimento científico para cometer crimes. Nesse caso, a ciência em Stevenson é utilizada como um elemento do gótico que reforça o caráter sombrio da narrativa,³ enquanto que, em Azevedo, ela é instrumentalizada *contra* o que há de mais “fantasioso” no gótico do qual o texto deriva. É, portanto, o modo como um personagem como o Dr. Cobalt é instrumentalizado na narrativa que o torna um resquício naturalista na obra gótico-romântica de Azevedo, e não a mera presença do personagem em si.

O romântico e o naturalista

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, publicada originalmente em 1959, centra sua análise em dois períodos seminais para a formação do sistema literário brasileiro: o Arcadismo e o Romantismo. No caso do Romantismo, o autor ressalta a importância da Independência do Brasil, em 1822, para o desenvolvimento das ideias de inspiração romântica, destacando três elementos que contribuíram para isso: o desejo de exprimir sentimentos novos, como “o orgulho patriótico”; o desejo de criar uma literatura independente da literatura clássica/portuguesa e do passado colonial; e o desejo de alçar a atividade intelectual a outro patamar – enquanto “tarefa patriótica na construção nacional” (Candido, 2000, p. 12).

Candido define o patriotismo na literatura como “o sentimento de apreço pela jovem nação e o intuito de dotá-la de uma literatura independente”, conceito esse que parece confundir-se com o de “nacionalismo”, tal como empregado pelo autor, quando ele assinala a importância dessa ideia/sentimento/movimento para os países que haviam recentemente conquistado a independência, como o Brasil (Candido, 2000, p. 15). Nesse contexto, “o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*”, o que explica “a soberania do tema local” (Candido, 2000, p. 15). Aqui se pode falar da exaltação da natureza e da figura do indígena enquanto “busca do específico brasileiro”, mas também, no caso do indianismo, enquanto tentativa de equiparar esse indígena “qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu com-

³ Em Stevenson, o Dr. Jekyll utiliza a criatura resultante do experimento científico – o Sr. Hyde, seu outro *eu*, com quem compartilha o mesmo corpo – para viver uma vida de prazeres e de crimes. A ciência aqui corrobora a “estética negativa” de que é formada a ficção gótica ao ser utilizada para desafiar a ordem vitoriana então vigente, a qual era estritamente moralista. Esse mau uso da ciência acaba por levar Jekyll/Hyde à ruína, em consonância com os pressupostos científicos e morais da época (Paiani, 2023, p. 116).

portamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia” (Candido, 2000, p. 18-19). Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877) enveredaram por esse caminho, exaltando a cor local; já Álvares de Azevedo (1831-1852), Fagundes Varella (1841-1875) e Junqueira Freire (1832-1855), não.

Segundo Bosi, esses poetas do “contra” (ultrarromânticos) teriam vivido na província “uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo”. Assim, o “refúgio no passado”, o “retorno à mãe-natureza”, o “abandono à solidão” e “às demasias da imaginação e dos sentidos” seriam algumas das características das obras desses poetas (Bosi, 2015, p. 78). Candido, por sua vez, entrevê no romance produzido na época uma forma de contrabalançar o individualismo dessa poesia. Aqui o crítico literário exalta o papel que esse gênero narrativo desempenha no Romantismo. Para o autor, o romance, pelo seu caráter onímodo, teria comportado tanto o fantástico (*Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo) quanto o histórico (*As minas de prata*, de José de Alencar) quanto o cotidiano (*Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida). Daí que o romance, embora possibilite o individualismo, também possibilita “a atitude de objetividade e respeito ao material observado, que mais tarde produzirá o movimento naturalista” (Candido, 2000, p. 24).

Há dois pontos que merecem destaque na exposição feita até o momento, que servem de substrato às reflexões sobre os traços românticos de *A mortalha de Alzira*: (i) o rechaço ao “específico brasileiro” (à cor local) com a decorrente opção pelo individualismo, rompendo qualquer ideia de integração do *eu* à sociedade; (ii) a permeabilidade do romance – enquanto forma literária do gênero narrativo – que trafega pelo Romantismo, mas também pelo Naturalismo.

O primeiro ponto evidencia-se pelo fato de que o espaço em que se desenrola a ação situa-se na França, longe da exuberância da fauna e da flora brasileiras e da heroicização da figura do indígena. Não se trata mais de construir uma identidade nacional nos anos seguintes à Independência nem de recuperá-la sob os mesmos moldes nos anos que seguem à proclamação da República, em 1889.⁴ Monteli e Paris – “covil de tentações diabólicas” (Azevedo, 1894, p. 77) – são os cenários ideais para o desenrolar de uma história de amor proibido. O autor volta os olhos para outro país, outra época, retornando ao século XVIII, mas não propriamente buscando nele um refúgio. Como já mencionado, o passado no romance do maranhense funciona como “um campo de curiosidade e devaneio”, em que o *eu* romântico manifesta-se de acordo com os pressupostos de uma época extemporânea ao autor. É como se apenas no passado os arroubos individualistas e sentimentais fizessem sentido. A esse respeito, Lainister Esteves argumenta que a imaginação romântica, ao tornar-se periférica nas décadas finais do século XIX, passa a ocupar uma posição *sui generis* na produção literária brasileira: desenhada pela crítica, mas abraçada pelo público, ela “[...] passa a simbolizar toda construção ficcional desinteressada em uma realidade artificialmente substancializada e transformada

⁴ A construção da identidade nacional pela primeira geração romântica é distinta daquela dos naturalistas, os quais teriam buscado, por meio da fidelidade documental à “paisagem” e à “realidade” nacionais, a reprodução fidedigna de um “Brasil”, em que a linguagem, ao ser destituída de seu caráter literário e ambíguo, atuaria como mediadora nessa busca (Süssekind, 1984, p. 36).

em matéria para fabulação séria”, abrindo espaço para que as formas do horror associadas à imaginação romântica assumissem caráter lúdico (Esteves, 2014, p. 226).

Por outro lado, o texto de Azevedo não é de todo entregue às “demasias da imaginação e dos sentidos”, mesmo em suas pretensões românticas. Eis que surge o segundo ponto, quando confluem no romance – tomando de empréstimo as palavras de Candido – “a água para o moinho do *eu*”, própria do Romantismo, e “a descrição objetiva da vida social”, própria do Realismo/Naturalismo. A parte “objetiva” fica a encargo, principalmente, do Dr. Cobalt. O médico faz uso de argumentos científicos que prenunciam uma explicação para o comportamento de Ângelo (aquele que o vigário virá a desenvolver no decorrer da narrativa ao acreditar manter encontros noturnos com Alzira morta) e funcionam no combate a qualquer conjectura sobrenatural. Em uma das cenas, em que o padre aparenta estar em estado letárgico, o Dr. Cobalt dispara:

Oh, os senhores não imaginam que sonhos extravagantes, que visões, que fantasias pode ele experimentar durante esse estado!... Foi isso o que no outro tempo levou muita gente à fogueira; tais coisas viam nos seus delírios e tais coisas juravam ter presenciado, que os santos padres resolviam queimá-los, convencidos de que eram feiticeiros ou tinham o diabo no corpo (Azevedo, 1894, p. 182).⁵

A menção à caça às bruxas da Inquisição soa como uma crítica à Igreja Católica (o anticlericalismo próprio do Naturalismo), porém se insere em uma crítica mais ampla a qualquer instituição ou indivíduo que não busque na razão a explicação para “delírios”. Nesse sentido, o Dr. Cobalt nada ostenta do espírito romântico, pois, no lugar de opor-se ao racionalismo iluminista, coloca-se ao lado deste. Nesse caso, o fato de o médico representar a “razão” converge com o Século das Luzes, no qual se passa a história, mas também converge com o tempo em que a história foi escrita. Afinal, nos últimos decênios do século XIX, estava em voga uma concepção cientificista do mundo que o Naturalismo buscou incorporar na literatura, a começar pela linguagem, a qual deveria ser depurada de sua própria literariedade. É como se o leitor devesse ser conduzido para fora da linguagem, seguindo em direção a um referente extratextual ao qual o texto naturalista deveria corresponder. É como se o romance devesse prescindir de sua ficcionalidade em prol de uma referencialidade que o aproximaria do diagnóstico médico, como assinala Süsskind (1984, p. 37-38).

Bosi (2015, p. 137), por seu turno, lembra que “o Realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado [...]”. Na perspectiva naturalista, a realidade era objetivamente apreendida à medida que era compreendida como submetida a essas leis. Assim, quando o Dr. Cobalt comenta sobre os anos iniciais em que Ângelo encontrava-se enclausurado no convento, recebendo uma educação estritamente religiosa e sendo visto como um “ente perfeitamente puro” entre os demais, o médico sentencia:

No dia em que a natureza, indefectível nas suas leis, o chamar friamente à verdade das coisas e exigir que ele cumpra com o seu destino fisiológico de homem, o seu

⁵ A ortografia do romance foi atualizada, de acordo com o Novo Acordo Ortográfico, de 2009.

próprio talento há de revolucionar-se com o seu sangue, e ele terá de abrir guerra aos falsos e arbitrários princípios em que o educaram (Azevedo, 1894, p. 55).

São palavras que não deixam margem à dúvida: a natureza sobrepõe-se à cultura. Não importa quão religiosa tenha sido a educação recebida por Ângelo; não importa por quanto tempo ele tenha se mantido fechado para o mundo, cultivando a pureza da alma e o amor a Deus. Ao fim e ao cabo, as necessidades do corpo – o “destino fisiológico” – sobressaem-se na primeira oportunidade.⁶ Nada mais naturalista – e fatalista! – do que isso: o homem submetido a um destino ditado pelas leis da natureza. É assim, segundo o olhar do médico, que Ângelo sucumbe.

É com tom de lamento que Bosi reconhece a “moral cinzenta do fatalismo” de que se compõe a prosa naturalista de autores como Aluísio Azevedo, Raul Pompeia (1863-1895), Adolfo Caminha (1867-1897) e mesmo Machado de Assis (1839-1908). O crítico literário entrevê na luta contra o *status quo* uma conformação a esse mesmo *status quo* quando os literatos reproduzem os desencantos da época por intermédio da inexorável lei natural (Bosi, 2015, p. 137-138). A esse respeito, Marina Sena acredita que os escritores naturalistas talvez sofressem dos “males do *excesso de conhecimento*: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência [...] não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas” (Sena, 2017, p. 53, grifos da autora). Daí que o mal-estar advindo dessa percepção pode ter funcionado como ponte para o surgimento do Gótico-Naturalismo, uma vez que, segundo a autora, a tradição gótica oferecia aos escritores naturalistas “os modos de expressão adequados para comunicar uma visão de mundo desiludida”. Em outras palavras,

nas obras gótico-naturalistas, a narrativa literária utiliza os modos narrativos do Naturalismo menos para espelhar a realidade por meio de um discurso mimético, neutro e científico, e mais para representar os medos gerados pela percepção, por uma perspectiva científica – e pessimista – dessa mesma realidade (Sena, 2017, p. 54).

No entanto, em *A mortalha de Alzira*, o argumento desenvolvido aqui é outro: o gótico ali predominante é o da tradição romântica. É certo que, na literatura europeia, muitos dos elementos do gótico haviam sido incorporados pelos escritores românticos, como se “as sublimes paisagens escuras e sombrias funcionassem como marcadores externos do estado interior mental e emocional” do indivíduo deslocado da sociedade (Botting, 1996, p. 59, tradução minha). No caso do romance de Azevedo, o gótico-romântico manifesta-se em diversos níveis: seja na linguagem sentimental, seja no indivíduo à margem da sociedade (a vida dupla de Ângelo leva-o ao questionamento dos preceitos religiosos dentro dos quais foi educado, empurrando-o a uma paulatina sensação de deslocamento de seu meio

⁶ Nelson Werneck Sodré, em sua análise de Charles Letourneau e de Émile Zola, observa que o fisiológico (funcionamento de um organismo) e o mesológico (a influência do meio sobre o indivíduo) teriam fundamentado as obras desses autores: enquanto o fisiológico levaria à decadência fatal, o mesológico propiciaria a desintegração (Sodré, 1965, p. 21). Entende-se neste artigo que Aluísio Azevedo, por meio do Dr. Cobalt, envereda por caminho semelhante.

social), seja nos elementos visuais presentes nas primeiras produções literárias do gênero, como a floresta e o castelo.

Se, por um lado, *A mortalha de Alzira* parece filiar-se ao gótico-romântico, não se pode negar, por outro, a existência de um componente naturalista que emerge ali, porém ele nada tem de gótico. Não se expressa por meio desse componente uma desilusão com o mundo ou com a ciência – ao contrário, reforça-se uma visão objetiva do mundo por meio de um discurso científico que uma figura de autoridade intelectual como o Dr. Cobalt propaga.

O fantástico e o gótico

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso (Todorov, 2006, p. 148).

Théophile Gautier, em “La morte amoureuse”, leva Romuald, o protagonista do conto, a deparar-se com acontecimentos que o colocam em uma posição de dúvida em relação ao que seus olhos veem. O leitor, tal qual o personagem, também participa dessa dúvida. Estaria Romuald sendo levado todas as noites para fora de Paris para viver uma vida mundana com Clarimonde em Veneza? Estaria o padre sendo picado em suas horas de sono pela mulher que estaria se alimentando de seu amor e de seu sangue? O abade Sérapion, por fim, responde às dúvidas que permeiam a narrativa. É quando o clérigo viola o túmulo de Clarimonde e despeja água benta no cadáver intacto da mulher – “tão fresca como no dia de sua morte, com uma gota de sangue nos lábios”, como lembra Tzvetan Todorov (2006, p. 160) –, reduzindo-a subitamente a pó. É o momento, então, em que o fantástico⁷ cede lugar ao fantástico-maravilhoso. Romuald, com efeito, vinha vivenciando situações que não podiam ser explicadas pelas leis naturais, e a metamorfose de Clarimonde – de cadáver intacto a cinzas – é uma resposta na ordem do maravilhoso tanto para Romuald quanto para o leitor.

Dúvida semelhante perpassa outra narrativa fantástica de Aluísio Azevedo, que guarda menos semelhança com o conto de Gautier. É “O impenitente”, que integra a coletânea de contos *Pégadas*, de 1897. Aqui é Frei Álvaro quem encara uma experiência fantástica,

⁷ O fantástico “exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e, ao mesmo tempo, a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. O gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas” (Todorov, 2006, p. 151-152).

tomado pela incerteza do acontecimento que se lhe apresenta. Contudo, longe de ostentar a inocência inicial de Romuald, o que se tem é um frade que, deliberadamente, à meia-noite, “fugia aos muros do seu convento e, escolhendo escuras ruas e cosendo-se à própria sombra, ia pedir à alcova de Leonilia o que lhe não podia dar a solidão da cela” (Azevedo, 1897, p. 26). Certa noite, porém, é Leonilia quem aparece, toda de branco, para Frei Álvaro. Em um primeiro momento, ela está no pátio, dentro dos muros do convento, e o clérigo vai ao seu encontro. No momento seguinte, contudo, ela está fora do convento, e o frade decide segui-la. Quanto mais ele procura alcançá-la, mais ela se afasta, emborcando em diferentes ruas até chegar à porta da casa onde ela habita. Adentrando a casa, o homem depara-se com uma cena capaz de “gelar o sangue” e “ericharem os cabelos”: a sala de jantar havia se transformado em câmara mortuária e, dentro do caixão, jazia um cadáver todo de branco – era Leonilia! Aqui o leitor tem seu momento de hesitação. Não teria o frade sonhado com a visita da mulher ou com a cena fúnebre? O certo é que, quando ele consegue retornar ao convento, ele está ardendo em febre, sendo encontrado sem sentidos na manhã seguinte. Na noite anterior, em falta de uma imagem sagrada que acompanhasse a morta, ele havia deixado um crucifixo pendurado na parede da casa da mulher. Se ele retornasse à casa e encontrasse o objeto, do qual ele não mais se recordava, essa presença material indicaria que Álvaro esteve fisicamente ali e que, de fato, havia se deparado com Leonilia morta, cujo fantasma o havia conduzido ao local; caso não encontrasse, essa ausência indicaria que ele esteve sonhando ou delirando. Ele, então, dias depois, “ainda pálido e desfeito”, retorna à casa e fica sabendo do falecimento de Leonilia. Seu primeiro pensamento é o de dúvida sobre a experiência daquela noite: “Estranho caso! [...] Fui vítima de uma alucinação que coincidiu com a morte desta querida cúmplice dos meus pecados de amor...” (Azevedo, 1897, p. 32). No entanto, ao deixar a casa, a dúvida se dissipa. Álvaro encontra o crucifixo pendurado no mesmo ponto em que ele o havia deixado.

Tem-se no Azevedo de “O impenitente” o fantástico cedendo lugar ao fantástico-maravilhoso, assim como “La morte amoureuse”. A explicação sobrenatural dos acontecimentos é a explicação com a qual se depara tanto o personagem quanto o leitor. No caso do romance de Azevedo, ainda que os elementos góticos de inspiração romântica estejam ali presentes, o fantástico cede rapidamente lugar ao fantástico-estranho. A explicação dos acontecimentos por intermédio do Dr. Cobalt encontra-se na ordem do natural, em que o “profundo abalo dos nervos” explicaria as visões de Ângelo durante as horas de sono. Do mesmo modo, a ação de frei Ozéas, embora semelhante à do abade Sérapião quando este leva Romuald ao cemitério para desenterrar Clarimonde, tem o efeito de corroborar a explicação natural dos acontecimentos. Ao abrir o túmulo de Alzira, o frade prescinde de água benta, pois ele não há de transformar o cadáver em cinzas, como fizera Sérapião com Clarimonde. Não há um corpo intacto, notívago sugador de sangue, mas uma caveira que Ozéas ergue aos olhos de Ângelo: “Sim! Uma caveira! É tudo que resta da beleza da tua Alzira!... a terra comeu-lhe os olhos, o nariz, a boca, as faces cor de rosa... Só ficaram os dentes para se rirem de ti, louco!” (Azevedo, 1894, p. 310).

Mesmo sendo uma experiência na ordem do estranho, não do maravilhoso, a narrativa fantástica de Azevedo é uma narrativa gótica. Por quê? Como toda narrativa fantástica, o elemento da dúvida sobre um acontecimento “anormal” permeia a narrativa. Ainda que esse acontecimento tenha uma explicação racional, o elemento aterrorizante permanece até o final do romance, como acontece comumente na narrativa gótica. *A mortalha de Alzira* prescinde, portanto, da entidade sobrenatural, mas faz emergir a loucura como seu ele-

mento mais sombrio. A consciência da loucura potencializa o desespero do personagem após ter visto com os próprios olhos os restos mortais da amada: “Eu estava louco!... Sim... agora compreendo... Era tudo desvario!... Era tudo ilusão!...” (Azevedo, 1894, p. 318). É o “choque de realidade” sobrepondo-se aos “produtos da imaginação”. Mesmo a única cena explicitamente vampiresca do romance – quando Ângelo suga o sangue de um salteador que pretendia roubar-lhe Alzira – não passa de um sonho do rapaz. Todavia, esses “produtos da imaginação” têm o poder de afetar psicologicamente o personagem de tal modo que o atingem também fisicamente. É o “vampirismo psíquico” de que fala Maurício Menon (2007, p. 170). Nesse caso, Alzira seria a vampira que suga a energia de Ângelo, o qual definha paulatinamente à medida que sonha com a mulher.

Essa loucura é, pois, um elemento gótico da narrativa. Segundo David Punter (1996, p. 5), os modernos associaram o gótico ao mundo medieval, vinculando-o de modo pejorativo ao “caótico”, ao “exagerado”, ao “incivilizado”. No âmbito literário britânico, a noção é originalmente associada aos romances que surgem entre 1760 e 1820 e que compartilham determinadas características, tais como:

uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência comum em cenários arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de empregar e aperfeiçoar técnicas do suspense literário (Punter, 1996, p. 1, tradução minha).

Contudo, Punter reconhece que, no decorrer dos dois últimos séculos, foram incorporadas ao termo outras características e, portanto, outros usos.

Ainda assim, cabe revisitar o tipo de “gótico” produzido pela ficção literária daquela época porquanto muitos daqueles traços são encontrados no romance *A mortalha de Alzira* e, por extensão, no conto do qual ele deriva, “La morte amoureuse”, cuja inspiração, por sua vez, é o romance *The Monk* (1796), do escritor inglês Matthew Lewis (1775-1818). Os cenários arcaicos como a floresta, o castelo, o convento/abadia e o cemitério aparecem no romance de Azevedo, assim como os personagens altamente estereotipados: o casto Ângelo, que é seduzido pelo desejo de pecar; a insensível Alzira, que continua a seduzi-lo, mesmo depois de morta; o pragmático Dr. Cobalt, que não consegue enxergar o mundo para além de um olhar estritamente científico etc. Também está ali a ênfase no aterrorizante, que se combina com o uso das técnicas do suspense literário: os sonhos de Ângelo são apenas sonhos ou ele realmente se encontra com Alzira morta quando dorme? Mesmo quando se sabe a resposta, o aterrorizante permanece. Afinal, a mulher morta, ainda que não seja uma entidade sobrenatural, consegue enlouquecer Ângelo, “levando-o” a matar frei Ozéas e, por fim, a matar-se.

Esse rechaço ao sobrenatural diverge das narrativas góticas britânicas finiseculares, que não abrem mão dos tradicionais vampiros e fantasmas, porém combinam essas “irrupções de forças primitivas e arcaicas profundamente enraizadas na mente humana” com forças de “uma misteriosa dimensão natural para além dos brutos limites da racionalidade e do empirismo” (Botting, 1996, p. 89, tradução própria). Nesse sentido, a ficção gótica britânica da época relaciona-se de modo ambivalente com a ciência ao possibilitar que ocorram “estranhos realinhamentos na relação entre ciência e religião” (Botting, 1996, p. 88, tradução própria). Todavia, não é o que ocorre em *A mortalha de Alzira*. No romance brasileiro, a ciência, representada pelo Dr. Cobalt, posiciona-se *contra* qualquer questão sobrenatural ou religiosa.

Nesse caso, é possível que a filiação naturalista de Azevedo tenha emergido nos momentos em que a narrativa parecia imergir na “fantasia”. Ou seja, o Dr. Cobalt funcionaria como “um contraponto que demarca as fronteiras da fantasia para que o horror das cenas insólitas apareça no espaço do evidente delírio” (Esteves, 2014, p. 222). Assim, percebe-se que, mesmo na ficção gótico-romântica de Azevedo, há limites para a manifestação desse gótico.

Conclusão

A obra que te dedico é sincera sob o ponto de vista da comoção, posto não seja honestamente e logicamente irmã das minhas outras filhas literárias, que constituem a honradíssima família de que sou chefe. É um filho que não reconheci logo, nem batizei com o meu nome, mas que, a despeito disso, não foi produzido com menos amor ou desejo. É o filho de uma ilusão fugitiva, de uma loucura de amor boêmio; é um filho bastardo, mas é meu filho (Azevedo, 1894, p. ix-x).

Há 130 anos, Aluísio Azevedo publicava *A mortalha de Alzira*, grande sucesso comercial na época, cuja primeira versão, em folhetim, não levava o nome do autor, mas de seu pseudônimo – Victor Leal. A “filha bastarda”, como reconhece Azevedo em dedicatória ao leitor, em nada se parecia com as “filhas literárias” mais famosas do autor, as quais compunham a linha-gem naturalista da qual o maranhense havia se tornado o precursor no Brasil. Ao produzir um romance gótico-romântico de contornos melodramáticos, Azevedo criava, em um primeiro momento, uma dissociação entre autor/pai e obra/filha para depois reivindicar para si a “paternidade” dessa “obra menor”, assim considerada do ponto de vista da crítica.

O romance, além de apelar à imaginação e à emoção em uma época em que se requeria da literatura objetividade na sua aproximação com a realidade, parecia não trazer nada de novo. Afinal, o texto derivava de um conto anterior (“La morte amoureuse”) e guardava semelhanças que uma leitura relacional no tratamento do texto como hipertexto permite entrever. Ainda assim, é possível detectar fraturas. O texto de Gautier é estritamente gótico-romântico, ao passo que o de Azevedo traz um componente naturalista, representado pelo Dr. Cobalt, que quebra, em diferentes momentos da narrativa, o que pode haver de “fantasioso” na experiência dos personagens.

É possível que o Azevedo naturalista se manifestasse por intermédio desse personagem médico. Desse modo, apesar do invólucro gótico-romântico de *A mortalha de Alzira*, persistem no romance traços naturalistas de que Azevedo não se desvencilha totalmente – quiçá porque a filiação literária do autor resista à adesão completa tanto às demandas mais “fantasiosas” do público leitor quanto ao estilo do texto (às convenções literárias do conto de Gautier) do qual o seu texto deriva.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia. Livreiros Editora, 1894. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4816>. Acesso em: 28 mai. 2024.

- AZEVEDO, Aluísio. *Péggadas*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1897. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4821>. Acesso em: 28 mai. 2024.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. Do romance folhetinesco às telenovelas. *OPSIS*, Catalão, v. 5, 2005, p. 63-74. DOI: 10.5216/o.v5i1.9407 Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opis/article/view/9407>. Acesso em: 31 mai. 2024.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. 2014. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- FURST, Lilian R. Romanticism in Historical Perspective. *Comparative Literature Studies*, State College, v. 5, n. 2, p. 115-143, jun. 1968.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse*. Disponível em: <https://theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/La-morte-amoureuse.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2024.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- PAIANI, Flavia Renata Machado. Victorian Science and Morality in Robert Louis Stevenson's The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 25, n. 50, p. 115-125, set./dez., 2023. DOI: 10.1590/2596-304x20232550frmp. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/887/1064>. Acesso em: 01 jun. 2024.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. The Gothic Tradition. New York: Longman, 1996. v. 1.
- SENA, Marina Faria. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e seu romance: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Cartografias rosianas: percepções da paisagem em *Grande sertão: veredas*

Rosian cartographies: Perceptions of Landscape in Grande sertão: veredas

Edinília Nascimento Cruz

Instituto Federal de Educação Ciência
e Tecnologia do Norte de Minas Gerais
(IFNMG) | Arinos | MG | BR
ediniliabr@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-8805-7997>

Resumo: Este trabalho analisa a percepção da paisagem em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Nesse romance, há uma concepção mitopoética do sertão, em que a paisagem se manifesta como a linguagem da natureza e da complexidade humana. Esse estudo busca, com base em interpretação ancorada em orientações fenomenológicas, refletir sobre a paisagem como um elemento de interlocução entre Riobaldo e o mundo vivido. Essa personagem percebe o espaço sertanejo como uma forma de ver e sentir a natureza e a si a partir de um corpo existencial. Para essa análise, serão selecionados dois espaços antagônicos na obra: o Liso do Sussuarão e A Guararavacã do Guaicuí, em que será evidenciada a paisagem do sertão como uma potência física e também ontológica. Nesse estudo, serão utilizadas abordagens teórico-metodológicas embasadas no pensamento de Merleau-Ponty (2011), Michel Collot (2013) e Anne Cauquelin, (2007), entre outros.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; paisagem; ontologia; João Guimarães Rosa.

Abstract: This article proposes an analysis of the perception of the landscape in *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa. In this novel, there is a mythopoetic conception of the sertão (hinterland), in which the landscape manifests itself as the language of nature and of human complexity. By proposing an interpretation anchored in the phenomenological perspective, this study seeks to reflect upon the landscape as an element of dialogue between the character Riobaldo and the experiencing world. Riobaldo conceives the sertão's landscape as an existential body from which one



can perceive nature and oneself. For this analysis, two antagonistic spaces in the book will be selected: Liso do Sussuarão and Guararavacã do Guaicuí, in which the landscape of the sertão will be highlighted as a physical and also ontological potency. In this study, theoretical-methodological approaches based on the thinking of Merleau-Ponty (2011), Michel Collot (2013) and Anne Cauquelin (2007), among others, will be used.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; landscape; ontology; João Guimarães Rosa.

A paisagem em *Grande sertão: veredas*

Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, transcende os limites convencionais da narrativa. Nessa obra singular, a paisagem árida e vasta do sertão, o ambiente aquoso das veredas e a linguagem inventiva se entrelaçam em uma topografia carregada de significados. Contudo, há dois espaços no livro, em particular, a Guararavacã do Guaicuí (ambiente onírico) e o Liso do Sussuarão (lugar infernal), em que o contato de Riobaldo com a natureza propicia uma experiência de inquietação e êxtase.

Na travessia de Riobaldo pelo sertão, a paisagem tanto se apresenta como uma potência física como também uma ontologia.¹ Nesse sentido, o sertão ocupa relevância e se desdobra tanto em categoria externa, “o sertão está em toda parte” (Rosa, 2019, p. 13), quanto interna, “O sertão está dentro da gente” (Rosa, 2019, p. 224). As diferentes definições do sertão, que aparecem ao longo do relato do protagonista, se desdobram em dimensões realistas e estéticas.

A paisagem do sertão em Rosa é, frequentemente, inóspita e misteriosa, refletindo a luta das personagens com o desconhecido e o incompreensível. Esse ambiente não é apenas um cenário, mas um elemento ativo que influencia na jornada do protagonista. Desse modo, destaca-se que a paisagem rosiana é uma figuração complexa do sertão brasileiro, que transcende a mera descrição geográfica para explorar aspectos da existência humana e da relação entre o sujeito e o mundo. Em *Grande sertão: veredas*, a natureza constitui parte do cenário e se desdobra em dois eixos, sendo um objetivo e outro subjetivo. A paisagem sertaneja, neste sentido, é tanto um fenômeno material quanto ontológico.

Guimarães Rosa, através de sua prosa poética, compõe com detalhes minuciosos a paisagem. Dessa forma, observa-se que em *Grande sertão: veredas*, além de a paisagem ser um elemento da geografia real do sertão, é também um componente simbólico, isto é, constitui-se como um conjunto de sinais a serem decodificados. Nessa direção, a paisagem tem uma dimensão material e outra decorrente da percepção de Riobaldo. Sobre isso, diz Meyer:

¹ Na dinâmica da representação do sertão rosiano, a paisagem se constitui como fator ontológico. A compreensão ontológica do espaço do sertão vivido por Riobaldo em *Grande sertão: veredas* leva à percepção da dimensão sensível e simbólica da paisagem.

A percepção geográfica em *Grande sertão: veredas* é corporal, vivida com cumplicidade no meio de situações do cotidiano. As paisagens são percebidas e ganham existência porque estão impregnadas de significados que traduzem na memória e na expressão, em reminiscências do vivenciado e do experimentado. As sensações táteis, olfativas e visuais se estendem num continuum, sorvendo os espaços em evolução. As paisagens são vivas e mutáveis, sendo reconstruídas e recriadas internamente pelo personagem com conhecimento e sentimento. Elas não aparecem nem como cenário nem como pano de fundo, tecem e abordam a trama da vida de Riobaldo em um longo fio que compõe a narrativa contada nesse grande sertão (Meyer, 2008, p. 35).

Nesse sentido, observa-se que na composição da paisagem rosiana, há uma interlocução entre a paisagem e o humano. Riobaldo, em seu relato, incorpora o vivido recriando as experiências sensoriais e emocionais, havendo uma fusão entre a personagem e o espaço e isso contribui para a construção dessa integração. Dessa forma, a paisagem é vista como uma entidade viva e mutável. Assim, são colocadas em destaque a dimensão estética da natureza e a concepção da existência.

Merleau-Ponty, em seus estudos no livro *Fenomenologia da percepção*, evidencia a impossibilidade de separação da experiência do corpo da experiência do mundo, pois ambas são indissociáveis e interdependentes. Dessa forma, o corpo vivido, representado pela subjetividade, está em constante tensão com a realidade objetiva (Merleau-Ponty, 2011, p. 250). A partir dessa perspectiva, do campo da fenomenologia, a paisagem é compreendida nessa interlocução do humano com o universo vivido. Nesse sentido, a paisagem rosiana, analisada sob essa ótica, leva a uma compreensão do ambiente do sertão que se configura como um lugar da experiência de Riobaldo. Ao narrar seu passado, Riobaldo encontra memórias capazes de ressignificar as vivências.

Conforme formulações de Merleau-Ponty, na relação sujeito e objeto/paisagem há um modo particular de estruturação, não havendo o objeto isoladamente ou a paisagem em si, mas sujeitos e objetos se constituindo mutuamente. Esta dinâmica põe em jogo a matriz merleopontiana de que corpo e paisagem estabelecem entre si um conjunto de correspondências, rompendo assim a dicotomia sujeito-objeto (Merleau-Ponty, 2011, p. 193). Ao longo da narrativa rosiana, é possível acompanhar o protagonista-narrador em sua jornada de auto-descoberta e conflito existencial pelo sertão geográfico e simbólico, em que Riobaldo não apenas descreve o sertão, ele o habita, o ressignifica através de sua experiência peculiar.

Em *Grande sertão: veredas*, a relação com a natureza traz a marca do encontro do protagonista com o desconhecido, em que o sertão se configura como um espaço ilimitado. Sob essa ótica, é possível pensar a paisagem em Guimarães Rosa como deslizante entre o limite do documental e a transfiguração estética, entre a delimitação e a impossibilidade de delimitação, pois “o sertão é do tamanho do mundo” (Rosa, 2019, p. 59). Nesse sentido, evidencia-se o sertão como um espaço que deixa de ser apenas geográfico, assumindo também uma construção simbólica e mutável. “O sertão é o sem lugar” (Rosa, 2019, p.255). Conforme se nota, o sertão não se encaixa facilmente em um mapa ou em uma definição geográfica rígida, podendo ser visto como um espaço simbólico e existencial. Posto isso, entende-se que o sertão se coloca como um elemento que possibilita pensar a mobilidade da paisagem rosiana.

Vale destacar que a paisagem rosiana permite ser compreendida a partir do afastamento do meramente representacional. Nessa linha argumentativa, Roberto Mulinacci

defende que, em Guimarães Rosa, “a paisagem constitui um pensamento de crise”, pois funda-se em outra ordem para além das formas cristalizadas e se constitui como “um ato metalinguístico inscrito exatamente na relação analógica entre o lugar e a palavra, que, aos poucos, deixa de remeter a um referente concreto para coincidir com uma forma simbólica transubstanciada em linguagem” (Mulinacci, 2009, p. 13). Conforme ressaltado, a linguagem em Guimarães Rosa se cria no universo sertanejo em meio a transgressões e inovações, assim como o sertão rosiano se constitui pela via da linguagem.

Como já foi amplamente estudado pela crítica, na prosa rosiana a linguagem atua como uma potência que se corporifica, transformando-se em imagens. Esse fenômeno se dá, de certo modo, por meio da “exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo” (Coutinho, 1995, p. 13). Guimarães Rosa tinha como projeto de escrita revitalizar a linguagem. Em entrevista a Günter Lorenz, o escritor afirma que seu desejo era “voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma” (Rosa, 1965 *apud* Lorenz, 1983, p. 84). Ele destaca que, em seu método de escrita, o que mais importava de modo particular era “o aspecto metafísico da língua”. Na linguagem rosiana há, portanto, uma desarticulação, uma desautomatização da palavra. “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí, resulta que tenha de limpá-lo, é como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele” (Rosa, 1965 *apud* Lorenz, 1983, p. 83). A linguagem é um meio de transcendência, capaz de expressar vivências, emoções e pensamentos.

Nesse contexto, a relação linguagem-paisagem modifica a percepção, fazendo surgir um novo olhar sobre o sertão. Nesse sentido, pode-se dizer que Guimarães Rosa, ao tocar os limites da linguagem, consegue chegar à “substância lenhosa da língua” (Agamben, 1999, p. 29). Dessa forma, a linguagem rosiana não é apenas um meio de dizer a paisagem, mas uma presença viva, semelhante a uma floresta. Por meio de uma prosa inovadora e visão poética, Guimarães Rosa nos mostra que a paisagem e a linguagem são forças poderosas que atravessam a experiência e a existência humana. Conforme destaca Sônia Viegas:

Guimarães Rosa faz com a palavra um trabalho que lhe permite atingir o que ele próprio chama de o “aspecto metafísico da língua”. No interior de sua criação poética, as significações se desdobram, tornam-se interrogativas e expõem as suas contradições. Ele recupera as palavras em seu poder de expressão do real e também em seu poder de negação e de instauração de outras dimensões da realidade (Viegas, 2009, p. 339).

Nesse sentido, a palavra é mais do que uma representação. O trabalho com a palavra eleva a linguagem em uma dimensão que transcende e toca em questões existenciais, filosóficas e poéticas. A palavra torna-se um veículo para expressar aspectos da realidade que estão além do alcance da linguagem comum, rompendo suas limitações. É neste sentido que podemos dizer que a paisagem rosiana se configura em comunhão com a palavra e no encontro do sujeito com o mundo em processo de reconstrução.

Dessa maneira, por meio da linguagem, a realidade descrita é colocada em um campo de tensão em que a paisagem ganha significações, que refletem a complexidade da obra, em que o dizer e o não dizer, o mostrar e o ocultar, estão intrinsecamente ligados. Assim, com a ideia de que Rosa usa a linguagem para instaurar outras dimensões da realidade, é possível

criar mundos novos, expandir os horizontes da percepção e da imaginação e construir universos que desafiam a lógica convencional, abrindo-se para múltiplas interpretações.

A paisagem do sertão reflete a solidão e o isolamento do narrador, bem como a sua luta constante contra as forças implacáveis da natureza e do destino. Nesse viés, a paisagem funciona como um reflexo das emoções e dos conflitos internos dos personagens. Essas percepções são trazidas de forma ambivalente em momentos de tensão em que Riobaldo busca conciliar seus desejos, suas paixões, suas convicções morais, suas dúvidas e medos.

Há em *Grande sertão: veredas*, espaços representativos, dentre eles há o Coruja, lugar que fica perto das Veredas-mortas.² É um espaço em que a paisagem parece refletir e dar a dimensão dos conflitos interiores de Riobaldo. As imagens da natureza funcionam como símbolos, por meio dos quais Riobaldo tenta compreender o vivido:

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (Rosa, 2019, p. 289-290).

Neste trecho, a tristeza é descrita como algo íntimo que conecta a experiência pessoal ao ambiente natural. Há uma interação do indivíduo com a paisagem. O narrador reflete sobre a variabilidade da natureza e como ela é percebida diferentemente, conforme as sensações dele. A experiência individual é destacada como única e intraduzível, revelando que a natureza carrega significados diferentes para cada pessoa, moldados por suas vivências e emoções. O fragmento ilustra a ideia de que a natureza não é apenas um cenário estático, mas um elemento dinâmico que interage com a subjetividade humana, influenciando e sendo influenciada por ela. Portanto, a reflexão ontológica presente nesse trecho evidencia-se que a paisagem não é apenas elemento externo, mas partes integradas da experiência humana, em que os detalhes, som e sensação contribuem para a construção da existência e compreensão do mundo. A essência da paisagem reside na sua capacidade de ressoar com as profundezas da subjetividade, mostrando que, em última análise, a natureza e a experiência humana são inseparáveis.

Um aspecto recorrente nessa leitura da paisagem no romance é a relação com a memória. É por meio da rememoração que Riobaldo exercita a capacidade de expressar o vivido. Essa é a dinâmica do livro. O acesso às lembranças é feito por meio de aspectos emocionais, sensações e sentimentos. Assim, a memória tem uma conexão dinâmica com a paisagem, pois a descrição desses lugares depende de experiência mnemônica. A relação entre paisagem e memória constitui parte da composição e seleção do narrar o vivido por Riobaldo.

Através da paisagem do sertão, Guimarães Rosa também explora temas como a passagem do tempo, a transitoriedade da vida e a busca por um sentido mais profundo de existência. Riobaldo deambula pelos vastos espaços do sertão, enfrentando os desafios do presente, enquanto reflete sobre o passado e especula sobre o futuro incerto. É importante ressaltar que a dinamicidade da paisagem está em consonância com a mutabilidade das visões e as

² Esse é o local citado no livro em que Riobaldo teria realizado o suposto pacto.

percepções do narrador sobre si e sobre o mundo ao seu redor. “A paisagem permite ‘uma redefinição da subjetividade humana’, enquanto relação do sujeito com o mundo” (Collot, 2013, p. 30). A cada momento da travessia, em profunda relação com a natureza, Riobaldo ressignifica o seu viver. Gaston Bachelard (2002, p. 199), evidencia que “a natureza repercute ecos ontológicos”. Essa formulação nos auxilia a entender a paisagem rosiana, analisar o sertão também em sua condição de desvelamento da condição humana que se dá através da ontologia. A paisagem constituída na obra de Guimarães Rosa apresenta sua singularidade e se abre para outra visão de mundo. Portanto, essa leitura reforça aspectos de que a paisagem se inscreve nessa interlocução entre mundo, linguagem e intersubjetividade.

A Guararavacã do Guaicuí

A Guararavacã do Guaicuí é um dos espaços com enorme carga de significado que aparece em *Grande sertão: veredas*. Este local se constitui como referência geográfica e simbólica. É nesse lugar que Riobaldo vive uma experiência transformadora que o desafia e o faz confrontar questões existenciais perturbadoras.

No curso da narrativa, após o julgamento de Zé Bebelo, realizado na Fazenda Sempre-Verde, os bandos se dividem, e o grupo liderado por Titão Passos, do qual Riobaldo faz parte, segue em busca de um lugar para descanso. Os jagunços se deslocam subindo o curso do São Francisco e chegam a um lugar totalmente adverso aos já percorridos por eles. Dessa maneira, o sertão surge como um espaço ilimitado e destoante dos demais:

Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo. Mas saímos, saímos. Subimos. Ao quando um belo dia, a gente parava em macias terras, agradáveis. As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-d’água, gaivotas. O manuelzinho-da-crôa! Diadorim, comigo. As garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolator. E aí esbarramos parada, para demora, num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de muito gado (Rosa, 2019, p. 208).

Este trecho coloca em destaque a beleza da natureza, configurando-se como um microcosmo da vida no sertão. Esse lugar realça a memória afetiva de Riobaldo, provocando momentos de reflexão. A jornada pelo sertão, com suas imprevisibilidades, tem seus momentos de descanso nessas “macias terras”. As guerras, a vida jagunça entra em pausa. A lembrança dos pássaros sugere um retorno às memórias e à beleza natural do sertão. As aves são símbolos de liberdade e conexão com a natureza, que colaboram para esse estado do narrador.

Dentre as descobertas da travessia pelo sertão, o bando encontra a Guararavacã do Guaicuí, como um lugar que remete a simplicidade em oposição a outros espaços percorridos. Riobaldo fica fascinado e faz uma descrição detalhada da paisagem, refletindo sobre a experiência do período em que esteve lá. Ele começa ressaltando o nome do lugar, dando uma sensação de identidade ao espaço descrito:

Lugar perto da Guararavacã do Guaicuí: Tapera Nhã, nome que chamava-se. Ali era bom? Sossegava. Mas, tem horas em que me pergunto: se melhor não seja a

gente tivesse de sair nunca do sertão. Ali era bonito, sim senhor. Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada. Nós estávamos em vinte e três homens. Titão Passos determinou uma esquadrinha deles – com Alaripe em testa: fossem para a outra banda do morro, baixada própria da Guararavacã, esperar o que não acontecesse. Nós ficamos (Rosa, 2019, p. 208).

Riobaldo reflete sobre a possibilidade de nunca sair do sertão. Isso levanta questões sobre pertencimento. O sertão é visto como uma parte intrínseca da existência dele em sua jornada. É um local bonito e seguro, sem perigos à vista. A ausência de obrigações “não se carecia de fazer nada” reforça a ideia de sossego e liberdade. O lugar é quase um paraíso quando colocado em contraste com a vida dura e cheia de desafios do sertão. A ênfase na beleza do lugar também sugere uma valorização da estética e da paz que a natureza pode oferecer, proporcionando um refúgio tanto físico quanto mental. Enfim, é um lugar quase mítico, que parece suspender a vida dos jagunços e transportá-la para outra realidade. Conforme destaca Riobaldo:

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra — de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; e dizem que lá agora dá febres. Naquele tempo, não dava. Não me alembro. Mas **foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados**. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? **Travessia de minha vida**. Guararavacã — o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis, ouvi dizer. Acho que nem coisas assim não acontecem mais. Se um dia acontecer, o mundo se acaba. Guararavacã. O senhor vá escutando (Rosa, 2019, p. 210, grifo próprio).

Em Guararavacã, Riobaldo passa por transformações. A ambientação e a composição da paisagem marcam a mudança no destino do narrador. O nome Guararavacã é apresentado como um símbolo de um tempo passado, um lugar que já não existe mais, mas que deixou uma marca indelével no narrador. Ele representa a nostalgia pelo passado e a inevitabilidade da mudança. Ao falar da transformação de um lugar geográfico, o narrador explora questões mais complexas sobre a natureza da vida humana. A referência a “travessia” sugere uma trajetória pessoal, cheia de desafios e transformações. O lugar torna-se um símbolo de um tempo perdido, mas também de um momento crucial no destino do narrador. “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo” (Rosa, 2019, p. 210). O narrador-personagem revela sentimentos velados em relação a Diadorim. A linguagem utilizada sugere que esse amor não é imediatamente reconhecido ou admitido, sendo inicialmente encoberto por uma amizade aparente. Ele descreve como foi impulsionado a refletir sobre a verdade de seus sentimentos por Diadorim. Esse processo de entendimento interno é significativo, cheio de descoberta e compreensão das próprias emoções.

No livro *A invenção da paisagem*, a filósofa Anne Cauquelin traz a concepção da paisagem como uma forma simbólica resultante do contato entre homem e natureza (Cauquelin, 2007, p. 31). O termo “forma simbólica” foi usado inicialmente na obra de Ernst Cassirer, em que defende a ideia de que o indivíduo não vivencia apenas a realidade física, uma vez que sua natureza cognitiva o leva a tecer e a retecer uma rica rede simbólica que constitui a experiência humana. “O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não

pode vê-la, por assim, dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem” (Cassirer, 2012, p. 48).

Essa abordagem conceitual da “forma simbólica”, em que a compreensão humana do mundo é mediada por símbolos, e que esse simbolismo estrutura a percepção e o conhecimento, condiz com a percepção de paisagem no romance rosiano. A Guararavacã é, nesse sentido, uma paisagem-símbolo levada a seu limite, desestabilizando o sertão de referências reconhecíveis.

Conforme as percepções de Riobaldo, o sertão se constitui de forma objetiva e subjetiva. A paisagem percebida por ele é afetiva e nostálgica. O narrador ficou em Guararavacã dois meses. “Segundo digo, o tempo que paramos na Guararavacã do Guaicuí regulou em dois meses. Bom ermo” (Rosa, 2019, p. 212). Passado esse tempo de suspensão, chega o momento da partida e do retorno à realidade. “Deixamos para trás aquele lugar, que disse ao senhor, para mim tão célebre – a Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais” (Rosa, 2019, p. 217). Percebe-se que o cenário narrativo é enraizado na interseção entre o espaço histórico e mítico em que se desenrola o limiar das situações fronteiriças e de transição, havendo uma composição poética da paisagem no plano físico e mítico do sertão. Ao rememorar esses lugares, Riobaldo vive o conflito entre o interior e o exterior, a ontologia da experiência. Como se percebe, a paisagem ganha expressividade a partir da interlocução do protagonista com o mundo. Assim, a experiência perceptiva leva o protagonista a um processo de habitar e perceber a paisagem continuamente. Conforme destaca Michel Collot:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto o interior quanto o exterior (Collot, 2013, p. 26).

Nessa abordagem, evidencia-se a relação homem e natureza numa perspectiva reflexiva, ressaltando a complexidade da experiência da paisagem, que vai além da simples visualização. Essa percepção multissensorial e afetiva contribui para uma dimensão subjetiva do espaço, tornando a paisagem uma fusão entre o interior e o exterior. É interessante observar que a interlocução dos sentidos por meio da paisagem ganha sentido de múltiplas maneiras, aparecendo ligada a um ponto de vista que ocorre a partir do olhar de um observador, e se potencializa no encontro entre sujeito e mundo. A paisagem é experimentada pelos sentidos, a audição e o olfato. Todas essas sensações se comunicam entre si por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças.

Quando Riobaldo está na Guararavacã do Guaicuí, observa a natureza, havendo assim um estado de mudança de percepção, pois é o momento propício para contemplar a paisagem. Desse modo, ele é afetado pela intensidade da imagem da mata que circunda o rancho em que está hospedado:

O rancho era na borda-da-mata. De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pêjo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas almas. Arrepio que fuchicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfiapado o pendão branco das canabrasas. Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre, pardo, banhador. Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma

vereda em campim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaça de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem. O gado ainda pastava, meu vizinho, cheiro de boi sempre alegria faz. Os quem-quem, aos casais, corriam, catavam, permeio às reses, no liso do campo claro. Mas, nas árvores, pica-pau bate e grita. E escutei o barulho, vindo do dentro do mato, de um macuco – sempre solerte (Rosa, 2019, p. 210).

Riobaldo se deixa guiar pelas diversas sensações que preenchem a paisagem. Neste trecho, a sinestesia é utilizada de forma magistral para criar uma rica tapeçaria sensorial que envolve o leitor em uma experiência quase tangível do ambiente descrito. Em “um vento com todas as almas” há uma dimensão espiritual e emocional, sugerindo que o vento carrega consigo a presença de almas, acentuando a experiência metafísica. Além disso, o vento é personificado, ganhando uma qualidade quase humana ao interagir com a natureza. No fragmento “O vento é verde”, temos o verde, aspecto visual, sendo atribuído a uma sensação tátil (o vento), criando uma imagem original que desafia a percepção comum. No trecho, “o senhor pega o silêncio põe no colo” há uma combinação da sensação auditiva com a ação física e carinhosa de colocar algo no colo, sugerindo uma intimidade e proximidade quase maternal com o silêncio.

Nesse sentido, destaca-se o trabalho com a linguagem, criando um efeito poético que mistura e confunde as sensações, levando o leitor a experimentar o ambiente de forma mais intensa e envolvente. A interconexão entre os sentidos reflete a complexidade da percepção humana e a profundidade do vínculo entre o ser humano e a natureza. As descrições sinestésicas não apenas pintam um quadro visual, mas também evocam sentimentos, sons, aromas e texturas, ampliando a experiência narrativa e destacando a riqueza do cenário descrito. Esse uso da sinestesia reforça a ideia de que a paisagem é multifacetada e interconectada, em que as emoções e os sentidos se entrelaçam, criando uma rede de significados que transcende a mera descrição literal.

Assim, considera-se que a percepção da paisagem se dá a partir do espaço em que Riobaldo está situado. A linguagem dá sentido ao mundo percebido. A experiência perceptiva de Riobaldo ocorre no contexto da paisagem em que está inserido. Em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty, o sentido originário da linguagem é um ato de corpo que fala situado nas paisagens do mundo perceptivo. A paisagem é percebida em movimento e apreendida como conhecimento de si e do mundo. “Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (Merleau-Ponty, 2011, p. 280). Dessa forma, a percepção é decorrente da experiência e da condição de que o corpo habita as paisagens por meio de vibrações perceptivas. O mundo percebido por Riobaldo não se reduz ao mundo conhecido fisicamente. Assim, não há separação entre as percepções da personagem e as paisagens perceptivas do sertão.

Durante o tempo em que esteve na Guararavacã, Riobaldo vive em estado de introspecção e de autoconhecimento. “O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não saber. E eu não tinha notícia de ninguém, de coisa nenhuma deste mundo – o senhor pode raciocinar” (Rosa, 2019, p. 209). O narrador vive um estado de suspensão, em que explora realidades alternativas, buscando significado além da realidade imediata. É um estado de iso-

lamento completo, físico e espiritual, indicando uma desconexão total com o mundo ao seu redor. O “não saber” sugere uma reflexão sobre o desconhecido, o inexplorado.

Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados – e ali era vau de gado. “Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...” – foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo; que, quando notei que estava com dôr de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo. E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à tôa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para diante. O riachinho me tomava a benção (Rosa, 2019, p. 209).

Esse trecho evidencia o “aspecto metafísico” da paisagem, que se dá por meio da exploração da experiência existencial de Riobaldo. Os elementos da realidade e da natureza ao redor são filtrados através de uma lente introspectiva e simbólica. Riobaldo se afasta em busca de encontrar pessoas diferentes, refletindo o estado de isolamento do sertão e o desejo de encontrar algo que possa oferecer um novo sentido para a sua vida. No entanto, quanto mais ele procura, mais se sente imerso na solidão, “mais no sozinho do vago”, indicando uma paisagem desprovida de interação humana, intensificando a busca metafísica por sentido. O protagonista carrega um sentimento de culpa indefinido, uma tristeza sem razão clara. A paisagem, como reflexo do estado interior de Riobaldo, se intensifica na imagem do riachinho, que sugere uma interação íntima entre ele e a natureza, em que elementos naturais são quase personificados:

Apeei. O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta (Rosa, 2019, p. 209).

Conforme o trecho acima, verifica-se que a personagem encontra um certo consolo ao observar a simplicidade da vida do cavalo, em contraste com a complexidade dos humanos, sugerindo um desejo de retorno a um estado primordial e descomplicado. Ao adormecer, o personagem “vira de tudo: vira pedras, vira flor”. Esse estado de transformação durante o sono sugere uma dissolução do eu e uma união com a natureza, um retorno ao essencial. Esta fusão com o ambiente natural durante o sono simboliza renovação espiritual. A menção ao diabo “em cada virada de campo” e “debaixo de sombra de cada árvore” insinua uma vigilância constante e uma ameaça latente. Esta presença diabólica sem movimento sugere uma força maligna que está sempre presente, ainda que invisível. A metáfora do diabo representa os

desafios internos e as forças negativas que o protagonista enfrenta, manifestando-se na paisagem como um reflexo de seu estado psicológico.

O trecho analisado exemplifica como Guimarães Rosa utiliza a paisagem como um meio de explorar o estado interior de suas personagens. A travessia física do personagem se torna também metafísica, em que a busca por sentido, a interação com a natureza e os sentimentos de culpa e tristeza são entrelaçados. A natureza, o sono e a presença do diabo são elementos que juntos constroem um quadro rico em significados simbólicos e existenciais, refletindo a profundidade da experiência humana na obra de Rosa. Nessa direção, a paisagem corrobora na acentuação das inquietações existenciais de Riobaldo.

O Liso do Sussuarão

Na cartografia de *Grande sertão: veredas*, o percurso topográfico e a travessia física de Riobaldo levam os leitores a espaços completamente distintos, como a Guararavacã do Guaicuí e o Liso Sussuarão. Esse local aparece no livro em dois momentos, no primeiro, quando Riobaldo narra a travessia fracassada, momento em que o bando é chefiado por Medeiro Vaz. Nessa empreitada, eles estão guerreando contra o bando do Hermógenes e caminham em direção à fazenda dele. Nessa direção, o narrador descreve o lugar como desprovido de vida:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaro (Rosa, 2019, p. 32).

O Liso é retratado como um espaço vasto e desolado. A expressão “o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos” enfatiza a ideia de distância extrema e isolamento. O fragmento “água, não tem” sublinha a aridez e a inospitalidade do lugar, reforçando a sensação de um ambiente hostil. O sertão aqui é interpretado tanto como um espaço físico como metafísico, representando desafios existenciais e limites humanos. A frase “crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba” sugere que o sertão é uma fronteira final, um lugar em que a civilização e a racionalidade perdem seu significado, confrontando o indivíduo com o desconhecido e o infinito. A paisagem provoca sensações de desamparo. A ausência de excrementos e pássaros sublinha a esterilidade e o vazio do ambiente, indicando um lugar onde a vida parece impossível. Nessa perspectiva, Willi Bolle destaca que:

O Liso é o lugar dos extremos. Extremo, no sentido geográfico: lugar nos ermos e, paradoxalmente, centro geográfico do país; na trijunção dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Extremo, no sentido existencial do lugar onde o ser humano é posto à prova [...] É extremo, no sentido simbólico, representando os limites do conhecimento (Bolle, 2004, p. 67).

Sendo um espaço ermo, o Liso é descrito como uma região isolada, longe das convenções sociais. Essa localização sublinha o caráter selvagem e indomado da natureza, um espaço

em que a civilização ainda não impôs suas regras. É nesse lugar que os jagunços são colocados à prova. As dificuldades e perigos inerentes ao Liso testam os limites físicos, emocionais e espirituais dos indivíduos que se aventuram nele. A travessia pelo Liso é uma metáfora para a jornada de Riobaldo e reflete o processo de autodescoberta.

Dessa forma, temos as impressões de que Riobaldo se coloca em uma constante perspectiva intimista do vivido. O sertão é narrado com sua vastidão e representa o desconhecido, um lugar em que a racionalidade e o entendimento comum se esvaem. É um convite à reflexão sobre a condição humana e seus confrontos com o inexplicável. Através de uma linguagem imagética, o narrador conduz o leitor a uma contemplação profunda sobre o isolamento, a vastidão e os limites da existência humana:

Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio, em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos faltantes? Fomos. Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam. Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido vivido. Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa! Não destruí aqueles pensamentos: ir, e ir, vir – e só; e que Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava – era o que eu tinha rompência de gritar (Rosa, 2019, p. 43).

A paisagem descrita no fragmento é marcada pela desolação. Expressão como “falecido amanhecer” cria uma imagem de um ambiente sombrio e melancólico que nasce sem esperança. A ausência de passarinhos, que são frequentemente associados à alegria e ao despertar da natureza, intensifica a impressão de um lugar desprovido de vida. A menção ao abaixar dos olhos para “não reter os horizontes, que trancados, não alteravam, circunstavam,” sugere um ambiente que reflete a falta de perspectivas e a impossibilidade de travessia, contribuindo para a sensação de aprisionamento físico. O Liso do Sussuarão é descrito como uma entidade que “concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!”. Aqui, a paisagem tem uma presença ativa e quase maligna. O silêncio é opressivo, não é apenas a ausência de som, mas uma força que sufoca e aumenta a sensação de desespero e isolamento. A “maldade” produzida pela paisagem personifica o sertão como um adversário consciente, um inimigo que agrava o martírio das personagens. A passagem sublinha a diferença entre vivenciar a paisagem e apenas a imaginar. Isso enfatiza que a verdadeira compreensão do sertão e suas implicações vão além da simples observação visual, tornando-se experiência estética, ampliando a sensibilidade.

Segundo Antonio Candido, “No Liso do Sussuarão há um abafamento de deserto, cuja recusa e aridez penetram nos personagens e no leitor, cerceando a vontade” (Candido, 2000, p. 124). A paisagem exerce um impacto direto e devastador sobre os jagunços. A paisagem, portanto, não é apenas um cenário, mas um catalisador para a deterioração psicológica e emocional. “O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufo de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não-onde a vista não se achava e se perdia” (Rosa, 2019, p. 364). A passagem traz uma descrição detalhada do Liso do Sussuarão, destacando tanto seus aspectos físicos quanto suas implicações simbólicas. A expressão “Apraz e apraz” sugere uma repetição monótona e

infindável do mesmo cenário. O “não-onde” cria uma sensação de infinito, um espaço em que o olhar não encontra fim.

Dessa forma, a paisagem expressa não apenas um ambiente desagradável, mas também evoca a sensação de um mundo distorcido, amplificando a ideia de que o sertão é um lugar em que a realidade é intensificada até os limites do absurdo. Simbolicamente, o terreno nu representa a exposição crua e implacável da existência despojada de qualquer ilusão. O Liso do Sussuarão reflete a desolação interna de Riobaldo, simbolizando o vazio e a falta de propósito que podem acompanhar a existência humana.

Assim, esse espaço no livro mostra que o sertão é um local em que o narrador é confrontado com o desconhecido e o inexplicável, forçando-o a enfrentar seus medos e dúvidas. O Liso do Sussuarão se configura por meio de uma combinação de imagens físicas e metáforas, criando uma paisagem peculiar. Este lugar pode ser lido como uma representação meta-física dos desafios existenciais e da jornada interior de Riobaldo.

É importante considerar que o Liso do Sussuarão aparece em dois momentos na obra. No primeiro momento, se configura como um deserto intransponível que impossibilita a travessia. No entanto, na segunda tentativa, quando Riobaldo é o chefe do bando, há uma modificação desse espaço e da passagem. “Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Sussuarão!” (Rosa, 2019, p. 361). Na segunda travessia, o mesmo espaço parece remodelar para permitir a passagem dos jagunços. Dessa forma, o Liso do Sussuarão torna-se um espaço cambiante, dando abertura para a passagem do deserto físico e para significações incessantes da paisagem.

Na segunda travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo teria feito um possível “pacto com o diabo”, além de ter sido rebatizado com o apelido de Urutu-Branco. A passagem de Riobaldo pelas Veredas-Mortas e a possível invocação do demônio fizeram com que ele passasse por um processo de mudança interior que refletiu em sua conduta e na maneira como se porta dentro do bando. A personagem passou por uma reversibilidade, um estado de inquietação.

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Vareí a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar. O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de capa-rosado-judeu nome toma. Não havia. A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha (Rosa, 2019, p. 301-302).

No trecho analisado, a descrição da paisagem do sertão das Veredas-Mortas é repleta de simbolismos. A natureza é um elemento ativo que reflete o estado de espírito de Riobaldo. O sertão, torna-se um espelho da subjetividade do narrador, intensificando suas incertezas. A paisagem remete a atmosfera de isolamento. A natureza inóspita, descrita como escura e

silenciosa, reforça a solidão do personagem e evoca o desconforto psicológico de alguém que precisa confrontar a si mesmo.

No romance rosiano, há uma exploração da relação simbiótica entre o homem e o ambiente, mostrando como o sertão, com sua hostilidade e mistério, é também um lugar de revelação e crescimento espiritual. Para Riobaldo, a interação com o sertão é uma jornada de autoconhecimento. “O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. ‘Deus ou o demo?’ – sofri um velho pensar” (Rosa, 2019, p. 303). A possibilidade de ter feito ou não o pacto aprofundou as contradições e as dúvidas do protagonista, visto que o sobrenatural em Guimarães Rosa é sempre ambíguo: nunca se confirma de forma objetiva, mas permeia o pensamento e as ações de Riobaldo. Essa ambiguidade é fundamental, pois reflete a luta interna do protagonista entre o ceticismo racional e a força sobrenatural.

Nesse momento, que antecede a segunda travessia, Riobaldo surge com uma coragem que antes não havia demonstrado e com uma disposição para enfrentar desafios extremos. “– Mas, você é outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...” (Rosa, 2019, p. 315). Essa passagem ilustra bem a ideia de Merleau-Ponty de que a percepção não é algo estático, mas uma experiência contínua de transformação e reconfiguração. A percepção de Riobaldo sobre si mesmo e o mundo foi profundamente afetada pelo confronto com o desconhecido, uma experiência que ele não pode simplesmente compreender de forma racional, mas que se reflete em seu corpo, suas ações e sua nova identidade dentro do bando.

Após Riobaldo se tornar o chefe Urutu-Branco e assumir a liderança do bando, ele conduz seus homens à travessia vitoriosa do Liso do Sussuarão. O episódio, carregado de simbolismo, propicia reflexões acerca dos limites do humano diante da natureza adversa. Essa travessia do Liso do Sussuarão ocorre após Riobaldo assumir o comando do bando de jagunços, como o chefe Urutu-Branco. Esse momento simboliza a consumação de sua transformação de homem comum em líder carismático e temido. Nessa linha de análise, em diálogo com o pensamento de Michel Collot, podemos afirmar que Riobaldo se coloca na condição de sujeito capaz de “se realizar a si mesmo como um outro” (Collot, 2013, p. 224). Compreende-se que a experiência estética e sensível do mundo é uma forma de transcendência de Riobaldo, na qual ele se descobre fora de si mesmo, em comunhão com o espaço ao seu redor.

Ao atravessar o Liso do Sussuarão, Riobaldo se vê como um homem à altura de um destino grandioso, mas também carregado de responsabilidade e de dúvida. Ele assumiu o papel de um líder quase mítico, cujas decisões e coragem ultrapassaram os limites humanos. “A atravessar o Liso do Sussuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso” (Rosa, 2019, p. 361). Esse movimento é também um símbolo da condição humana: a necessidade de continuar, mesmo diante da incerteza e do medo. Nesse sentido, Riobaldo estabelece uma relação recíproca com a natureza, evocando um “pensamento-paisagem”, em que “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra em paisagem” (Collot, 2013, p. 12). Essa ideia remonta à fenomenologia, enfatizando a interação direta entre a consciência e o mundo. A paisagem, enquanto vívida e percebida, não é neutra, ela é compartilhada de significados que provocam e direcionam o pensar. Riobaldo segue em frente, porque a travessia é decisiva, é parte essencial de seu trajeto enquanto chefe:

Adiante da gente, o mangabeiral. Depois, o raso. Aí o Liso do Sussuarão – em fundo e largo, as cinquenta léguas e as quase trinta léguas, das mais. Ninguém me fazia voltar a seco de lá. Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim – esses mares. Também eu não ia naquilo sem alguma razão, mas movido merecido. Por conta do Hermógenes? Nossos dois bandos viajavam em guerra e contraguerra, e desenrolando caminhos, por esses Gerais, cães, se caçando. Só que o sertão é grande ocultado demais. Então, eu ia, varava o Liso, ia atacar a Fazenda dele, com família. Ovo é coisa esmigalhável. E a bem. Para vencer justo, o senhor não olhe e nem veja o inimigo, volte para a sua obrigação. Mas eu dava as costas à cobra e achava o ninho dela, para melhor acerto. Ao que, esse não tinha sido o arrojo de Medeiro Vaz? (Rosa, 2019, p. 362).

A descrição do percurso – do mangabeiral ao raso, até o Liso do Sussuarão – apresenta a vastidão e a aridez do sertão. Essas lacunas não são apenas físicas, mas ressoam como metáforas para os conflitos internos de Riobaldo. Esse espaço evoca a dimensão do desafio a ser enfrentado, tanto no âmbito externo da guerra contra Hermógenes quanto no interno, no embate com suas próprias dúvidas. A escolha de palavras como “em fundo e largo” sublinha a infinitude e a incerteza do território, que se reflete no estado psicológico do protagonista. Ao afirmar “ninguém me fez voltar a seco de lá”, o narrador expressa uma determinação visceral, guiada por um misto de desejo de superação e necessidade de provar-se, ao mesmo tempo, em que a vastidão do espaço ressoa a vastidão de sua inquietação. Essa conexão entre a paisagem e os impulsos de Riobaldo é evidente na relação com o conflito em curso. O “sertão grande ocultado demais” é tanto um espaço físico quanto simbólico. Sua vastidão e mistério ecoam as incertezas da luta entre os bandos de Riobaldo e Hermógenes.

Portanto, o Liso do Sussuarão é, assim, um ponto alto da experiência de Riobaldo, carregada de simbolismos sobre a condição humana, a luta contra a adversidade e os limites entre o natural e o sobrenatural. A análise oferece elementos substanciais para refletirmos sobre o papel central do espaço e das experiências nele vividas na formação do protagonista e, mais amplamente, na construção do significado existencial em *Grande sertão: veredas*. Assim, o Liso do Sussuarão, dentro da estrutura do romance rosiano, é mais do que um simples ponto geográfico, representa um momento de transição e confronto para Riobaldo, um ponto de virada em sua jornada, tanto física quanto psicológica.

Considerações finais

Como vimos, a análise da paisagem em *Grande sertão: veredas* mostrou que, a partir da percepção de Riobaldo, e o mundo do sertão físico é também o mundo dos sentidos. Dessa forma, percebe-se que há um constante exercício filosófico que se dá em interlocução com a natureza. Ao fazer a travessia pelo sertão, pela memória e pela imaginação, Riobaldo expõe uma série de dilemas sobre o vivido, uma ontologia em busca da compreensão do ser. Ao narrar o passado de forma reflexiva, inserindo questionamentos filosóficos, o protagonista faz a viagem interna em busca de autoconhecimento. Dessa maneira, a configuração da paisagem no

romance rosiano ocupa um lugar peculiar, que se faz a partir do olhar do narrador, do modo como ele expressa o seu ponto de vista sobre o sertão e sobre si.

A experiência estética desempenha um papel fundamental na ampliação da relação de Riobaldo com o meio natural, não apenas como um contexto geográfico ou físico, mas como um espaço de interações sensíveis que aprofundam sua compreensão de si e do mundo. Ao longo de sua trajetória, é possível perceber que o mundo sensível – aquele das percepções e das emoções – se entrelaça ao mundo da expressão, que envolve tanto a linguagem quanto os símbolos, criando um espaço em que a subjetividade do protagonista se torna simultaneamente reflexiva e projetiva. Essa intersecção entre o sensível e o simbólico se revela como um processo complexo, que reflete e amplia a experiência de Riobaldo, permitindo que ele atribua novos significados a sua experiência de vida no mundo jagunço.

Sob uma perspectiva fundamentada nas abordagens filosóficas e estéticas derivadas da fenomenologia, assim como as concepções teóricas de Michel Collot, Merleau-Ponty, Michel Collot e Anne Cauquelin, surge uma nova maneira de conceber a interação entre o sujeito e o mundo. Esta concepção propõe uma compreensão mais profunda da paisagem, em que há um processo de troca e interdependência, no qual o sujeito não apenas observa o mundo, mas também se deixa afetar por ele. Nesse viés interpretativo da paisagem na obra literária, o sujeito é parte constituinte dela. Essas formulações sugerem que o pensamento humano se projeta na paisagem, moldando-a de maneira simbólica e imaginativa. O ato de pensar organiza a paisagem em termos da narrativa, da memória, das emoções e símbolos, transformando-a em um reflexo da interioridade do sujeito.

A travessia física e simbólica de Riobaldo, portanto, não se limita a uma simples movimentação através do espaço geográfico, mas configura-se como uma verdadeira trajetória perceptiva, em que a subjetividade do personagem é continuamente moldada pelas interações com o mundo à sua volta. O sertão, com sua paisagem árida e complexas dinâmicas sociais, não é apenas o cenário de sua existência, mas o próprio lugar em que as fronteiras entre o real e o imaginário, entre a experiência concreta e a representação simbólica, se desfazem. Essa reversibilidade dos sentidos, que permeia a experiência de Riobaldo, implica uma constante transmutação das percepções e significados que ele atribui ao mundo, tornando sua trajetória não apenas física, mas profundamente simbólica e existencial. A cada movimento, a cada escolha, Riobaldo se confronta com a necessidade de reconfigurar sua compreensão de si, das outras pessoas e do próprio sertão, em um processo em que a percepção sensível e a reflexão sobre essa experiência se intercalam e se retroalimentam. Essa dinâmica de reversibilidade, em que os sentidos não são fixos, mas estão em constante transformação, coloca em questão a ideia de uma realidade objetiva e estática.

Nesse sentido, vimos que a inscrição das paisagens na escrita rosiana e no sertão de Riobaldo, o que é real nunca é totalmente separável do que é imaginado ou desejado. Os espaços físicos do sertão, tanto representados pela Guararavacã do Guaicuí com sua beleza crua, como pelo Liso do Sussuarão, com sua dureza, parecem se desdobrar constantemente em diferentes camadas de significação, em que o simbólico se faz presente tanto na natureza quanto nas relações humanas. Vimos que a subjetividade do protagonista, imersa nesse contexto, não é algo isolado, mas se alimenta de um jogo constante entre o real e o simbólico.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 119-139.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62- 97.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 11-31.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VIEGAS, Sônia. A vereda trágica do grande sertão: veredas. In: VIEGAS, Sônia. *Escritos: filosofia viva*. Organização de Marcelo P. Marques. Belo Horizonte: Tessitura, 2009. p. 323-429.

Plurilinguismo e multiculturalismo: o caso das literaturas de Goa

Plurilinguism and Multiculturalism: The Case of Literatures from Goa

Cielo Festino

Universidade Paulista (UNIP) | São Paulo
SP | BR
cielofestino@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2862-0554>

Resumo: A partir da ideia de Damodar Mauzo (2018) de como a literatura pode unir uma cultura, o objetivo deste artigo é analisar quatro contos nas quatro línguas principais de Goa, ex-colônia portuguesa na Índia (1510-1961) em termos do conceito de “agrupamentos literários” [literary clusters] (Mohanty, 2011), obras literárias em diferentes línguas que pertencem ao mesmo espaço multicultural ou “geografia significativa” (Orsini, 2015; Laachir *et al*, 2018), neste caso, Goa: “Shiva brincando!” (2005), de Maria Elsa da Rocha, em português; “O crucifixo na corrente” [Gallyantulo khuris] (2015), de Prakesh Parienkar, em concanin; “Diz Kabira” [Kahat Kabira] (2018), de Vithal L. Gawas, em marata, e “Saibinn” (2008), por José Lourenço, em inglês. Ao reunir esses contos pretendo mostrar que todos estes autores goeses reivindicam Goa, a sua “geografia significativa”, como um lugar para todos, além de diferenças culturais, sociais ou religiosas.

Palavras-chave: Goa; geografia significativa; multiculturalismo; plurilinguismo.

Abstract: Based on Damodar Mauzo’s (2018) idea of how literature can bring together a culture, the objective of this article is to analyse four short stories in the four main languages of Goa, a former Portuguese colony in India (1510-1961) in terms of the concept of “literary clusters” (Mohanty, 2011), literary narratives in different languages that belong to the same multicultural space or “significant geography” (Orsini, 2015; Laachir *et al*, 2018), in this case, Goa: “Shiva brincando” (2005) in Portuguese by Maria Elsa da Rocha; “The Crucifix on the Chain” [Gallyantulo khuris] (2015) in Konkani by Prakesh



Parienkar; “Says Kabira” [Kahat Kabira] (2018) in Marathi by Vithal L. Gawas, and “Saibinn” (2008) in English by José Lourenço. By bringing together these stories I intend to show that all these Goan authors claim Goa, their “significant geography”, as a place for everyone in spite of cultural, social and religious differences.

Keywords: Goa; significant geography; multiculturalism; plurilinguism.

Um conjunto plurilíngue de narrativas e escritores

Segundo Timocko (2019), como pano de fundo para as suas obras literárias, os escritores pós-coloniais traduzem uma cultura para o seu público nacional e internacional. Não só isso, mas, no caso de algumas ex-colônias, pode haver ainda mais do que uma língua que está por detrás do seu trabalho, através das quais são mostrados diferentes aspectos da mesma cultura. É o caso de Goa, ex-colônia portuguesa na Índia (1510-1961) onde existem quatro línguas principais: concanin, marata, português e inglês. Todas elas devem ser entendidas de forma relacional, mas também hierárquica. Existem quatro tradições literárias nestas línguas, que se entrecruzam e sobrepõem, associadas a diferentes segmentos da comunidade de Goa.

As sociedades plurilingues e, por extensão, os cânones literários em várias línguas, não só desconstruem o cânone literário nacional monolíngue, mas também apelam a uma forma diferente de abordar e ler narrativas literárias, em termos de “ler juntos” (Laachir, 2015 *apud* Laachir *et al* 2018, p. 4)¹ e de “agrupamentos literários” (Mohanty, 2011)² de obras literárias que pertencem à mesma “geografia significativa” (Orsini, 2015; Laachir *et al* 2018): um conjunto de narrativas em diferentes línguas relacionadas a um tema, que vão além das dicotomias leste-oeste e centro-periferia, pois se concentram em outros tipos de tráfegos e contatos literários entre as línguas locais, já que até as línguas europeias, como o inglês, são tratadas como línguas autóctones. Ao ir além do paradigma centro-periferia (Orsini, 2015), essa forma de abordar as narrativas literárias mostra as antigas sociedades coloniais como sendo compostas por diversas comunidades coexistentes, mas heterogêneas (Massey, 2005), cujas narrativas literárias, em diferentes línguas e estilos, reescrevem a história local em um palimpsesto sem fim.

Neste contexto, considerarei quatro contos, nas quatro línguas, que têm como metáfora central o hibridismo religioso e cultural em Goa. “Shiva brincando” (1963; 2005), em português, foi escrito por Maria Elsa da Rocha (1924-2007) quem pertencia a uma família tradicional goesa. Na década de 1960, os seus contos foram publicados no jornal *A vida de Margão*, Goa, e também lidos pela própria autora no programa de rádio em língua portuguesa, *Renascença*, transmitido pela All India Radio. Logo, a autora reuniu todos esses contos no livro *Vivências partilhadas* (2005). “Diz Kabira” [Kahat Kabira] (2018) foi escrito por

¹ “Reading together”.

² “Literary clusters”.

Vithal L. Gawas em língua marata e traduzido para o inglês por Damodar K. Ghanekar. O conto ganhou o Prémio Albano Couto no Concurso de Contos da Fundação Oriente (Goa) de 2017, e foi incluído na coletânea *Under the Mango Tree* [Debaixo da mangueira] (2018), também publicada pela Fundação Oriente. A literatura de Gawas é parte do programa de pós-graduação da Universidade de Goa (MA, Marathi). “O crucifixo na corrente” [Gallyantulo khuris] (2015), em concaninim, é de autoria de Prakesh Parienkar e foi traduzido para o inglês por Vydia Pai. Parienkar leciona na Universidade de Goa e dirige o Departamento de Língua Concanim. Escreve contos e poesias. “Saibinn” (2008) é de autoria de José Lourenço. Foi escrito primeiro em concaninim e logo em inglês revelando como os autores goeses, assim como os indianos, não somente escrevem em mais de uma língua, mas também traduzem sua obra de uma língua para outra apagando a diferença entre original e tradução. Os contos, poesias, traduções e ensaios de José Lourenço em concaninim e em inglês têm aparecido em diversas publicações. É membro fundador do grupo *Goa Writers*.

Meu argumento principal neste estúdio é que, por meio de sua literatura, esses autores reivindicam Goa, sua geografia significativa, como um lugar para todos.

Goa, uma geografia significativa

Francesca Orsini (2015) e Laachir, Marzagora e Orsini (2018) abordam contextos literários plurilíngues e multiculturais, como o caso de Goa, recorrendo ao conceito de geografias significativas: “geografias reais, conceptuais e imaginativas, que são habitadas e produzidas por narrativas e autores em comunidades linguísticas específicas” (Laachir *et al* 2018, p. 5, tradução própria).³ Uma geografia significativa pode ser entendida como a perspectiva literária e cultural a partir da qual os autores imaginam, através de sua literatura, seu próprio mundo. Laachir *et al* (2018) propõem um modelo multilíngue e localmente fundamentado para o estudo da literatura porque é inerentemente comparativo e relativizador, destacando diferentes autores e narrativas, que ajudam a pensar o local e o global de formas mais complexas e precisas, indo além das hierarquias linguísticas e culturais, associadas com a Literatura Comparada, mas também evitando o infinito evocado pela Literatura Mundo (Ver Helggeson e Thomsen, 2020). Quanto ao lugar, as geografias significativas também estudam as constelações literárias tendo em conta os fatores geográficos e históricos da região, bem como os debates intelectuais, filosóficos e literários locais; imaginam a relação temporal e espacial entre narrativas literárias não de forma linear, mas múltipla, relacional, fragmentária e descontínua; consideram a trajetória, circulação, recepção e processo de significação dessas obras literárias em termos do que é entendido como valor literário nesse local. Em outras palavras, como aponta Orsini (2015), desafiam o modelo da Literatura Mundo, como um mapa literário mundial único, com o centro na Europa e a periferia na Ásia, África e América Latina, e uma medida única do que é valor literário. Assim, as geografias significativas propõem a criação de mapas regionais que possam ter seu centro em qualquer lugar. Isto ajuda a compreender a relação entre o local e o global (Massey, 2005), como seria o caso da relação entre as diferentes literaturas de Goa, ou a relação dessas literaturas com outras literaturas nas outras

³ “...real, conceptual and imaginative geographies, which are inhabited and produced by narratives, authors in specific linguistic communities” (Laachir *et al*, 2018, p. 5).

línguas indianas ou, no caso das literaturas goesas de língua portuguesa e de língua inglesa, sua relação com as comunidades lusófonas e anglófonas ao redor do mundo, ou o trânsito das literaturas em línguas locais em outros lugares do mundo na mesma língua ou em tradução.

Embora Goa seja um território pequeno, geograficamente falando, tem recebido imigrantes de diferentes partes do mundo, enquanto a diáspora goesa é considerável, pois há goeses que vivem na Europa, África e nas Américas. Do ponto de vista cultural, Goa é reconhecida principalmente pela língua portuguesa e pela religião católica, herança de 450 anos de presença portuguesa no subcontinente. Portanto, Goa tem um sabor local e cosmopolita. Atravessou um período de descolonização que foi bem recebido por aqueles que queriam reafirmar as raízes indianas de Goa (Lobo, 2013), e contestado por outros que viam Goa como parte do mundo lusitano.

Nos passos de Canagarajah e Ashtraf (2013), entendemos que Goa, como o resto da Índia, é um local plurilíngue. Os autores estabelecem uma diferença entre multilinguismo e plurilinguismo: “Enquanto o multilinguismo trata as diferentes línguas como tendo seus sistemas separados, gozando de autonomia, o plurilinguismo percebe essas línguas como se entrelaçando umas com as outras para formar práticas gramaticais e comunicativas híbridas” (p. 276, tradução própria).⁴ Justamente, Robert Newman (2019, p. 193) observa que em Goa, a classe, a casta e o gênero, bem como a religião, determinam que língua se fala e quando.

Durante os 450 anos em que Goa foi colônia de Portugal, o português foi a sua língua oficial, deslocando o concaninim, uma das suas línguas maternas junto com o português, para as margens.⁵ Em Goa, a literatura em português restringia-se principalmente à elite católica, que seguia os padrões literários europeus, apesar das suas raízes indianas. Na época colonial, esta tradição literária foi apelidada de “Indo-portuguesa” (Devi; Seabra, 1971). Mas recentemente, na academia, mas não necessariamente em outros círculos culturais e intelectuais goeses, foi renomeada como Literatura Guesa em Português por diferentes estudiosos (Garmes, Castro, 2019; Passos, 2012), considerando, em primeiro lugar, que se trata de uma literatura local que trata a realidade goesa por meio de uma forma literária que tenta se afastar do seu passado colonial – quando o português era a sua língua oficial – e, em segundo lugar, que essa designação já implica que Goa é um território plurilíngue e que existem tradições literárias noutras línguas, como seria o caso do concaninim, do marata e do inglês.

Uma das características linguísticas salientes, que também ajudou a definir Goa como uma geografia significativa neste estudo foi, precisamente, a disputa linguística entre duas línguas autóctones, concaninim e marata, devido ao fim do regime colonial e o abandono da língua portuguesa como língua oficial e do conhecimento. Com a anexação do território goês à Índia em 1961, houve uma contenda entre os goeses sobre qual seria a nova língua oficial. Houve quem defendesse o concaninim, língua associada à comunidade católica, e quem defendesse o marata, a língua principal da comunidade hindu e do estado vizinho de Maharashtra. Se o marata fosse escolhido, Goa passaria a fazer parte do estado de Maharashtra e a sua identidade cultural, marcada pela língua portuguesa e pelo Catolicismo, estaria em perigo. A rivalidade foi acirrada e durou vários anos, revelando a complexa relação das diferentes

⁴ “While *multilingualism* treats the different languages as having their separate systems, enjoying autonomy, plurilingualism perceives these languages as *meshing* with each other to form a hybrid grammatical and communicative practices” (p. 276, my emphasis).

⁵ Como Menezes de Souza (2023), entendemos que em contextos plurilíngues há mais de uma língua materna.

comunidades linguísticas, religiosas e culturais de Goa. Entre os argumentos defendidos pela comunidade goesa, sobretudo hindu, para fazer do marata a língua do estado de Goa, estava o de que o concanim era uma língua dispersa em vários dialetos e escrita em diferentes alfabetos, incluindo o devanágari e o romano (Miranda, 2019, p. 17). Argumentaram também que, mais do que uma língua, o concanim era um dialeto do marata e, embora tivesse uma rica tradição de narrativas folclóricas orais (Naik, 2019), não possuía uma literatura escrita sólida. Ao contrário do concanim o marata era uma das línguas de instrução nas escolas primárias, com uma longa tradição literária, pois o marata, como já mencionado, é uma das línguas com maior número de falantes na Índia. Porém, em 1967 houve um referendo e, com o apoio da elite católica goesa falante de língua portuguesa, Goa votou a favor do concanim. No entanto, o concanim na escrita devanágari foi considerado a língua oficial de Goa, marginalizando aqueles que escreviam o concanim na escrita romana. Essa divisão é ainda mais profunda porque o devanágari está associado à comunidade hindu e o romano à comunidade católica (ver Fernandes, 2020). Em 1976, a Sahitya Akademi reconheceu o concanim como uma das línguas literárias da Índia dando assim um grande impulso à literatura nessa língua. Finalmente, em 1987, o concanim foi aceito como língua oficial de Goa e, em 1992, foi incluído na Constituição indiana.

Quanto ao inglês, tornou-se uma língua veicular em Goa, como no resto da Índia, utilizada em todas as comunidades em diferentes graus. Existem muitas traduções de obras literárias de línguas vernáculas para o inglês. No entanto, e no espírito das geografias significativas, hoje em dia existem muitas traduções intra-*bhashas*, ou seja, de e para as línguas vernáculas, de diferentes hierarquias dentro da Índia, em vez de e para línguas europeias. Esse tipo de tradução é mais significativa do que as traduções para o inglês porque, embora diferentes e até escritas em alfabetos diferentes, todas as línguas indianas pertencem ao mesmo domínio político e cultural (Chandran, 2016). Muitos dos autores traduzidos são conhecidos apenas localmente e, por vezes, o tema de sua literatura exige uma maior contextualização quando se destinam a um público estrangeiro. Ainda assim, a tradução para o inglês ajuda a uma circulação mais ampla de uma obra literária, tanto a nível intra-regional quanto internacional.

Goa: um lugar para todos

O complexo cenário linguístico de Goa não é o único traço que marca a região como uma geografia significativa. Goa é um lugar singular na Índia: “Goa é um lugar especial”,⁶ assim começa Alexander Henn seu livro *Encounters in Goa: Religion, Colonialism and Modernity* (2014, p. 1, tradução própria), no qual discute a estreita relação entre hindus e católicos na vida cotidiana. “Ser Goês [...] significa ser diferente”,⁷ diz Rosa Maria Perez (2011, p.4, tradução nossa) no seu livro significativamente intitulado *The Tulsi and The Cross*, devido à proximidade de ambas comunidades religiosas em Goa. “Os goeses têm um amor (primordial) forte e duradouro pela sua bela e pequena região da Índia”,⁸ diz Robert Newman (2019, p. 39, tradução nossa) no seu

⁶ “Goa is a special place” (Henn, 2014, p. 1).

⁷ “To be Goan [...] means to be different” (Perez, 2011, p. 4).

⁸ “Goans have an abiding strong (primordial) love of their beautiful little region of India” (Newman, 2019, p. 39).

livro *Goan Anthropology. Mothers, Miracles and Mythology* no que afirma a ideia de Goa como uma “cultura composta”.

Embora o confronto linguístico mostre uma divisão entre comunidades, um dos atributos mais conspícuos desta região da Índia, tal como transmitido por esses autores, é que, embora não formando uma unidade indivisível, Goa tem sido menos afetada pelo comunismo do que o resto da Índia. Segundo Henn (2014, p. 5), ainda hoje existe uma intersecção entre práticas e expressões hindus e católicas na religião em Goa que ressoa com a colonização portuguesa e a sua política de integração para melhor controlar a área. Daí que as diferenças entre a visão lusitanizada da Goa Dourada, uma construção elitista que ofuscou as desigualdades sociais e raciais e as diferenças religiosas em Goa (Henn, 2000), e a Goa Indica, que enfatiza as raízes indianas da identidade goesa, não deve ser um abismo entre católicos, hindus e muçulmanos de Goa, pertencentes às diferentes classes e castas, impossível de ser superado. Para Newman, a cultura goesa estende-se em maior ou menor grau a todos os goeses, independentemente da casta ou religião (2019).

No entanto, Vitor Ferrao (2011) adverte que hoje a sociedade goesa apresenta uma série de questões que preocupam a todos os goeses devido à crescente divisão entre comunidades, a suspeita do Outro, a venda impensada das terras. Conforme o autor, essas, entre outras questões, são exemplos de um crescente comunismo que ameaça à sociedade goesa hoje. Ferrao acrescenta que se a paz entre as diferentes comunidades religiosas em Goa se tornou frágil, o diálogo entre todas elas é mais urgente do que nunca. É também sob essa perspectiva que Damodar Mauzo, no seu livro *Inks of Dissent* (2019), faz questão de afirmar que apesar de toda as suas dissidências, goeses e indianos deveriam se unir e que esse fim pode ser alcançado por meio da literatura.

Precisamente, essa é a mesma imagem de Goa que todos os escritores goeses reunidos nesse estudo defendem, despidendo as diferenças comunitárias nas suas narrativas, apelando a uma política de convívio de longa data em Goa, proclamando assim a possibilidade de uma Goa composta (Newman, 2019). Como observa Ferrao (2011), se a chegada dos portugueses e a imposição do Catolicismo provocaram uma divisão na sociedade goesa em termos religiosos, a harmonia comunitária foi de alguma forma mantida com base na identidade goesa derivada do desenvolvimento comunitário da agricultura desde os tempos antigos. Essa é uma das características que fez de Goa um lugar único, como afirmam os críticos acima mencionados, e os autores estudados nesse artigo evocam nos seus contos.

O enredo de “Shiva brincando”, de Maria Elsa da Rocha, desenvolve-se pouco depois da tomada de Goa pela Índia em 1961. “O crucifixo na corrente”, de Prakesh Parienkar, descreve o momento em que muitos Gawdas, Adivasis Goseses, que se converteram ao Catolicismo há muito tempo, decidem reconverter-se ao Hinduísmo, quando percebem que se tornaram uma minoria na sua aldeia e podem ficar isolados. Existem quatro grupos Adivasi em Goa: Gawdas, Kunbis, Velips e Dhangars. Os Gawdas consideram-se os habitantes originais e primeiros colonos de Goa que fundaram as aldeias. A própria palavra “Gawda” significa em concanim: “aquele que estabelece a aldeia e a administra para a prosperidade” (Pereira, 2009, p. 1). No entanto, mais do que serem reconhecidos como os primeiros habitantes de Goa, o que hoje os membros dessas comunidades pretendem é integrar-se na cultura goesa. Inicialmente uma comunidade hindu, os Gawdas dividiram-se quando, com a vinda dos por-

tugueses, alguns deles se converteram ao Catolicismo. Eventualmente, aqueles que se reconverteram ao Hinduísmo são hoje conhecidos como Neo-Hindus (Pereira, 2009, p. 1).

Embora não haja referências temporais no conto, o processo de reconversão entre os Gaudas começou em Goa já na década de 1920 (ver Fernandes & Desouza, 2022). As personagens principais em ambos contos são hindus e cristãos pertencentes a diferentes castas e classes, e os enredos se desenvolvem em ambas comunidades. Quanto a “Diz Kabira”, de Vithal Gaudas, ao contrário dos outros dois contos, retrata o momento em que hindus e muçulmanos – os segundos, uma minoria em Goa – se enfrentam, dando lugar a um desencontro muito raro em Goa. Embora também não há referências temporais nesse conto, o tempo ficcional da narrativa pode ser localizado em algum momento do período da descolonização, quando, como observa Newman (2019), os ventos do comunalismo começaram a soprar no território. O conto “Saibinn” de José Lourenço desenrola-se também na atualidade, quando muitos trabalhadores indianos de além dos Ghats⁹ vão para Goa à procura de trabalho.

Massey (2005) define espaços como Goa não como uma superfície, mas como um encontro de narrativas uma vez que não existe uma narrativa única sobre um local, mas uma multiplicidade delas. No caso particular de Goa, essas narrativas envolvem a todas as pessoas de todos os estratos sociais, quer que habitem o mesmo local desde tempos imemoriais, sejam recém-chegados ou, morando no estrangeiro, mantêm-se ligados a Goa. Seus caminhos continuam se cruzando e recruzando. Tanto “Shiva brincando” como “O crucifixo na corrente” têm como cenário a rica paisagem da aldeia goesa cuja vida aparentemente sossegada está prestes a ser perturbada pelas mudanças provocadas pelo processo de integração de Goa na Índia e pela descolonização portuguesa. No conto de Maria Elsa da Rocha, Vatsol, uma bela menina hindu, é enviada por sua avó, Kaú, para alertar o *batecar* [dono das terras] católico, sobre o ataque iminente à sua casa liderado por o próprio neto de Kaú, Sauló: “os do prédio vão assaltar a casa do bhatkar, hoje à noite. Dizem que lhes vão limpar tudo... Dizem que as terras já não lhes pertencem, que tudo é nosso, nosso, nosso...” (2005, p. 111). Esse é o momento em que os portugueses viram se forçados a abandonar Goa e, inspirando-se nos indianos de além dos Ghats, que vieram para os libertar, os *mandudcares*, os lavradores, que tem vivido oprimidos pelos *batecares* durante séculos, querem que essas injustiças sejam reparadas.

Para transmitir sua mensagem, Vatsol pede para ser levada através do rio até a Casa Grande do *batecar* por Suria, um jovem barqueiro que está apaixonado por ela. O que chama a atenção do leitor é que Kaú, uma mulher hindu, arrisca até a vida de sua querida neta para salvar a vida e os bens do *batecar* do ataque do próprio neto. Talvez, o que a levou a tal ação, mais do que o medo da fúria do *batecar* que tinha protegido a sua família no passado, foi o medo de uma mudança tão radical na sociedade de Goa, e de quão indefesos eles poderiam tornar-se na passagem do antigo regime para o novo.

Num outro nível, o comportamento das personagens revela de alguma forma a atitude de Maria Elsa da Rocha relativa à Goa pós-colonial. Tal como muitos membros da elite católica, que lutaram pelo fim do regime colonial, ela acreditava na necessidade de afirmar as raízes indianas de Goa. Ao mesmo tempo, porém, como verdadeira filha da Casa Grande

⁹ Em Goa, a expressão “Ghats” refere-se a uma cordilheira que percorre a costa ocidental da Índia, atravessando os estados de Maharashtra, Goa, Karnataka e Kerala, e dividindo Goa, geograficamente, do resto da Índia. Assim, “além dos Ghats” alude aos indianos que viviam fora de Goa e começaram a inundar Goa depois de esta ter sido anexada à Índia. Esta migração interna de indianos, maioritariamente hindus, implicou uma mudança radical da cultura de Goa após 450 anos de presença portuguesa.

e, como repetidamente alude nos seus contos, também acreditava na figura paternalista do *batecar*. Para ela, o indiano e o lusitano, o hindu e o cristão eram inseparáveis.

“Shiva brincando” retrata o momento da história de Goa em que uma secção da elite católica, que tinha estado próxima do regime colonial, perdeu grande parte do seu poder e lugar na sociedade após a partida dos portugueses. Devido a lei “As terras para o lavrador” (*Land to the Tillers*) que permitiram à classe subalterna dos *manducares* tornarem-se os novos proprietários das terras que arrendaram durante gerações aos *batecares*, eles podiam agora evitar serem despejados da terra por não pagar seus impostos aos seus proprietários. Eventualmente, essas leis foram declaradas inconstitucionais e os aluguéis vencidos puderam ser exigidos pelos proprietários. Enquanto os donos das terras perderam grande parte do seu poder, outros setores das comunidades católica e hindu, que eram a favor da anexação de Goa à Índia, ganharam nova visibilidade (ver Trichur, 2013; Melo, Castro, 2023).

O conto de Prakesh Parienkar, “O crucifixo na corrente”, retrata a reconversão de uma família de uma comunidade goesa Adivasi, Gawdas, do Catolicismo para o Hinduísmo. O conto se passa quando o tio de Caetano, esse último, a personagem principal do conto, pede ao seu sobrinho para se converter ao Hinduísmo e se tornar um Konknoo, um hindu, já que é o último católico da aldeia:

Isso era algo novo. Ele não conseguia aceitar a ideia de que eles eram hindus no passado. Eu sou um cristão. Fui batizado pelo Padre, na Igreja. Eu uso este crucifixo em uma corrente em volta do pescoço. Vou à missa todos os domingos. Recito o Rosário sem falta, todas as noites. Como posso ser hindu, então? O que ele quer dizer quando fala em se tornar um Konknoo novamente? (Parienkar, 2015, não paginado; tradução própria).¹⁰

Caetano e sua família pertenciam a uma aldeia de dezenove famílias hindus e duas cristãs. Se não se reconvertesse à antiga fé, seria excluído da comunidade, da mesma forma que na altura da conversão ao Cristianismo no século XVI, os hindus que se recusaram a se converter tiveram de fugir da terra (Ver Aldrovandi, 2020). A desolação de Caetano é retratada no conto através da imagem simbólica da Cruz do Vaqueiro no topo do morro da aldeia que no passado foi local de culto e reunião dos moradores, e hoje está coberta de capim selvagem. Como se tentasse preservar a ordem que dá sentido à sua vida desde a infância, com a sua foice, Caetano limpou o local do mato que crescia incansavelmente e cortou os ramos que bloqueavam o caminho para a Cruz. Ele era apenas um homem lutando contra uma natureza indisciplinada e uma comunidade desdenhosa que insistia em ser diferente dele.

Da mesma forma, em “Diz Kabira” (2018) Vithal L. Gawas conta a história de um muçulmano goês que, desde a infância, convivendo com as outras crianças do *vaddo* [bairro], indiferente às suas crenças religiosas, se encantou pelo *bhajans* cantados no templo hindu, tanto que, no momento da narração, como um verdadeiro artista, ganha a vida cantando em festivais hindus e cerimônias religiosas no templo Mahadev:

¹⁰ This was something new. He couldn't come to terms with the thought that they were Konkani Hindus in the past. I am a Christian. I've been baptized by the Priest, in Church. I wear this crucifix on a chain around my neck. I go to Mass every Sunday. I recite the Rosary without fail, every evening. How can I be a Hindu, then? What does he mean when he talks of becoming a *Konknno* all over again? (Parienkar, 2015, unpaginated).

As notas do *bhajan* da noite anterior ainda ressoavam em seus ouvidos. O *bhajan* manteve as pessoas entretidas. Ele cantou além de seu nível de conforto. Os ouvintes foram vistos balançando a cabeça ao som de seu canto. Quando o *bhajan* terminou, as pessoas estavam em um nível celestial. Todos o elogiaram. Todos apreciaram a maneira como a sua voz desceu lentamente depois de alcançar o tom mais alto (Gawas, 2018, p. 69, tradução própria).¹¹

Na verdade, as línguas hindi e o urdu, como explica Aamir Mufti (2016), emergiram da escrita das línguas vernáculas do Norte da Índia. Eventualmente, a sua divisão pelos Orientalistas, no seu desejo de codificar as línguas e literaturas indianas, tornou-se um campo de contenda linguística (Mufti, 2016). Enquanto o hindi foi associado pelos Orientalistas a uma fonte sânscrita, o urdu foi associado respectivamente a uma fonte persa, provocando assim uma ruptura não só a nível linguístico e literário, mas também cultural e religioso. Por sua vez, isso provocou também uma ruptura entre o urdu e o hindi ou hindustani, esse último uma forma do hindi, falado pelas pessoas no dia a dia, que reconhece seus elementos em comum com o urdu. É por isso que para o personagem do conto cantar em uma língua é como cantar na outra. Orsini (2023) afirma que esse intercâmbio entre línguas e estilos é típico das literaturas orais em geografias significativas, plurilingues e multiculturais, entrecruzadas por diferentes canções e performances. Assim, como no caso do muçulmano que se identifica com os *bhajans* hindus, há idas e vindas entre ideologias e estéticas.

Tal como no caso de Vatsol e Caetano, o ritmo sossegado da vida da personagem altera-se quando o comunalismo parece ter chegado à sua aldeia. *Gorakshawallahs* (vigilantes de proteção às vacas) apedrejam um açougue muçulmano, espancam seus proprietários e clientes e libertam um caminhão cheio de vacas, depois de espancar também o motorista do caminhão. Como resultado, esse homem, que pode perder a Namaz na mesquita, mas nunca uma festividade no templo hindu, é proibido de entrar no templo hindu, pelos mesmos hindus que sempre tinham vibrado com o seu canto, bem como pelo seu Moulana.

Através de seus contos, o que estes autores tentam lembrar aos goeses é que, tradicionalmente, todos os aldeões goeses se reúnem para celebrações conjuntas, apesar de pertencerem a comunidades diferentes. Henn (2014, p. 123) descreve esta forma de prática religiosa “não como uma questão de domínios, isto é, interações funcionais entre o social, o económico e o religioso, mas de representação semiótica, incorporação material e ação prática” (tradução própria).¹² Como os personagens de Gawas murmuram para si mesmos: “Mesmo na pobreza, as pessoas eram felizes. Não havia amargura entre as religiões. Os muçulmanos costumavam participar das celebrações de Diwali e Chaturthi. Doces eram enviados para suas casas e os hindus participavam do *puro korma*” (2018, p. 73, tradução própria).¹³ Da mesma forma, em seu conto Parienkar faz seu personagem Caetano se perguntar:

¹¹ The notes of last night's *bhajan* were still resounding in his ears. The *bhajan* had kept people engrossed. He had sung beyond his comfort level. Listeners were seen swinging their heads to his singing. When the *bhajan* ended people had been taken to a heavenly level. Everyone praised him. They were appreciating the way he had come down slowly after raising the highest pitch (Gawas, 2018, p. 69).

¹² “...not a matter of domains, that is, functional interactions among the social, economic and religious, but of semiotic representation, material embodiment and practical action” (Henn, 2014, p. 123).

¹³ “Even in poverty, the people were happy. There was no bitterness among religions. Muslims used to participate in the Diwali and Chaturthi celebrations. Sweets would be sent to their homes and Hindus would partake in sheer korma” (2018, p. 73).

“Nós dançamos, junto com os hindus, quando eles celebram o *jagor* e acendem pavios na Cruz do Vaqueiro... Qual a diferença entre a Mãe Maria e a deusa hindu Santeri? Elas não são iguais? Então por que deveríamos desistir da nossa fé?” (2008, tradução própria).¹⁴ O que Caetano lamenta é a perda do que Henn (2014) descreve como a histórica afinidade entre os deuses da aldeia hindu e os santos padroeiros católicos, um traço significativo da vida na aldeia goesa e da coexistência entre católicos e hindus.

Se há uma profusão de Cruzes espalhadas pelas aldeias, que marcam os locais de devoção dos católicos, há Tulsis para a devoção dos hindus. Como atestam esses exemplos, a vida dos aldeões de qualquer confissão religiosa é marcada por práticas piedosas e devocionais que se fundem com a vida sociocultural. Em muitas aldeias e cidades de Goa podem ser encontrados espaços onde símbolos de divindades hindus e santos cristãos são ocasionalmente vistos lado a lado, sob o mesmo teto, a tal ponto que as normas estabelecidas pelas religiões cristã e hindu influenciam profundamente o cotidiano das pessoas. Para Henn (2000), essas práticas demonstram que pertencer a um determinado espaço, como a aldeia goesa, anula a filiação a uma determinada comunidade religiosa. Seria essa uma das qualidades que define Goa como uma geografia significativa.

Rocha, Parienkar e Gawas respeitam esse princípio nas suas histórias. Em “O crucifixo na corrente”, Caetano recusa-se a desmontar o seu altar cristão, a pedido do tio e a converter-se à antiga fé. Pelo contrário, num simples gesto ecumênico, ele beija o crucifixo que usa ao pescoço desde a morte do seu pai, coloca a imagem da deusa Santeri ao lado da imagem da Mãe Maria no altar de sua casa, coloca uma lamparina a óleo diante da Deusa Hindu, como fazem os hindus, e uma vela diante da imagem da Mãe Maria, como fazem os Católicos, e acende ambas. Se se recusa a reconverter-se ao Hinduísmo, decide também praticar a religião Católica à sua maneira: “Não retirarei a imagem da deusa Santeri, mesmo que o sacerdote venha aqui e me peça para o fazer”, pensou. Ele fez o sinal da cruz na testa e juntou as palmas das mãos diante da imagem da deusa” (Parienkar, 2015, não paginado, tradução própria).¹⁵ Embora se sinta condenado ao ostracismo pela sua comunidade, ele recusa qualquer forma de comunalismo.

No mesmo espírito, ignorando a nomenclatura orientalista de línguas e literaturas, e atravessando fronteiras linguísticas, literárias e religiosas, o cantor muçulmano em “Diz Kabira” compara o canto hindu a uma oração muçulmana, a fim de lembrar aos goeses de ambas as denominações religiosas de os grandes ensinamentos de Kabir, o poeta-filósofo:

‘Tolos...! Se Deus é um, cantar *bhajan* não é como prestar reverência *namaz* a Allah? Muitos santos muçulmanos escreveram *abhangs*. Eles são cantados com devo-

¹⁴ “We dance, along with the Hindus, when they celebrate the jagor, and they light wicks at the Cowherd’s Cross... What is the difference between Mother Mary and the Hindu goddess Santeri? Aren’t they the same? Then why should we give up our faith?” (2008, unpaginated).

¹⁵ “I shall not remove the picture of goddess Santeri even if the Priest comes here and bids me to do so, he thought. He made the sign of the Cross on his forehead and joined his palms before the picture of the goddess” (Parienkar, 2015, unpaginated).

ção nos templos. Eu propositalmente canto o *abhang* como “Sheikh Mohammed Khavind, em seu coração Govind” (2018, p. 79, tradução própria).¹⁶

Como Caetano, a partir de hoje o cantor não poderá viver livremente na comunidade e cantar no templo, mas dentro de si manterá unidas as duas religiões. Assim, quando uma tarde sentou em seu próprio balcão e ouviu o *abhang* sendo cantado no templo, começou a cantar junto para todos os vizinhos ouvirem. A letra proclamava os grandes ensinamentos de Kabir, que era contra qualquer forma de comunalismo, e criticava as práticas anti-éticas tanto do Hinduísmo como do Islamismo – tanto que, na sua morte, o seu corpo foi reclamado tanto por hindus como por muçulmanos. Kabir via o mesmo princípio divino nas divindades de todas as religiões “Kabir diz, escutem meus irmãos piedosos, Ram e Rahim são o mesmo” (2018, p. 79).¹⁷

Se Caetano e o seu homólogo muçulmano são proibidos de expressarem as suas opiniões religiosas em público, pelo menos o farão em casa, seja no balcão, para todos os vizinhos assistirem, ou montando um altar ecuménico. O seu comportamento visa estabelecer um sentido de comunidade num mundo invadido pelo medo de ser diferente e, por isso, isolado.

Maria Elsa da Rocha termina seu conto “Shiva brincando” num clima feliz de reconciliação entre pessoas de diferentes castas, classes e religiões que mostra a sua crença na velha ordem portuguesa, apesar de todo o seu fervor indiano. Quando Sauló tentou assaltar a casa do *batecar*, o deus Shiva, na forma de uma cobra gigante que guardava a casa grande, desceu de um pimpol, assustando Sauló e provocando sua queda do galho onde estava escondido. Seus gritos alertaram as pessoas da casa que vieram em seu socorro, todas elas, até o mesmo *batecar*, cujo caráter benigno e generosidade não só salvaram Vatsol no passado de morrer ao nascer, mas agora, inocentemente, vem para o resgate de seu irmão Sauló. Com isso, o assalto é abortado e Sauló passa a ser o novo *mukadem* [supervisor] do gentil *batecar* da casa grande, satisfeito com seu novo cargo, embora ainda subalterno, como afirma Melo e Castro (2023). Vatsol e Suriá casam-se numa cerimónia hindu, com as bênçãos do *batecar* católico e da avó hindu, e também do deus Shiva, que protege a morada de todos os goeses, independentemente da sua religião:

Quando o grupo policromo dos noivos e seus convidados passava pelo serpenteado do valado de pedações de lado seco, dizem que Sivá, majestoso, avançou até o zénite e arrancou, amarrotando nas suas poderosas mãos destruidoras, o cortinado de nuvens escuras para deixar ver ao Sol em cima as belezas da Terra em baixo... (2005, p. 115).

Na “Goa ideal” de Maria Elsa da Rocha, o Deus Shiva, a encarnação dos poderes guerreiros da Índia, e a divindade da destruição e da criação, cria uma nova Goa na qual ambas as religiões, Cristianismo e Hinduísmo, bem como a Goa Dourada e a Goa Indica podem

¹⁶ ‘Fools...! If God is one, isn’t singing *bhajan* like paying obeisance of *namaz* to Allah? Very many Muslims saints have penned *abhangs*. They are sung with devotion in temples. I purposely sing the *abhang* like “Sheikh Mohammed Khavind, in his heart Govind” (2018, p. 79).

¹⁷ “Kahat Kabira suno bhai sadhu, Ram Rahim ek hai dono...”

se reconciliar. Num outro nível, Maria Elsa da Rocha reescreve o conceito de “indianidade” porque inclui os goeses, e de “goanidade” porque inclui os indianos na comunidade goesa.

Ao contrário de Maria Elsa da Rocha, José Lourenço lança um olhar mais crítico sobre a comunidade católica goesa. O título de seu conto, “Saibinn” [Nossa Senhora] (2008), já aponta para o sincretismo religioso entre hindus e católicos. De acordo com Henn (2014):

Por toda Goa, a Maria Católica nas suas múltiplas incorporações como Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Monte, Nossa Senhora da Boa Orientação, Nossa Senhora dos Milagres, e assim por diante, é assim chamada e adorada sob o mesmo título de Saibini Mai que é usado para invocar e homenagear a Devi Hindu sob suas múltiplas manifestações como Sateri, Bhumika, Kelbai, Shanta Durga e assim por diante (p. 106).¹⁸

As deficiências da sociedade goesa que Lourenço observa no conto não são apenas de natureza religiosa, mas também de classe e casta. Tal como no conto de Rocha, em “Saibinn” o tempo ficcional corresponde ao momento quando Goa foi integrada na Índia e muitos indianos vieram para Goa para trabalhar e estabelecer-se. A migração não é estranha aos goeses. Incapaz de ganhar a vida em Goa, devido à estagnação económica da época colonial, Francisco, personagem principal do conto, fez um pequeno capital trabalhando num navio. Com a riqueza recém-adquirida, conseguiu construir um grande e vistoso bangalô para a família e abrir uma taberna. A história se desenrola no dia em que o Saibinn, cerimônia em homenagem à Virgem Peregrina, acontecia em sua casa. Embora Francisco não pertencesse a uma das *boas* famílias, como tinha feito a escola primária no Liceu, falava um pouco de português, tinha tido bons resultados no estrangeiro e conquistado o respeito da comunidade, a festa à porta da sua casa reuniu não só os vizinhos, mas também alguns dos membros mais proeminentes da comunidade portuguesa: o *batecar* local, o professor e até o padre católico. O clima era de fraternidade e devoção, marcado pela recitação das orações que ressoaram na casa durante toda a cerimônia: “Como é que foi... Ó Senhora do Céu... que vieste... à casa... de tão humilde ... família como a nossa...” (2008, não paginado, tradução própria).¹⁹ Para consternação de Francisco, esse canto que expressava a gratidão à Virgem pela visita à sua humilde casa, atraiu também alguns Ghattis, indianos de além dos Ghats, que trabalhavam na aldeia:

O maldito governo deveria ter espancado todos estes trabalhadores e os mandado de volta para suas aldeias ghatti, Francisco pensou sombriamente. ‘Hoje entrarão em casa com o pretexto de beijar a estátua de Nossa Senhora e amanhã

¹⁸ All over Goa, the Catholic Mary in her multiple incorporations as Our Lady of the Rosary, Our Lady of the Mount, Our Lady of Good Guidance, Our Lady of Miracles, and so on, is thus addressed and worshipped under the same title of Saibini Mai that is used to call upon and pay homage to the Hindu Devi under her multiple manifestations as Sateri, Bhumika, Kelbai, Shanta Durga, and so forth. (p. 106)

¹⁹ “How did it come to be ... O Heavenly Lady ... that you have come ... to the home ... of such a humble ... family like ours ...” (Lourenço, 2008, n.p.).

violarão as nossas mulheres e degolarão os nossos filhos’ (2008, não paginado; tradução própria).²⁰

Tal como muitos goeses, que sentiam que a sua pequena, bela e sossegada terra estava a ser profanada, ele via esses “estrangeiros” como intrusos, violadores e assassinos.

À medida que a história se desenvolve, Francisco toma consciência não de qualquer tipo de malícia nesses homens, mas de seus próprios preconceitos. Embora falando numa “língua estranha” (Lourenço, 2008, não paginado), ironicamente, outra língua autóctone, como o concanim, e não tendo modos refinados – cuspiam e coçavam as costas – dois dos homens fizeram o sinal da cruz, quando o rosário começou, enquanto os outros deixaram o complexo. Evidentemente, se fossem muçulmanos ou hindus, não teriam participado da cerimônia, murmura Francisco para si mesmo. Isto fê-lo sentir-se pior: não podia pedir-lhes que saíssem, por motivos religiosos, mas também se os deixasse entrar na sua casa depois do Saibinn, os vizinhos diriam que a sua casa estava cheia de Ghattis. Imagina o professor lhe dizendo em português: “Que é isto, Senhor Francisco! Porque é que esta merde está em sua casa!” (2018, não paginado). Um novo rico, Francisco tinha-se tornado preconceituoso com pessoas fora do seu círculo.

Ironicamente, o próprio Francisco pertence, como também observa Gawas em “Diz Kabira”, a um novo tipo de cidadão goês que teve de migrar e, com o dinheiro ganho noutras áreas da Índia, da África e do Golfo, pôde comprar as terras que antes haviam trabalhado como *manducares* bem como construir novos bangalôs para substituir as antigas casas de barro. Como Gawas também observa em “Diz Kabira”,

Devido aos salários abundantes, a aldeia se transformou. As casas de barro com telhado de telha estão sendo demolidas. Seu lugar foi ocupado por coloridas casas de concreto. Os jovens construíram uma nova mesquita brilhante no lugar da antiga. Os muçulmanos, com todos os seus trajes elegantes, começaram a rezar ali. Com o dinheiro, os pensamentos também se transformaram. Eles pensam que são diferentes. E que são as pessoas de fora do Estado que começaram a incitá-los à violência (2018, p. 74, tradução própria).²¹

Tanto no conto de Lourenço quanto no de Gawas são criticadas as atitudes dos goeses em relação aos novos migrantes, nunca virando um olhar crítico sobre si próprios. Em “Saibinn”, após o término da cerimônia, Francisco vai até sua taverna e percebe o que tinha acontecido. Uma vez terminado o dia de trabalho, esses Ghattis foram lá a beber, como o

²⁰ “The bloody government should have thrashed all these fellows and sent them back to their *ghantti* villages,’ Francis thought darkly. ‘Today they will enter the house on the pretext of kissing Our Lady’s statue and tomorrow they will rape our wives and slit our children’s throats’” (Lourenço, 2008, n.p.).

²¹ Due to abundant salaries, the village has transformed. The mud houses with tiled roofs are being demolished. Their place has been taken by colourful cement concrete houses. Young people have built a shining new masjid in place of the old one. Muslims in all their finery have begun to say *namaz* there. With money, thoughts have also transformed. They think they are different. And that some people from outside the state have begun to incite them to violence (Gawas, 2018, p. 74).

faziam regularmente. Como o local estava fechado, por causa da festa, se juntaram aos vizinhos na comemoração na frente da casa.

Percebendo que estava perdendo “bons negócios” (2008, não paginado), Francisco pede à esposa que vá à taverna e sirva os Ghattis: embora não sejam bem-vindos em sua casa, eles são perfeitamente bem-vindos como clientes da taverna. Talvez, sentindo-se culpado pela maneira como julgou mal os homens, ou o uísque que bebera com os amigos, ou com medo de perder negócios, ofereceu-lhes *gram* [a comida dos deuses] da celebração: “Os trabalhadores consumiram quase duas garrafas de feni e estavam bastante bêbados. Cambalearam e ficaram ali balançando. E então inclinaram a cabeça e aceitaram o *gram* do Saibinn com as mãos postas” (2008, não paginado, tradução própria).²² Apesar da sujeira e de seus modos rústicos, eram respeitosos e tinham um coração verdadeiramente devoto, enquanto o de Francisco era apenas um fingimento.

A moral da história é que os goeses não devem sentir-se ameaçados pelo avanço de pessoas de outros estados indianos. Pelo contrário, como aponta Newman (2019), problematizando a imagem da Goa Dourada, o futuro é tudo menos dourado, a menos que os goeses possam desenvolver uma identidade que possa incluir todos os filhos da terra, sendo a terra, não só Goa, mas a Índia toda.

Palavras finais

Os contos de Maria Elsa da Rocha, Prakesh Parienkar, Vithal L. Cawas e José Lourenço, embora em diferentes línguas, estilos e narrados da perspectiva das diferentes comunidades, sugerem que, apesar de todas as mudanças que Goa passou na sua história, — a vinda dos portugueses e a sua política de conversão, a reconversão dos católicos ao Hinduísmo, a relação entre muçulmanos e hindus, a vinda de pessoas do exterior e, recentemente, de trás dos Ghats — nesta “geografia significativa” pessoas de diferentes denominações religiosas, classe e casta sempre tentaram coexistir. Como observou Claire Williams (2019) sobre o livro *Vivências partilhadas* (2005), de Maria Elsa da Rocha, esta era uma sociedade de vivência (viver ao lado), em vez de convivência (partilhar experiências), contudo, mais convivial do que violenta. Isso porque, como observa Henn (2014), “Mesmo a conquista e a sobreposição [...] só podem acontecer ao custo da reafirmação do caráter intrinsecamente religioso daquilo que conquista” (p. 107, tradução própria).²³ E para que Goa continue a ser o que sempre foi, os atuais goeses devem superar o seu medo da mudança e da diferença, dessencializando marcadores comunitários como religião, casta e etnia.

Se os métodos religiosos assimilativos podem ter encontrado sérias objeções por parte dos líderes das religiões estabelecidas, na prática, os goeses têm tradicionalmente ido além da ideia de religião como um marcador de diferença cultural, criando espontaneamente práticas que revelam uma cultura composta (Henn, 2014; Perez, 2011): a cultura que

²² “The workers had consumed almost two bottles of feni and they were quite sozzled. They staggered to their feet and stood there swaying. And then they bowed their heads and accepted the gram of the Saibinn with folded hands” (Lourenço, 2008, n.p.).

²³ “Even conquest and superimposition [...] can happen only at the cost of reasserting the intrinsically religious character of what it conquers” (Henn, 2014, p. 107, my emphasis).

Maria Elsa da Rocha retrata como parte da vida da casa grande, Prakash Parienkar vê como a qualidade distintiva da aldeia de Goa, Vithal L. Gawas lembra como sendo a marca de sua infância no *vaddo*, e Lourenço quer trazer de volta para Goa. Esse sentimento de uma comunidade unificada, apesar da ruptura e da mudança, é o que tradicionalmente fez de Goa “uma geografia significativa”, e que os autores goeses estudados tentam recriar nos seus contos.

Referências

ALDROVANDI, Cibele. Goddess Santeri and the Female Deities in Goa: Reassessing the prePortuguese Sacred Landscape Through the Earliest Forais. *Indian Journal of Archaeology*, v. 5, n. 2, (2020), p. 1333-1361.

CANAGARAJAH, Suresh; ASHTRAF, H. Multilingualism and Education in South Asia: Resolving Policy/Practice Dilemmas. *Annual Review of Applied Linguistics*, v. 33, 2013, p. 258-285. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/annual-review-of-applied-linguistics/article/abs/multilingualism-and-education-in-south-asia-resolving-policypractice-dilemmas/5AB870671FBBCF2CD133828160C09569>. Acesso em: 28 fev. 2025.

CASTRO, Paul Melo; ROCHA, Maria Elsa da. *Life Stories: The Collected Stories of Maria Elsa da Rocha*. Translated by Paul Melo e Castro. Goa, 1556: Saligão, Goa, India, 2023.

CHANDRAN, Mini. Into Bhasha and English: Comparative Study of Bhasha and English Translation in India. *Comparative Literature Studies*, v. 53, n. 2, 2016, p. 359-376. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/complitstudies.53.2.0359>. Acesso em: 28 fev. 2025.

DEVI, Vimala; SEABRA, Manuel de. *A literatura indo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar, 1971.

FERNANDES, Jason Keith. *Citizenship in a Caste Polity: Religion, Language and Belonging in Goa*. New Delhi: Orient Black Swan, 2020.

FERNANDES, Mozinha; DESOUZA, Shaila. Tribal Imprint on Goa's Cultural Identity: KunbiGawdaization of Goa. *Contemporary Voice of Dalit*. India: Sage Publications, 2022, p. 1-10.

FERRAO, Vitor. *Being a Goan Christian: The Politics of Identity, Rift and Synthesis*. Goa: Broadway Publishing House, 2011.

GARMES, Hélder; CASTRO, Paul Melo e. The Story of Goan Literature in Portuguese: A Question of Terminology. In: CASTRO, Paul Melo e (ed.). *Colonial and Post-colonial Goan Literature in Portuguese: Woven Palms*. University of Wales: Cardiff, 2019. p. 17-40.

GAWAS, Vithal L. *Under the Mango Tree: Short Stories from Goa*. Panjim: Fundação Oriente, 2018.

HELGESEN, Stefan; MADSEN, Thomsen. *Literature and the Word*. London & New York: Routledge, 2022.

HENN, Alexander. *Encounters in Goa: Religion, Colonialism and Modernity*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 2014.

HENN, Alexander. The Becoming of Goa: Space and Culture in the Emergence of Multicultural Lifeworld. *Lusotopie*, n. 7, 2000. Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies, 2000. p. 333-339.

LAACHIR, Karima; MARZAGORA, Sara; ORSINI, Francesca. Multilingual Locals and Significant Geographies: For a Ground-up and Located Approach to World Literature. *Modern Languages Open*, 2018, p. 1-8. Disponível em: <https://modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.voio.190>. Acesso em: 28 fev. 2025.

LOBO, Sandra Ataíde. O reencontro com a indianidade: o nacionalismo goês nos anos 20. In: MATOS, Artur Teodoro de; CUNHA, João Teles e. *Goa: passado e presente*. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2013. p. 271-279.

LOURENÇO, Jose. Saibinn. *Konkan Times Magazine*, jan-mar 2008.

MASSEY, Doreen. *For Space*. Los Angeles, London, Delhi, Singapore, Washington: Sage Publications, 2005.

MIRANDA, Rocky V. The Konkani Language. In: DEVY, G. N. (Ed); SARDESAI, Madhavi; MAUZO, Damodar (orgs). *The Languages of Goa: People's Linguistic Survey of India. v. Eight, Part Two*. Hyderabad: Orient Black Swan, 2019. p. 12-50.

MAUZO, Damodar. *Inks of Descent*. Saligão, Goa: Goa1556 & Goa Heart Emporium, 2019.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario. Kshetra and the nurturing of a plurilingual ethos: Family plurilingualism and coloniality". *Journal of Multilingual Theories and Practicies*. v. 4.2, 2023, p. 223-243.

MOHANTY, Satya (ed.). *Colonialism, Modernity and Literature: A View from India*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

MUFTI, Aamir R. *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Harvard University Press, 2016.

NAIK, Jayanti. Contribution of Folktales to the Konkani Language. In: In: DEVY, G. N. (Ed); SARDESAI, Madhavi; MAUZO, Damodar (orgs). *The Languages of Goa: People's Linguistic Survey of India. v. Eight, Part Two*. Hyderabad: Orienta Black Swan, 2019. p. 153-164.

NEWMAN, Robert. *Goan Anthropology. Mothers: Miracles and Mythology*. Saligão, Goa: Goa1556, 2019.

ORSINI, Francesca. The Multilingual Local in World Literature. *Comparative Literature*, v. 67, n. 4, 2015, p. 345-374, University of Oregon.

ORSINI, Francesca; ZECCHINI, Laetitia. The Locations of (World)Literature: Perspectives from Africa and South Asia. *Journal of World Literature*, v. 4, n. 1, 2019, p. 1-12.

PARIENKAR, Prakesh. The Crucifix on the Cross. *Muse India*, Issue 63, 2015.

PASSOS, Joana. *Literatura goesa em português nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Humus, 2012.

PEREIRA, Claudia. *Casta, tribo e conversão: os Gauddes de Goa*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Lisboa, ISCTE-IUL, outubro, 2009.

PEREZ, Rosa Maria. *The Tulsi and the Cross*. Delhi: Orient Black Swan, 2011.

ROCHA, Maria Elsa. Shiva at Play. *Life Stories by Maria Elsa da Rocha*. Translated by Paul Melo e Castro. Saligão, Goa: Goa1556, 2022. p. 123-132.

TIMOCKO, Maria. Post-colonial Writing and Literary Translation. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (orgs). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 2019. p. 19-40.

TRICHUR, Raghuraman S. *Refiguring Goa: From Trading Post to Tourist Destination*. Saligão, Goa: Goa1556, 2013.

WILLIAMS, Claire. Vivências Partilhadas: Finding Common Ground in the Stories of Three Goan Women Writers. *Journal of Romance Studies*, v. 19, n. 3, Winter 2019, p. 325-341.

Machado *black and blur*, segundo Pedro Meira Monteiro

Machado Black and Blur According to Pedro Meira Monteiro

José Antônio Orlando

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
semioticas@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6475-0412>

Joaquim Maria Machado de Assis, considerado por muitos o autor mais importante da literatura brasileira, maior escritor da América Latina e maior escritor negro de todos os tempos, surgiu em um diálogo admirável com a contemporaneidade e em tons de afrofuturismo¹ na conferência “Machado: Black and Blur”, apresentada em Belo Horizonte pelo professor Pedro Meira Monteiro como aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling) do CEFET-MG.² Professor da Princeton University, em New Jersey, Estados Unidos, onde dirige o departamento de Espanhol e Português, Pedro Meira Monteiro é doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com pós-doutoramento em Educação pela mesma universidade, e pesquisador de literatura e cultura brasileira com vários livros publicados, entre eles *Signo e desterro: Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil* (Editora Hucitec, 2015) e *The Other Roots: Wandering Origins in Roots of Brazil and the Impasses of Modernity in Ibero-America* (Notre Dame University Press, 2017).

Nesta entrevista, Pedro Meira Monteiro destaca algumas questões relacionadas às representações de Machado de Assis ao longo do tempo, especialmente na fotografia, para contextualizar o debate sobre a inegável ascendência africana do escritor, considerando o processo de “embranquecimento” pelo qual passou o principal cânone da literatura brasileira, no decorrer do século 20 – um processo que foi promovido, segundo ele argumenta, como estratégia política na tentativa de atenuar a questão da afrodescendência de um autor e figura

¹ O termo afrofuturismo identifica o movimento cultural, estético e político que se manifesta no campo da literatura, do cinema, da fotografia, da moda, da arte, da música, a partir da perspectiva negra, utilizando elementos da ficção científica e da fantasia para criar narrativas de protagonismo negro, por meio da celebração de sua identidade, ancestralidade e história. As origens do movimento remontam a 1994, quando Mark Dery identificou o conceito de afrofuturismo a partir de uma análise da cena cultural e literária dos Estados Unidos com base em entrevistas e depoimentos de artistas e intelectuais negros. Dery estende o movimento também ao campo do cinema, da fotografia e das artes visuais, bem como ao campo musical. Cf. BUROCCO, Laura. Afrofuturismo e o devir negro do mundo. *Revista Arte e Ensaios*, n. 38, julho de 2019. Rio de Janeiro: EBA UFRJ. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/26373/15167>. Acesso em: 20 junho 2024.

² A conferência foi apresentada em 22 de março de 2024 no auditório do CEFET-MG em Belo Horizonte.



pública que foi atuante em seu tempo e que já foi lido de formas muito diversas, por razões também diversas. O professor ressalta o reverso desse processo no passado recente, com o surgimento de um Machado de Assis “preto velho” e acadêmico, de um Machado revisto e atualizado pelas questões da decolonialidade, que se torna tema de vídeos que viralizam no TikTok, de novas traduções ao inglês e outras línguas e de novas iniciativas imprevistas que vêm aproximando o gênio de Machado das novas gerações no Brasil e também em outros países. A literatura surpreendente do Bruxo do Cosme Velho, como sempre e cada vez mais, permanece conquistando leitores e nomes influentes da crítica internacional.

Para começar esta entrevista, vou retornar à questão que apresentei no debate logo após sua aula magna, que é a seguinte: o processo de “embranquecimento” de Machado de Assis, em sua época e durante o século 20, pode ou deve ser considerado como uma violência?

Pedro Meira Monteiro: O embranquecimento de uma personagem pública como Machado de Assis é uma forma de esquecimento e, como tal, não deixa de ser uma violência. A memória é um campo de batalha, uma eterna “guerra simbólica” (para pensar nos termos do crítico caribenho Arcadio Díaz-Quiñones) em que as imagens dizem sempre muito mais do que aquilo que os seus veiculadores e mesmo seus produtores previram. Em suma, temos responsabilidade diante daquilo que se lembra e daquilo que se esquece. Mas me parece muito importante entender que o embranquecimento é um processo de muitas mãos; não se trata de uma simples manipulação, mas de um palco em que se apostam muitas fichas ideológicas, puxando a questão ora para um lado, ora para outro. Entender a história e a historicidade desse processo é uma forma de não cair num discurso essencialista, que quer “fixar” Machado num lugar, sem deixar que ele respire como figura histórica, isto é, como alguém que foi atuante em seu tempo (cheio de ambiguidades e de momentos agudos de crítica, há que notar) e que foi lido de formas muito diversas ao longo do tempo, por razões as mais diversas também.

Os questionamentos sobre o processo de “embranquecimento” de Machado de Assis, que teria sido realizado na tentativa de atenuar sua inegável afrodescendência a partir de suas fotografias, ganharam mais destaque na mídia e nas pesquisas acadêmicas a partir de 2019 com o projeto “Machado de Assis Real”, lançado pela Universidade Zumbi dos Palmares (UJP), de São Paulo, nomeado como “primeira errata feita para corrigir o racismo na literatura brasileira”.³ Tal projeto, que também alcançou repercussão na imprensa internacional,⁴ alterou, de fato, a recepção sobre a importância do escritor Machado de Assis e sobre sua obra? O saldo, afinal, é positivo?

P. M. M: Eu não reduziria o “Black Turn” pelo qual passam os estudos machadianos a um evento apenas. Pessoalmente, vejo com bastante ceticismo o tom publicitário do vídeo “The

³ A Universidade Zumbi dos Palmares criou um site para o projeto que apresenta, entre outros conteúdos, a recriação de uma das fotografias mais conhecidas do escritor (o retrato feito em 1892 nos estúdios de Juan Gutierrez), que foi retocada e colorizada em tons mais escuros para reforçar seus traços fisionômicos negros, além do lançamento de anúncios audiovisuais e de um abaixo-assinado aberto ao público. O slogan do projeto informa que: “Machado de Assis era negro e muita gente não sabe disso. A campanha #MachadoDeAssisReal vai reparar essa injustiça”. Cf. CAMPANHA Machado de Assis Real. São Paulo: Universidade Zumbi dos Palmares, 2019. Disponível em: <https://zumbidospalmares.edu.br/projetos/machado-de-assis-real/>. Acesso em: 20 junho 2024.

⁴ IN BRASIL a new rendering of a literary giant makes waves. *The New York Times*, June 14, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/06/14/books/brazil-machado-de-assis.html>. Acesso em: 23 março 2024.

Real Machado de Assis”,⁵ mesmo reconhecendo a importância e o significado que ele ganhou. Trabalhei essa questão recentemente em um artigo, “Machado Black and Blur: a racialização do autor”,⁶ cuja leitura recomendo, até por se tratar de uma reflexão em curso. Acho justamente que o tom “cientificista” dado para a comprovação da condição negra de Machado de Assis vai contra tudo o que Machado propôs, que era uma crítica profunda às certezas da ciência do seu tempo e de praticamente qualquer tempo. A questão é espinhosa, porque relativizar a ciência pode parecer quase uma forma de negacionismo hoje em dia. Mas não se trata disso. Ao contrário, trata-se de entender que os termos classificatórios que levam à ideia de raça são, em si mesmos, racistas. Na sua origem, são uma criação branca, que mantém os alicerces daquilo que contemporaneamente veio a chamar-se de branquitude (por que se pensa na pele negra quando se fala de raça?). Acho muito mais efetiva, no campo da batalha política e poética de nossos dias, a forma bem-humorada e assumidamente irônica e guerreira com que a FLUP (Festa Literária das Periferias) transformou Machado, por exemplo, num “preto velho” acadêmico.

Sim, porque Machado de Assis é um sábio e sua obra representa um contraponto à violência e às injustiças de seu tempo...

P. M. M: É isso que ele é: um sábio, além de portador de formas de saber que vão além do mundo letrado. Isso é muito paradoxal, porque Machado se transformou em “Machado” justamente por seguir à risca a trajetória de sucesso no mundo letrado de seu tempo. Mas dentro de sua obra, na sua escrita “de caramujo” (para lembrar a expressão machadiana recuperada por Eduardo de Assis Duarte (2020) em seu fundamental ensaio sobre Machado afrodescendente,⁷ que complementa a antologia por ele preparada há mais de dez anos), é possível flagrar momentos de uma empatia extrema em relação à população afrodescendente, à qual ele pertence, embora essa pertença não esconda sua posição privilegiada. O fato de que Machado operasse sempre na surdina torna necessário, creio, que encontremos formas de análise também sutis, resistindo ao canto da sereia da certeza científica, que dá tom à publicidade do filme referido. Seja como for, o racismo é ardiloso, e é a grande marca do Brasil “moderno”. Lutar contra ele exige, me parece, força, alianças amplas e também muito jogo de cintura, que é o que falta ao discurso publicitário, por exemplo.

⁵ HE REAL Machado de Assis, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/336389513>. Acesso em: 20 junho 2024.

⁶ MEIRA MONTEIRO, Pedro. Machado Black and Blur: a racialização do autor. *Machado de Assis em Linha*, v. 17, 2024, Dossiê: Machado de Assis, a escravidão e a questão racial. p. 1-25. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/sPzck3KBBYdxDyJkfnfFrZx>. Acesso em: 20 junho 2024.

⁷ DUARTE, Eduardo de Assis. Seleção, notas, ensaios. *Machado de Assis afrodescendente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

O caso Machado de Assis, tanto o escritor como sua obra, muitas vezes aparecem como um milagre e um enigma para o olhar estrangeiro. Críticos de prestígio como Susan Sontag e Harold Bloom, entre outros, destacam Machado como autor excepcional em comparação com nomes do primeiro time da literatura universal.⁸ Em um ensaio muito influente, publicado na década de 1990,⁹ Sontag aponta que Machado é o maior escritor já produzido pela América Latina em qualquer época, enquanto Bloom (2003) define Machado como autor “afro-brasileiro” (African-Brazilian) e o maior entre todos os escritores negros até o presente.¹⁰ Você concorda com tais classificações?

P. M. M: Sem dúvida. Mas acho ainda mais interessante que tenha sido uma “influencer” quem recentemente alavancou Machado de Assis a partir do TikTok.¹¹ As novas traduções ao inglês, a propósito, mostram que o interesse pelo Bruxo do Cosme Velho vem crescendo fora do Brasil. Machado ainda é um autor de uma língua “periférica” no imaginário globalizado, mas a curiosidade sobre ele vai de par com a crescente conscientização sobre a importância das literaturas diaspóricas. Essa virada de perspectiva vai se completando, acho eu, com a emergência de uma geração de críticos e críticas de pele escura, que vão desvelando os silêncios e os esquecimentos que sedimentaram a visão embranquecida de Machado de Assis. Já não era sem tempo, aliás.

Machado de Assis permanece, na sua avaliação, na atualidade, como a personificação de um milagre e também de um enigma para o olhar estrangeiro?

P. M. M: Não. Acho que já temos instrumentos críticos suficientes para compreender que Machado não foi um milagre. Ele jogou com todas as fichas que tinha no seu tempo: faro para uma polêmica comedida, circulação pelos lugares certos, alianças etc. A genialidade dele está também nessa sensibilidade para navegar uma sociedade racista e escravista sem perder o prumo, agradando a “gregos e baianos” (para brincar com a expressão de José Paulo Paes). A “surpresa” de um estrangeiro com a descoberta de Machado de Assis não deixa de ser uma forma tardia do olhar colonial: “como é possível que um lugar como o Brasil tenha produzido um escritor dessa magnitude?” Pois é, a genialidade nasce nos lugares mais insuspeitados... Basta que haja condições mínimas, que a pessoa tenha faro para conseguir se projetar, e o

⁸ Os retratos de Machado de Assis e a recepção de sua obra por expoentes da crítica literária no Brasil e no exterior, desde meados do século 19, são abordados em minha tese de doutorado. Cf. ORLANDO, José Antônio. Retratos do invisível: revelações da fotografia em Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar. 2022. 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

⁹ SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 47-60.

¹⁰ BLOOM, Harold. Joaquim Maria Machado de Assis. In: *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003. p. 685-687.

¹¹ A norte-americana Courtney Henning Novak, que tem um canal muito popular no TikTok, viralizou nas redes sociais, no mês de junho de 2024, depois de gravar um vídeo afirmando que *Memórias póstumas de Brás Cubas* era o melhor livro já escrito. A repercussão da postagem levou o romance de Machado de Assis à posição de mais vendido da Amazon, no Brasil e também nos Estados Unidos, onde o livro foi relançado em edição da Penguin Classics, com tradução de Flora Thomson-DeVeaux. No Brasil também houve um aumento da demanda pelo livro nas bibliotecas. Nas bibliotecas públicas do Rio de Janeiro, todas as cópias disponíveis para empréstimo se esgotaram. Cf. MEMÓRIAS PÓSTUMAS de Brás Cubas é disputado em bibliotecas públicas: está bombando. *O Globo*, 2 julho 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2024/06/memorias-postumas-de-bras-cubas-e-disputado-em-bibliotecas-publicas-esta-bombando.ghml>. Acesso em: 11 julho 2024.

“milagre” está feito! Mas não foi um milagre. Foi uma conjunção feliz de fatores, com muito, muito trabalho e pesquisa. E, é claro, muito talento, e nesse caso um talento transbordante.

Considerando as complexidades culturais e políticas do cenário brasileiro, tal personificação de Machado de Assis como milagre e como enigma tem razão de ser? Você comentou que iniciativas surpreendentes como o painel “Machado é cria!” (ANEXO), apresentado na FLUP (Festa Literária das Periferias),¹² no Rio de Janeiro, aproximam a obra de Machado das novas gerações e apontam para o futuro...

P. M. M: Exatamente. O painel “Machado é cria!” é um ótimo exemplo para ser destacado. Como eu disse antes, não acho que a ideia do “milagre” se sustente, e nem acho que ela seja útil, em qualquer sentido. Quanto às novas gerações, eles estão “encontrando” um Machado de Assis diferente, já bastante mudado. Tomo como exemplo as aulas da “Universidade das Quebradas”, numa série de encontros promovidos por Heloísa Teixeira, da Academia Brasileira de Letras, e Julio Ludemir, da FLUP, além de uma equipe maravilhosa que está coordenando as aulas dos “quebradeiros” dentro da ABL, com o mote de um “Machado quebradeiro”. É um grupo plural, mas majoritariamente negro e periférico, com diversas pessoas que passaram pelos canais de formação propiciados pelas políticas afirmativas da última década. Ou seja, há cada vez mais gente qualificada se formando, e eu espero ainda ver uma universidade brasileira, e um cenário crítico, ocupados por esses novos sujeitos, para os quais os marcadores de raça, classe e gênero são fundamentais. Acho que estamos diante de um abalo sísmico muito positivo, e é bonito pensar que o velho Machado de Assis está meio que “apadrinhando” esse terremoto entre silencioso e barulhento.

A história de vida de Machado de Assis configura uma lição, conforme você destacou, sobre como a segregação racial e a inclusão também podiam caminhar juntas, tanto no regime monárquico escravocrata como nas primeiras décadas do regime republicano. O valor desta lição permanece inalterado diante da realidade brasileira nos dias atuais?

P. M. M: Nada permanece na história, mas, ao mesmo tempo, as estruturas profundas mudam devagar. Ou seja, por um lado há especificidades em como segregação e inclusão podiam se combinar no tempo de Machado de Assis e como se combinam hoje. Nos dias atuais, penso que a inclusão de uma expressiva parcela da população negra no dia a dia dos aparelhos culturais, por exemplo (sejam eles públicos ou privados), revele uma mudança bem-vinda e incontornável. Mas o racismo sistêmico permanece, tanto nas atitudes frontalmente racistas (que o avanço da extrema direita fortalece e legitima) quanto nas posições inconscientemente racistas (que a branquitude sustenta de forma sistemática). Acho que a branquitude é um tema emergente da maior importância, justamente porque é um quadro teórico que permite a conscientização sobre a naturalização do privilégio. As pessoas que só veem o “avesso da pele” (para utilizar livremente a expressão de Jeferson Tenório) e esquecem de notar o que a cor da pele produz no cotidiano da cidadania, com a exclusão operando em níveis às vezes

¹² MACHADO é cria! Festa Literária das Periferias (FLUP), Rio de Janeiro, outubro de 2023. Disponível em: <https://www.flup.net.br/flup23>. Acesso em: 23 março 2024.

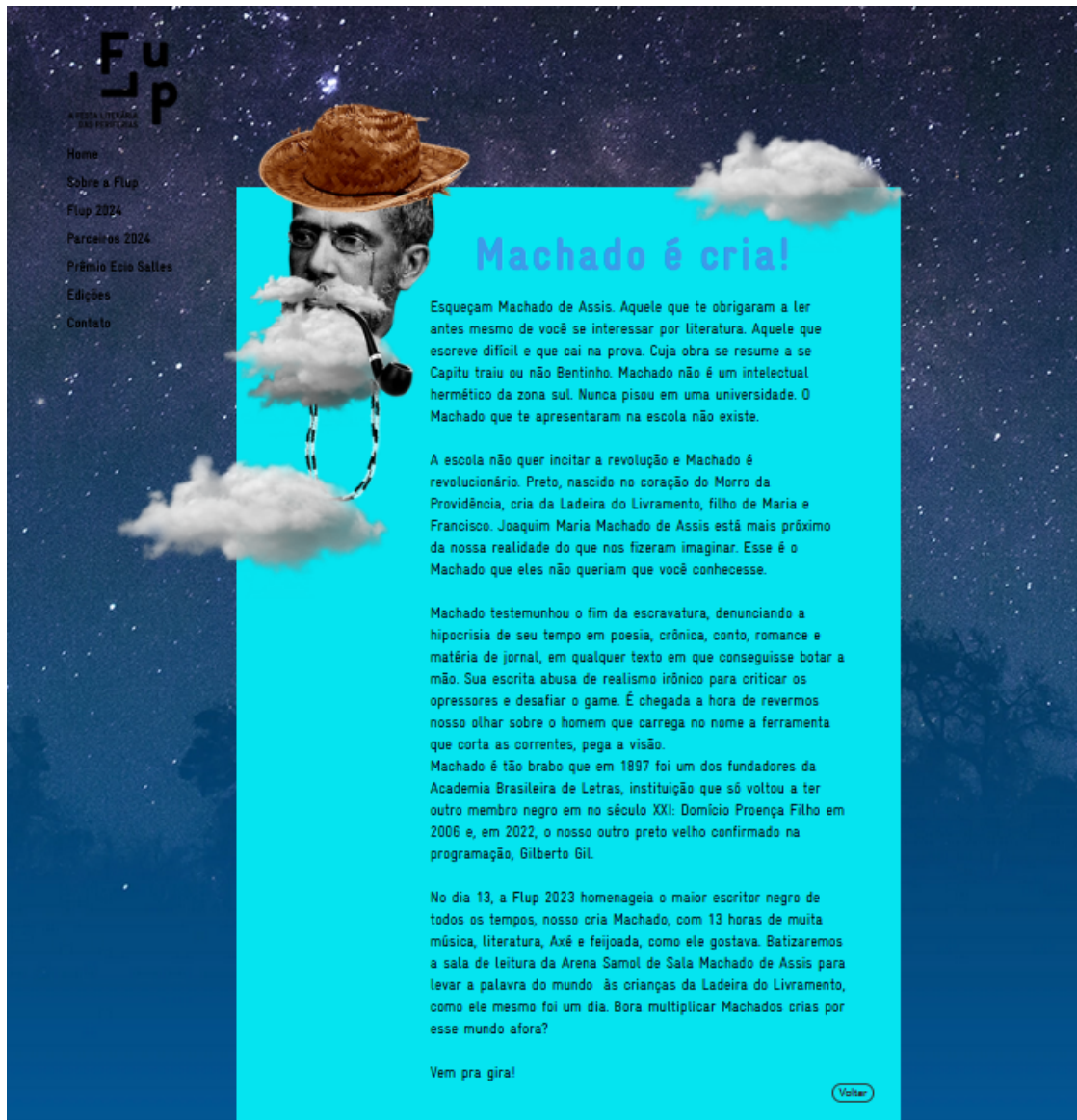
discretos e profundos, acabam, na verdade, perpetuando o racismo que elas frequentemente dizem combater. A “cor” de Machado de Assis tem a ver com isso, também.

Para concluir esta entrevista, poderíamos ressaltar um texto de Machado de Assis? De toda a extensa obra que ele produziu, em seus gêneros variados, você destaca algum recorte como mais importante para a nossa atualidade ou como seu texto preferido?

P. M. M: Seria uma temeridade escolher um único texto. Eu sou apaixonado pelo *Memorial de Aires* e ainda espero terminar um livro sobre o “último Machado”, que escreveu na primeira década do século 20. Mas estou trabalhando, neste exato momento, com uma novela fabulosa, relativamente pouco conhecida, que se chama “Casa velha”. É um texto que já foi lido como autobiográfico (acho um certo exagero nisso) e que contém os principais tópicos da escrita madura de Machado: as traições da memória, o mundo dos agregados, o fausto das elites e a invisibilidade dos escravizados, o amplo espaço que separa a escravidão da liberdade (e no qual navegam muitas pessoas, inclusive o próprio Machado, que é neto de escravizados e morreu “branco”, segundo seu atestado de óbito), a revolução e a política, a importância da fofoca para o funcionamento da sociedade, assim como os ciúmes e – por último, mas não menos importante – o estranho lugar que o desejo ocupa na vida dos velhos. Se eu tivesse que escolher o que levar para a famosa ilha deserta, acho que levaria a caixa inteira dos livros de Machado. E penduraria no coqueiro um cartaz da FLUP, com o Machado “preto velho” ...

ANEXO: “Machado é cria!”

Cartaz da FLUP, Festa Literária das Periferias (2023)



Fonte: <https://www.flup.net.br/machado>