

ANUÁRIO DE LITERATURA

Volume 20

Número 2



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Dezembro de 2015, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Campus Universitário – Trindade
88040-900 – Florianópolis – SC

Capa

Amadeo de Souza-Cardoso
Título desconhecido (1917)
Pintura, Óleo e Colagem sobre Tela e Madeira
Fundação Calouste Gulbenkian (77P8)

Layout

Bianca Rosina Mattia
Jair Zandoná

Editor-chefe

Izabele Cristini da Silva
Stélio Furlan

Comissão Editorial

Andréa Figueiredo Leão Grants
Izabele Cristini da Silva
Jair Zandoná
Marina Siqueira Drey
Stélio Furlan

Bolsista

Bianca Rosina Mattia

Conselho Consultivo

Álvaro Santos Simões Jr., Universidade Estadual Paulista, Brasil
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Luis Nunes da Mata, Universidade de Brasília, Brasil
Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Annabela Rita, Universidade de Lisboa, Portugal
Artur Emílio Alarcon Vaz, Universidade Federal de Rio Grande, Brasil
Benedito Antunes, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Claudio Celso Alano Cruz, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Constância Lima Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Demétrio Panarotto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Diana Junkes Bueno Martha, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Edimilson de Almeida Pereira, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Eliane Terezinha do Amaral Campello, Universidade Católica de Pelotas, Brasil
Eliane Santana Dias Debus, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Eliane Terezinha do Amaral Campello, Universidade Católica de Pelotas, Brasil
Fabiola Simão Padilha Trefzger, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Flavio García, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Gilberto Figueiredo Martins, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Giorgio de Marchis, Università degli Studi Roma Tre, Itália
Gladys Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Helena Heloisa Fava Tornquist, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Homero José Vizeu de Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Iza Terezinha Gonçalves Quelhas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
João Hernesto Weber, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Juracy Ignez Assmann Saraiva, Universidade Feevale, Brasil
Luciana Borges, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Madalena Vaz Pinto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Markendorf, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Maria Adélia Menegazzo, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
María Luisa Femenías, Univ. Nacional de La Plata e Universidad de Buenos Aires, Argentina
Marinete Luzia Francisca de Souza, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Mauri Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Nilcéia Valdati, Faculdades ASSESC, Brasil
Patricia Peterle, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Pedro de Souza, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Renata Praça de Souza Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Renato Cordeiro Gomes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Rita Marnoto, Universidade de Coimbra, Portugal
Rosana de Cássia Kamita, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sergio Nazar David, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Silvio Renato Jorge, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Tânia Celestino Macedo, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina Oliveira Ramos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Vanessa Neves Rimbau Pinheiro, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Veridiana Almeida, Faculdade Educacional da Lapa, Brasil
Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Zahidé Lupinacci Muzart, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Organização da seção temática

Annabela Rita, Universidade de Lisboa, Portugal
Stélio Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Apoio Técnico

Úrsula Blattmann (Biblioteconomia/UFSC)
Andréa Figueiredo Leão Grants (Bibliotecária/UFSC)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

Anuário de literatura [recurso eletrônico] / Programa de Pós-Graduação em Literatura. – Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 1993-
Vol. 20, n. 2
Semestral
ISSNe 2175-7917
Acesso em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura>

1. Literatura brasileira. 2. Teoria literária. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.

CDU: 82

Anuário de Literatura

anuariodeliteratura.cce@contato.ufsc.br

Os textos publicados neste número foram revisados por seus autores e são de sua inteira responsabilidade.



Sumário

LETRAS & IMAGENS: SIGNOS EM ROTAÇÃO

Annabela Rita

Andréa Figueiredo Leão Grants

Izabele Cristini da Silva

Jair Zandoná

Marina Siqueira Drey

Stélio Furlan

SHAKESPEARE'S OTHELLO BEYOND THE BOUNDARIES OF THE PAGE: AN ANALYSIS OF TWO FILMIC PRODUCTIONS

Camila Paula Camilotti

O OLHAR RECORTADO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PONTO DE VISTA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS

Marcelo Bulhões

Ricardo Magalhães Bulhões

A LITERATURA E O LIVRO DIDÁTICO: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

Bonfim Queiroz Lima

Márcio Araújo de Melo

JONAS MEKAS - CINEMA EM LAMPEJOS

Bruna Machado Ferreira

TRADUÇÃO COLETIVA E ILUSTRAÇÃO: ESTÉTICA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM JANE AUSTEN

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Lemuel da Cruz Gandara

VAN GOGH E O CAMPO DE TRIGO COM CORVOS: DA TELA AO VIDEOCLÍPE

Maria Adélia Menegazzo

Isabella Banducci Amizo

MERLEAU-PONTY, LACAN E PESSOA: O ESFACELAMENTO PULSIONAL DA VISÃO

Maicon Reus Engler

PARTO DA VIOLA PARA ORPHEU: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, O SENSACIONISMO E OS HORS-TEXTES DE ORPHEU 3

Marta Soares

EL FANTASMA DE LAS GRIETAS: UNA ESPECULACIÓN A-HISTÓRICA

Enrique V. Nuesch

WENCESLAU DE MORAES, INTÉRPRETE DA CULTURA JAPONESA

Claudio Alexandre Barros Teixeira

SUBALTERNIDADE, REPRESENTAÇÃO E MERCADO: O QUE ESCREVEM AS MOÇAMBICANAS?

Anselmo Peres Alós

HOW BORDERS COME TO MATTER? THE PHYSICALITY OF THE BORDER IN GLORIA ANZALDÚA'S BORDERLANDS/LA FRONTERA

Melina Pereira Savi

O FIO DAS RELAÇÕES HUMANAS: ENTRE RASGOS E REMENDOS

Patricia Peterle

Elena Santi

LETRAS & IMAGENS: SIGNOS EM ROTAÇÃO

Annabela Rita^{*}

Universidade de Lisboa, Portugal

Andréa Figueiredo Leão Grants^{**}

Izabele Cristini da Silva^{***}

Jair Zandoná^{****}

Marina Siqueira Drey^{*****}

Stélio Furlan^{*****}

Universidade Federal de Santa Catarina

A revista *Anuário de Literatura* reúne, neste número, um conjunto de artigos que gravitam em torno das “Letras & Imagens: signos em rotação”. Através da história da cultura, as artes desenham um itinerário de pontos luminosos: obras em que os saberes dialogam, à distância das disciplinas, das práticas, dos autores, no espaço e no tempo. O desafio, aqui, será perscrutar alguns desses diálogos no desenho das imagens, na modulação do verbo, na escuta da música, na composição das cenas.

Essa seção temática se abre com o artigo de Camila Paula Camilotti, “**Otelo**” de **Shakespeare além das fronteiras da página: uma análise de duas produções fílmicas**, intituladas *Othello* e dirigidas por Orson Welles, em 1952, e por Oliver Parker, em 1995. O



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutorada e Agregada em Literatura, é professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e coordena o Grupo de Investigação 4 - Literatura e Cultura em InterArtes, do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias).

** Doutoranda e Mestre em Literatura pela UFSC. Bibliotecária do Sistema de Bibliotecas da UFSC. Coordenou o Portal de Periódicos UFSC (2009/jun.2014). Integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

*** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

**** Doutor em Literatura pela UFSC, integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

***** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

***** Doutor e Mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é Professor Associado junto ao DLLV/UFSC. Atual Editor da *Revista da ANPOLL* e Editor da revista *Anuário de Literatura*.

interesse principal do estudo dessas produções é observar à luz dos princípios de adaptação teatral de Jay Halio (2000), Patrice Pavis (1992) e Allan Dessen (2002).

Em **O Olhar Recortado: considerações sobre o ponto de vista na adaptação cinematográfica de “Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”**, filme dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, baseado no romance do mesmo título de Marçal Aquino, *Ricardo Magalhães Bulhões e Marcelo Magalhães Bulhões* ajustam o foco do interesse na “visão tensa de um narrador-personagem que conta sua própria história”, para concluir que a questão do ponto de vista é uma categoria reveladora das especificidades da literatura e do cinema.

Também na perspectiva dos estudos interartes, em **A literatura e o livro didático: uma análise das relações intermediáticas**, *Bonfim Queiroz Lima e Márcio Araújo de Melo* analisam as relações que se estabelecem entre literatura e as outras linguagens artísticas no âmbito do ensino escolar a partir de pressupostos teóricos pautados nos estudos sobre a intermedialidade.

À sua vez, em **Jonas Mekas - cinema em lampejos**, *Bruna Machado Ferreira* apresenta reflexões acerca da criação cinematográfica de Mekas, considerado um dos realizadores e pensadores do cinema de vanguarda norte-americano, cuja compreensão do tempo e sua passagem implicam no abandono da cronologia e de qualquer linearidade narrativa.

Em seguida, no artigo **Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen**, a partir de recortes metonímicos dos romances *Razão e sentimento* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813), *Emma* (1815) e *Persuasão* (1817), Lemuel da Cruz Gandara e Augusto Rodrigues Silva Junior propõem um estudo comparativo entre os textos literários, as ilustrações e as imagens filmicas, com base na estética da criação literária de Mikhail Bakhtin e nos conceitos de cinema literário, tradução coletiva e estética da criação cinematográfica.

Já em **Van Gogh e o campo de trigo com corvos: da tela ao videoclipe**, Maria Adélia Menegazzo e Isabella Banducci Amizo recorrem aos conceitos de multimídia e mixmídia, de Claus Clüver, e descrição e translação pictural, de Liliane Louvel, para pensar a questão da relação interartes no poema “À luz dos vegetais”, de Contador Borges, no filme “Sonhos”, de Akira Kurosawa) e no videoclipe “Corvos sobre o campo”, da banda Tantra.

Na sequência, o artigo intitulado *Merleau-Ponty, Lacan e Pessoa: o esfacelamento pulsional da visão*, de Maicon Reus Engler, observa como o poema *Ode Triunfal* do

heterônimo pessoano Álvaro de Campos pode expressar, a seu modo, várias ideias e posições que a filosofia alcança de forma teórica.

Marta de Almeida Loução Soares, em **Parto da Viola para “Orpheu”: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os “hors-textes” de “Orpheu 3”**, após a contextualização artística e interdisciplinar da revista *Orpheu*, apresenta o resultado de uma investigação no espólio de Amadeo de Souza-Cardoso com o fito de refletir sobre o seu lugar na história da revista modernista lançada em Portugal, em 1915.

Por sua vez, Enrique Nuesch, no artigo **El fantasma de las grietas: una especulación a-histórica**, recorre ao conceito “forma del tiempo”, de Siegfried Kracauer y George Kubler, e certas leituras de Agamben, Derrida y Deleuze, para ensaiar uma leitura da recepção da imagem mutilada do corpo humano na arte considerando discursos de historiadores, artistas e críticos ao longo da história.

A seção temática se encerra com o artigo de Claudio Alexandre Barros Teixeira, intitulado **Wenceslau de Moraes, intérprete da cultura japonesa**, sobre a recepção crítica e criativa da poesia nipônica na obra do escritor, diplomata e militar português Wenceslau Moraes, considerado o primeiro tradutor do haikai japonês para a língua portuguesa.

À guisa de remate, neste número também são publicados dois artigos com temática livre e uma entrevista. Em **Subalternidade, representação e mercado: o que escrevem as moçambicanas?** Anselmo Peres Alós reflete sobre a constituição da nacionalidade através das experiências de personagens de Lília Momplé e Paulina Chiziane, sem descurar de uma reflexão sobre a circulação de livros e a lógica do mercado editorial em tempos marcados pelos resíduos das políticas culturais colonialistas.

E Melina Pereira Savi, no artigo **Como se Materializam as Fronteiras? A corporalidade da fronteira em “Borderlands/La Frontera”, de Gloria Anzaldúa**, conforme anunciado no título, relaciona a criação da “consciência da nova mestiza a partir da zona de fronteira” relacionando-a com a teoria do ciborgue, de Donna Haraway, e a teoria de uma ontologia de agenciamento realista, de Karen Barad.

Finalmente, em **O fio das relações humanas: entre rasgos e remendos**, *Patricia Peterle e Elena Santi* entrevistam o poeta e professor universitário Enrico Testa, que comenta sobre sua relação com a literatura e sua escrita poética.

Para concluir, gostaríamos de dedicar esta publicação, *in memoriam*, à Profa. Dra. Zahidé Lupinatti Muzart, professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal

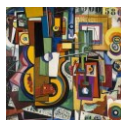
de Santa Catarina. Pioneira nos estudos sobre mulher e literatura no Brasil, foi a fundadora do GT “A mulher na Literatura” da ANPOLL e realizou importantes pesquisas sobre essa temática.

Resta agradecer vivamente a todas as pessoas que contribuíram para a gestação deste número da revista *Anuário de Literatura*, que sai em parceria com Grupo de Investigação - Literatura e Cultura em InterArtes, vinculado ao CLEPUL (Centro de Investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em especial, à Fundação Calouste Gulbenkian, pela liberação do uso da imagem do pintor português modernista Amadeo de Souza Cardoso, cuja colagem de letras e imagens calha à perfeição para ilustrar o mote dos “signos em rotação” que anima a proposta do presente número.

Vale a pena lembrar que, se o diálogo das Artes e das Letras é instância de encontro de saberes e de inovação, este número oferece, sob a batuta de diferentes maestros, um autêntico concerto das Artes e das Letras num ano especial: 2015, um ano em que, no Brasil e em Portugal, se revisitaram os movimentos modernistas em congressos de modelo inédito, associando ao tradicional encontro científico uma rede de iniciativas multímodas (colóquios, seminários, exposições pictóricas e bibliográficas, lançamentos, debates, bailados, encenações, etc.) que os redimensionaram e os tornaram numa festa! E a festa continuará, agora, conosco a tomarmos a palavra para lhe dar novo impulso!

Com os melhores cumprimentos,

a Comissão Editorial.



SHAKESPEARE'S OTHELLO BEYOND THE BOUNDARIES OF THE PAGE: AN ANALYSIS OF TWO FILMIC PRODUCTIONS

*Camila Paula Camilotti**

Universidade Federal de Santa Catarina

Abstract: This article aims at observing and analyzing two filmic productions of William Shakespeare's *Othello*. The first, entitled *Othello*, was directed, produced and starred by Orson Welles in 1952 and the second, also entitled *Othello*, was directed by Oliver Parker in 1995. My main interest in studying these two filmic productions is to observe – based on the notions of theatrical adaptation by Jay Halio (2000), Patrice Pavis (1992), and Allan Dessen (2002) – how each director constructed the seduction moment that happens in Scene III, Act III of Shakespeare's playtext in their filmic productions. The analysis proves that two different conceptions, separated in time and space, are capable of making Shakespeare's timelessness transcend and make the modern spectators aware of the fact that the human artistic capacity is able to cross unimaginable limits of creativity and transform a great literary work of art in a great (filmic or theatrical) spectacle.

Keywords: Shakespeare's *Othello*. Welles' *Othello*. Parker's *Othello*. Conception.

*I have't. It is engendered. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light. (II.I 403-404)*

Whenever a text (in this case, a Shakespearian playtext) crosses the boundaries of the page to live in a theatrical or cinematic medium, with all its visual (and sonorous) elements, it has inevitably to go through several alterations in order to be seen and heard by an audience, in a certain time and space. Such alterations, which have to do with cuttings, verbal and visual interpolations, and scene alternations happen due to the fact that images and actions, in a theatrical or cinematic production, will replace many of the words written on the paper. The



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Formou-se em Letras Português Inglês e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Paranaense (2004), tem mestrado em Letras (inglês e Literatura correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010), com a dissertação: *Political Shadows: Two Brazilian Adaptations of William Shakespeares Richard III* e doutorado em Estudos da Tradução (PGET), pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atua como professora de língua inglesa e suas respectivas literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), no campus de Foz do Iguaçu. Tem experiência nas áreas de literatura inglesa, estudos da tradução (especificamente tradução intersemiótica) e ensino de línguas estrangeiras (especificamente inglês e italiano). Atuou como professora de língua italiana e língua inglesa nos cursos extra-curriculares da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: camilapaulacamilotti@gmail.com.

text (or the “language”, as Jay Halio (2000, p. 4) defines it) will be only one element among others, such as, set design, characters, lighting, and music. Therefore, using the entire text in a theatrical or cinematic production is no longer necessary. Thus, the first step the director takes in the trip from page to stage (or to the big screens) is to “invade” the author’s lines and work on them to transform words or passages written on the paper into image, action, and sounds.

It is not an easy process, though. As Patrice Pavis (1992, p. 24) puts it, “for a text to give birth to a performance is no easy matter.” In this first phase of the creative process, the director has a turmoil of ideas and interpretations in his mind and has to make his decisions. Thus, as Alan Dessen (2002, p. 2) puts it, he has to deal with the “losses and gains” of his choices, which, sometimes represents a huge challenge. According to Dessen (2002, p. 2), “subsequent choices and adjustments then range from the tiny (a single word) to the massive (as when a two or three-part play is compressed into one)”, not to mention those sublime (or complicated) moments of the text that demand an equally efficient visual interpretation.

Following this path, Dessen (2002, p. 3) defines two terms for the director’s attitude of “invading” the playtext to take it to the stage or to the big screens: Rescripting and Rewriting. The first, as Dessen puts it, “denotes the changes made by a director in the received text in response to a perceived problem or to achieve some agenda”. That is, when the director “rescripts” the playtext, he makes some slight changes in its nature in order to put it in confrontation with the other elements of the performance in the *mise-en-scène*. Dessen reinforces his argument by listing some practices that involve “rescripting”. According to the author (2002, p. 3), the director needs to “streamline the playscript and save running time by cutting speeches or entire scenes, eliminate obscurity, conserve telescoping together various lesser characters, sidestep stage practices appropriate to the Globe that might mystify today’s playgoer or actor, and occasionally, cancel out a passage that might not fit comfortably with a particular agenda or ‘concept’”.

In Welles’ filmic production, for instance, a huge amount of lines and also entire scenes from Shakespeare’s playtext were omitted, because the director – as he mentions in the interview with Peter Bogdanovich (1992, p. 286), published in the book *This is Orson Welles* – feared a long production and wanted his to be only 90 minutes long. By cutting a huge amount of lines from Shakespeare’s text to save time, Welles omitted all Iago’s soliloquies, which, I believe, seems to have put in disadvantage his characteristic as a villain and his complicity with the spectators. In Parker’s *Othello*, the opposite happens. In this case, there is

a filmic production of 2 hours in which Iago's soliloquies were not only kept, but reinforced. (The actor Kenneth Branagh speaks and looks at the camera, as if he were looking at the spectators – this technique was also used by Richard, in *Richard III*, directed by Ian McKellen, in 1995). Thus, the villainy of the character is enriched in this filmic version of Shakespeare's *Othello*. Only the essential lines were cut to “save running time”, as Dessen puts it.

As regards the latter – Rewriting – it characterizes, according to Dessen (2002, p. 3), “situations where a director or adaptor moves closer to the role of the playwright so as to fashion a script with substantial differences from the original.” That happens when the director, wanting to raise a reflection on his audience about an aspect of the society (or about a specific and recurrent political problem of the society) makes radical changes in the original playtext to adapt to his production.

After altering the text, or, as Dessen puts it, rescripting or/andrewriting it, the director moves on to the construction of the other elements that surround the production, such as characters, set design, costume, and music. Halio (2000, p. 4), in *Understanding Shakespeare's plays in performance*, claims that, in the process of taking a playtext to performance, the director or the “script doctor”, after altering the text, has to “find” the non-verbal elements in his production, according to his conception (or interpretation).

However, considering that the director does not have only one way of dealing with these audiovisual elements (since he does not have only one interpretation of the playtext), the term “find” used by the author could be replaced by “construct”, since the director, when working on the elements of his production, *construct* them, according to his conception. What the audience sees in the *mise-en-scène* and what the spectator sees on the big screen is the result of a long (and hard) process of construction that started with that brief conception once asleep in the mind of the director and that, in the working process, through decision makings and choices, became real and concrete. As Dessen (2002, p. 4) puts it, “Any movement of a Shakespeare play [and any other play] from page to stage [or to the big screens] involves hundreds of interpretative decisions”, and they are all connected to the director's perspective in relation to the original text.

Thus, I would say that the director's conception is the starting point for his production to exist. It is the fuel of inspiration that leads him in his choices and decisions. Therefore, taking all the aforementioned facts into account, I wonder what Orson Welles' and

Oliver Parker's conceptions with Shakespeare's *Othello* are, especially as regards the seduction moment, which happens in Scene III, Act III of the Shakespearian playtext.

Constructing Orson Welles' *Othello*

Welles' *Othello* had a long and complicated trajectory before reaching the spectators. This filmic production was released in 1952, but it started to be produced and shoot in 1948. Welles went bankrupt in the middle of the shots and had to interrupt the process for some time to save money to invest it in his own movie in order to continue the shootings. In the interview with Bogdanovich (1992, p. 283), Welles, who plays the title role, declares that, thanks to a person¹, who borrowed him 7.000 dollars, the shootings could continue. But, when the actors were ready to start the shootings and the money was in "Welles' purse", the costumes were not ready yet. Then, curiously, not to waste time, Welles had the idea of shooting the scene of the Turkish bath, in which the only costumes the actors wear (and the only ones available at the moment) are towels.

But, despite all the hard time Welles and his cast had in shooting the film, *Othello* is a well-constructed production, composed, as Anthony Davies (1988, p. 100) puts it, with rather "refined techniques". According to the author, Welles' *Othello*, with all its filmic elements, is immersed in such a theatrical atmosphere that puts in evidence the Shakespearian poetry. In Davies words (1988, p. 100), "for the first time in the examination of specific Shakespearian films, we are faced with a film which aims at reconciling theatrical drama with the realism of non-theatrical spatial elements". This is possible, I believe, for Welles' *Othello*, except for the long shot of the seduction scene, in which Othello walks with Iago along the seashore, is composed by brief shots, like a "mosaic in time" (DAVIES, 1988, p. 101). And these rapid scene changes give the spectator the impression of watching a theatrical production, rather than a film. In addition, this theatrical atmosphere surrounds the beautiful scenario of Venice and Cyprus, constructed with the realism of the natural landscape where the film was shot². As Davies (1988, p. 106) puts it, "the theatricality of constructed décor gives way to the realism of sea and sky, and to the architectural polarities of Venice and Mogador". All these visual elements provide Welles' *Othello* a singular beauty, which, I believe, is one of the reasons that led to its success at the time.

¹ In the interview, Welles does not reveal the name of this person and confesses that he gave him a role in the film to thank him for the money.

² Interestingly, Welles tells in the interview with Bogdanovich (1992, p. 284) that his *Othello* was shot in four different cities in Morocco and in five different places in Italy.

Besides the brief shots, the lights in Welles' *Othello* play an important role in highlighting the theatrical atmosphere of the movie. According to Davies (1988, p. 108), "with the progressive enclosure of the action, Welles deploys another source photographic and thematic articulation within the space of the frame: the dramatic opposition of light and darkness." Besides constructing a (beautiful) scenario of outdoor sunlight and indoor (artificial) lights, the shades of light, or, as Davies puts it, the chiaroscuro effect, seems to reveal important aspects of Othello's state of mind.

In scene IV, Act III, for instance, when Othello, after being "poisoned" by Iago, argues with Desdemona, the lighting effects show his face in the shadow, which seems to allude to the fact that Othello, in believing Iago's words, is going to the wrong direction or, walking in the shadows of the doubts. Another moment that the lighting effects play an important part is when Othello and Desdemona have their wedding night. Welles does not make it clear whether the lovers really consummate their marriage or not, for the only thing that we see are their shadows reflected on the wall, in an image of Othello embracing Desdemona. By adding this effect, Welles seems to leave us with that doubt that exists in between the lines of the Shakespearian text: Was the lovers' marriage really consummated?

In Scene II, Act IV, when Othello murders Desdemona, the alternations of light and darkness are also relevant to the construction of this tragic and mournful moment. When Othello enters the room to kill his wife, the camera shows only his shadow on the wall. As he gets close to the bed, his shadow becomes darker and, with a monster-like voice in the darkness, he says, "It is the cause, it is the cause" (1994, line 1). The effect of his shadow, together with the tone of his voice in the delivering of these lines, seems to reinforce the terror and the tension of this moment.

In addition to these remarkable characteristics, Welles' *Othello* brings the spectators a surprise in its beginning: the film starts with a prologue in which the camera shows an image of Desdemona and Othello's funeral and Iago's imprisonment. That is, Welles starts his filmic production by telling the spectators the end of the story, just like he did with *Citizen Kane*, released in 1941. In the interview with Bogdanovich (1992, p. 288), Welles reveals that starting *Othello* by the end was a way he found to recall Shakespeare's strategy of telling the spectators the end of the story. In fact, I believe that this original and creative beginning seems to reinforce the tragic characteristic of this Shakespearean play.

As regards the seduction moment, Welles allows us to see a beautiful image of Othello and Iago walking along the seashore (it is, as aforementioned, the only long shot of

the film) and, whereas they walk, Iago starts his “poisonous” discourse about Desdemona and Cassio. I would say that in this very first moment of the seduction, as they walk, the villain, whose rendition is apathetic, does not seem to be involving Othello in the story. He does not even look at Othello and it seems that both walk along the seashore without any friendly involvement. I would say that this lack of ensemble acting³ between the actors in this particular production seems to put the intensity (and also the importance) of this temptation moment in disadvantage.

Then, the seduction passage continues as they enter the Othello’s room. Iago continues with his poisonous discourse while he helps Othello with his clothes. Then, after saying “I am bound to thee forever” (1994, line 213), Othello walks towards the mirror, whereas Iago remains in front of the camera and Othello remains in his back. At this moment, Iago says, “I see this hath a little dash’d your spirits” (1994, line 214). Then, Othello looks at his own image in the mirror again, as if he was starting to agree with Iago. Then, when the villain delivers the lines, “Ay, there’s the point; as (to be bold with you) / Not to affect many proposed matches / Of her own clime, complexion, and degree” (1994, lines 228-231), Othello is still looking at himself in the mirror. This visual imagery seems to suggest that he is starting to feel suspicious about Desdemona and is starting to look at himself in another way. The confident man he was is being replaced by the suspicious man he is starting to be after hearing Iago’s discourse.

When Iago continues his speech and delivers the line, “Foh, one may smell in such, will most rank, / Foul disproportions, thoughts unnatural” (1994, lines 232-233), Othello asks him to leave and rushes towards the wall, expressing discomfort. The image shown by the camera makes it clear that he feels unwell. Thus, he sits down on the floor and starts to reflect on Iago’s words. At this moment, Desdemona enters the room, therefore, Othello’s soliloquy, “Why did I marry? This honest creature, doubtless, / Sees and knows more, much more, than he unfolds” (1994, lines 242-243) was omitted and it was replaced by Desdemona’s sudden entrance, which, by the way, happens even before Iago’s exit. When Desdemona gets close to Othello and touches his forehead with the napkin, since she sees that he feels unwell, he becomes aggressive and by saying, “Let it alone” (1994, line 288), pushes her and drops the napkin on the floor and, as he leaves, he steps on it.

³ Halio (2000, p. 73) defines ensemble acting as “one way to achieve coherence [in a performance]. When actors have been working together long and well, they pick up more than their cues from each other: they play off one another in stimulating and exciting ways.”

As Othello walks away from Desdemona, he stops in front of the mirror again, looks at his own image for some time and sees Desdemona's reflection on the mirror. Interestingly, her image is reflected in a rather distorted way. I would argue that this visual imagery seems revealing, because it possibly alludes to the fact that Othello, after being poisoned by Iago, becomes "blind" and can only see through the villain's eyes, thus, he starts to see Desdemona in a rather misshapen way. This fact reminds me of Honningan's (1997) reflection on Othello's vision (is it impaired? Is he able to see with his own eyes or does he need Iago's eyes to see?). Moreover, the mirror seems to suggest that what Othello sees is only a (misshapen) reflection, that is, an abstract event that Iago tried to insert in his mind and infect him with bad and wrong thoughts about Desdemona and Cassio.

Then, after looking at Desdemona's image on the mirror for some seconds, Othello turns to her, walks towards her, looks at her, and touches her face. Then, the camera changes its focus to show a brief shot of Emilia collecting the napkin that is left on the floor. After this brief shot, the camera returns to Othello and Desdemona. The couple is in silence. Othello looks at Desdemona for some seconds and, in silence, leaves her. Then, he walks towards their bedroom and look at their bed. Desdemona tries to follow him. Her expressions show clearly that she does not understand what is happening with Othello. The visual imagery of looking at the bed is also provoking. It seems to suggest that Othello is already poisoned and started to believe (and also see) Desdemona's treason.

As regards the text in Iago and Othello's dialogue, a huge amount of lines were cut by Welles, as aforementioned. The characters' conversation has a total of 214 lines in Shakespeare's text (it starts in line 92 and finishes with Othello's soliloquy in line 277). In this filmic production, the conversation between Iago and Othello, from the seashore to Othello's room, has about 99 lines. Welles cut about 115 lines out of 214. Othello's soliloquy, for instance, in which he reveals that Iago is honest and shows his doubt about Desdemona, was radically cut and it was replaced by Desdemona's sudden entrance in the room. Moreover, the end of the conversation was slightly modified in Welles' production. In Shakespeare's text, Othello says "Farewell, Farewell! / If more thou dost perceive, let me know more;/ Set on thy wife to observe. Leave me, Iago" (1994, lines 238-240) and, as Iago leaves him, the Moor delivers his soliloquy, in which he reflects on marriage.

Then, Iago, who might have heard him, returns and says, "My lord, I would I might entreat your honor. / To scan this thing no farther; leave it to time" (1994, lines 244-245). In Welles' *Othello*, this line is said by Iago instead of Othello's soliloquy – "Why did I marry" –

in which he reflects on marriage. Then, after hearing Iago's words, Othello says, "Farewell, farewell", however, the villain does not leave the scene, because when he is about to do it, Desdemona enters the room and he remains with the couple. The scene ends with an image of the three characters together in Othello's room.

I would say that the cuttings in Iago and Othello's conversation did not harm the scene as a whole. The seduction happens. Iago, despite his brief conversation with Othello, is capable of poisoning the Moor. So much so that from this scene on, Othello becomes rather aggressive and demonstrates, through his physical and facial expressions, his doubt and his discomfort. However, I believe that Iago's indifference with which he poisoned Othello does not seem convincing. The villainy of the character seems hidden in the actor Michaél MacLimmoir's apathetic performance.

As for the visual elements, I would say that the constant visual imagery of the mirror is rather revealing in this scene, for it seems to allude to Othello's doubt in relation to Desdemona and Cassio. In fact, the mirror, as I already mentioned, seems to suggest that what Othello sees after being poisoned by Iago is just a reflection. Since he does not have the "ocular proof" yet, he becomes influenced or rather infected by Iago's words. Personally, I would say that, despite MacLiammoir's apathetic performance as Iago, the seduction passage, constructed with all its visual imagery, is remarkably creative and leads us to a rich interpretation of this important (and indispensable) moment of the Shakespearian playtext.

Now, having discussed some important aspects of Welles' *Othello*, especially in what comes to the seduction moment, what is there to say about Oliver Parker's *Othello*?

Constructing Oliver Parker's *Othello*

Forty three years after Welles' inspired *Othello*, the homonym Shakespearian tragedy received another cinematic version. This time it was produced and directed by Oliver Parker, in 1995. I would say that Parker's *Othello* is special for some visual imagery that seems to highlight, in a remarkably creative way, some important passages of the Shakespearian text.

Right in the beginning of the film, there is a beautiful (and also provoking) visual imagery of Othello and Desdemona in a Gondola, in Venice. Othello has a mask of the Greek tragedy, which seems a prediction of the tragedy that is going to happen in their lives. Then, after this image, the camera shows Parker's visual interpolation of their wedding, celebrated in a church (in the middle of the couple, there is a huge cross, which suggests that the wedding is Christian). Interestingly, the order of these visual imageries – firstly, Othello in a gondola with Desdemona, wearing a tragedy mask and, secondly, their wedding – seems to

suggest that their marriage will end up in tragedy. Whereas Welles' *Othello* starts with the couple's funeral, Parker' *Othello* starts with a slight indication of this tragedy that is going to happen in the end.

Another visual imagery that is rather revealing in Parker's *Othello* is in the end of Scene III, Act I, when Iago, the night before the arrival in Cyprus, delivers his soliloquy in which he reveals his strategy to harm Othello and take Cassio's place. When he delivers the following line, "To get his place and to plume up my will / In double knavery – How? How? – Let's see" (1994, lines 393-394) he puts, respectively, the chess pieces – the black King, the knight, and the white queen – on the game board. Then, he observes his "strategy" for a while and, looking at the position of the pieces, delivers, "I have't. It is engend' red. Hell and night/ Must bring this monstrous birth to the world's light" (1994, lines 403-404). Then, he takes the pieces out of the board and the scene ends with the noise of thunder and with a lighting that seems to announce the storm. (It could also be considered the prediction of the "storm" that Iago, with his bloody strategies, will provoke in Othello's life). Interestingly, the position of the pieces on the chess board predicts a checkmate.

The visual imagery of the chess returns in the end of Scene I, Act V, before Desdemona's murder. As Iago delivers his soliloquy, "This is the night / That either makes me, or foredoes me quite" (1994, lines 128-129), he puts the chess pieces – the black King and the white Queen – on the edge of a sink and, in the end of his soliloquy, he throws them in the water. The image of the pieces falling into the water is the same image that is shown in the end of the film, when the bodies of Desdemona and Othello are thrown into the sea. That is, once more, this visual imagery predicts the tragedy that is about to happen in the couple's life.

Another interesting (and also rather revealing) visual imagery happens in Scene I, Act II, at the arrival at Cyprus. When Desdemona arrives with Emilia and the gentlemen, Cassio has a brief conversation with Desdemona about Othello's arrival. At this moment, Iago, who is standing some steps ahead of them, peels a fruit with a knife. Then, while he delivers his soliloquy, "He takes her by the palm; ay, well, said, whisper. / With as little a weh as this will I ensnare a great a fly as Cassio" (1994, lines 167-169), he sees their reflection on the knife. This provoking visual imagery seems to predict, like the pieces in the chess board, the tragedy that is about to happen in Desdemona and Othello's lives, because of Iago's evil plans. The knife, in this particular moment, is a visual element that seems to suggest death, crime, and blood.

In addition to these meaningful and rich images, there is another visual surprise in Parker's filmic production, in the end of Scene III, Act III, when Iago and Othello establish a complicity pact. In the Shakespearian text, the stage directions suggest that the characters kneel before "exchanging their vows". In Parker's *Othello*, the characters not only kneel, but establish a blood pact, which, I believe, is a remarkably strong visual imagery. Othello is not only giving his word to Iago, but an essential part of his own self: his blood. When Othello says, "Now by yond marble heaven, / In the due reverence of a sacred vow / I here engage my words" (1994, lines 460-462), he gets close to Iago, cuts his hand with his sword, shedding his blood. Then, Iago does the same and, when Othello says, "I greet thy love" (1994, line 470), they touch hands, establishing their blood pact. I would say that the ties they establish at this moment are even stronger than Othello and Desdemona's marriage. Moreover, the blood pact of the characters fits perfectly to Iago's last lines, "I am your own for ever." (1994, line 480)

These strong visual imageries added by Parker are also remarkably present in the seduction moment, which, as aforementioned, happens in Scene III, Act III of the Shakespearian text. Here, in this scene, Parker allows the spectators see clearly the moment Iago's poison enters Othello's mind and transforms him in a mistrustful man. The seduction moment happens in three different places: it starts in the yard of the castle, then, it moves on to the weapons room, and finishes in Othello's room.

Iago starts to sow the seed of mistrust and doubt in Othello's mind in their staff fighting in the yard of the castle. Desdemona and Emilia watch their "fighting game" from the balcony and, when they end their game, Othello looks at Desdemona and says out loud that he loves her: "Perdition catch my soul / But I do love thee!" (1994, lines 90-91). At this moment, Iago takes advantage of this love declaration and starts to poison the Moor by asking him about Desdemona's friendship with Cassio. Then, their conversation continues in the weapons room and, as Othello washes up, he asks Iago the reason of his question. Then, when Iago answers, "but for a satisfaction of my thought, / No further harm" (1994, line 97), he is "innocently" taking notes in a notebook.

Then, their conversation continues normally and, whereas Iago delivers his lines questioning Cassio's honesty, Othello manages a weapon and delivers, "I prithee speak to me as to thy thinkings, / As thou dost ruminare, and give thy worst of thoughts / The worst of words" (1994, lines 131-132). Iago, who observes Othello from a seat, continues on his reflection about Cassio's honesty and tries to convince the Moor that his lieutenant is not

loyal. Then, whereas Iago delivers the line, “Good name in man and woman, dear my lord, / Is the immediate jewel of their souls” (1994, lines 155-156), Othello puts his (loaded) weapon upon his shoulder and, with a rather serious expression, gets close to the villain. Then, he looks at Iago and, pointing his weapon to him, says, “I’ll know thy thoughts” (1994, line 162), and Iago, in a remarkably expressive and convincing way, looking into Othello’s eyes, delivers the following lines: “O, beware, my lord, of jealousy! / It is the green-ey’d monster which doth mock / The meat it feeds on. That cuckold lives in bliss who, certain of his fate, loves not his wronger; / But O, what damned minutes tells he o’er / Who dotes, yet doubts, suspects, yet [strongly] loves!” (1994, lines 165-170). However, Othello, for what it seems, still feels confident about Desdemona’s loyalty.

He starts to reflect seriously upon Iago’s words only when the villain delivers his famous line: “Look to your wife, observe her well with Cassio” (1994, line 197). After hearing these words, Othello does not say a word. Remains in silence and looks at the floor, as if he were “digesting” Iago’s words. Then, the villain, observing his silence, delivers, “I see this hath little dash’d your spirits” (1994, line 214). Othello tries to disguise his discomfort, but he cannot. His face shows a rather serious and worried expression. It is clear that he started to feel emotionally touched by Iago’s poisonous discourse.

However, the moment Iago’s poison really enters Othello’s mind (and Parker shows it clearly through the visual imagery he adds at this moment) is when Iago delivers the following words: “Ay, there’s the point; as (to be bold with you) / Not to affect many proposed matches / Of her own clime, complexion, and degree, / Whereto we see in all things nature tends – / Foh, one may smell in such, a will most rank, Foul disproportions, thoughts unnatural” (1994, lines 228-233). At this moment, the camera shows, in a panoramic shot, Iago’s mouth near Othello’s ear. Whereas Iago delivers these lines, Othello starts to imagine Desdemona with Cassio. Then, the camera shows an image of them together, dancing, and kissing. By seeing this image, we are able of entering Othello’s mind and “see” Desdemona’s treason the way that Othello starts to “see” it.

Thus, whereas Othello imagines Desdemona with Cassio, Iago’s words turn to a whispering. Then, after this brief image of the couple, the camera shows Othello’s face again and Iago delivers the last line of his speech, “But (pardon me) I do not in position / Distinctly speak of her, though I may fear / Her will, recoiling to her better judgment, / May fall to match you with her country forms, and happily repent” (1994, lines 234-237). When Iago finishes his speech, the camera shows him in Othello’s room helping the Moor with his

clothes. Othello's expression at this moment is completely changed. He is serious and rather reflexive. It is clear that Iago has finally achieved his goal of "infecting" Othello with his poison.

Then, after asking Iago to leave by saying, "Farewell, farewell" (1994, line 238), Othello delivers his soliloquy "Why did I marry?" (1994, line 242) Iago, at the door, hears him and answers: "My lord, I would I might entreat your honor / To scan this thing no farther; leave it to time" (1994, lines 244-245) and leaves. At this moment, Othello, alone in the room, sits on his bed and, feeling unwell, delivers only this first line of his soliloquy: "That we can call these delicate creatures ours, and not their appetites!" (1994, lines 269-270). After saying these words, the Moor, once more, imagines Desdemona with Cassio. He sweats and seems to feel physically sick. The image shown by the camera of Desdemona and Cassio, as a reflection of Othello's imagination, is interrupted by Desdemona's entrance in the room. She realizes Othello's physical discomfort and touches his forehead with the napkin. The Moor does not react aggressively as Welles' Othello does, and, feeling suspicious, leaves the room with Desdemona. As they leave, she forgets the napkin on the bed and Emilia takes it.

In what concerns the text, I would say that, in comparison to Welles' scene, there is less cuts in the conversation between Othello and Iago. Specifically, Parker cut only 72 lines out of 214. The seduction moment is longer and, I would say, more thrilling in this filmic production than in Welles'. It seems that, by leaving some more lines and, consequently, making the seduction scene longer, Parker seems to have given more space and time for the seduction to happen. Iago, in this *Othello*, could take his time to sow the seeds of doubt in Othello's mind.

Besides, the seduction moment is closer to the Shakespearian text in Parker's *Othello* than in Welles'. For instance, Parker did not change the end of the scene. He follows exactly the same order of the conversation between the characters, that is, he does not make any alternation in the lines as Welles did. In the end of the scene, the stage directions in the text suggest that Iago leaves Othello and returns after the brief soliloquy delivered by the Moor, in which he reflects on his marriage. In Parker's filmic production, the same happens. Iago leaves and returns. When Desdemona enters the room with Emilia, Iago has already left.

Overall speaking, I believe that the temptation moment in this *Othello* is remarkably well constructed for two main reasons. The first has to do with the powerful and meaningful visual imagery added by Parker, before, during, and after Iago's poisoning. The second reason has to do with the good involvement the actors Lawrence Fisher, as Othello and Kenneth

Branagh, as Iago demonstrated in the rendition of their characters, especially in this moment of the scene. The ensemble acting between them is clear and it happens, I believe, due to the expressive way with which they performed their roles.

Final remarks

I may conclude this paper saying that both directors were remarkably creative in the difficult process of taking Shakespeare's text to performance. Welles, despite all his difficulties in shooting the film, was able to produce a film immersed in a theatrical environment and in a beautiful scenario, which highlights, with a remarkable originality, the Shakespearian poetry. Besides, the lighting effects were efficiently used in this filmic production, both to construct the scenario and to highlight Othello's states of mind, especially after being poisoned by Iago. However, I would say that the actor Michaél Mac Liammóir's performance as Iago was not efficient enough to convince the spectators he was a villain. The apathetic way with which he expressed himself and delivered his lines seems to have put in disadvantage Iago's double-faced personality and his ensemble acting with the other characters, especially with Othello.

As regards Parker's *Othello*, I would say that it is also a remarkably creative filmic production, especially in what comes to its visual imagery. Moreover, Iago's soliloquies in this *Othello* are reinforced and, together with the remarkably expressive way with which Kenneth Branagh delivered his lines and performed his role, put in evidence, in a rather efficient way, the character's evil personality. Here, Iago is able to manipulate the characters as if they were really chess pieces in his strategic "chess board" and could successfully lead them to the tragic "checkmate" in the end. I dare say that Branagh's rendition as Iago in Parker's *Othello* is one of the facts that contributed to the success of this filmic production.

As last words, I would say that these two filmic versions of Shakespeare's *Othello*, separated in time and space, with all their visual and verbal elements, were capable of bringing Shakespeare and his poetry to our contemporaneity and prove that the bard's timelessness is due to the fact that his plays can be continually "rescripted" and "rewrighted" according to different conceptions and different interpretations.

References

BOGDANOVICH, Peter. Holywood. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Editora Globo, 1992, p. 260-302.

DAVIES, Anthony. Orson Welles's Othello. In: _____. *Filming Shakespeare's plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. Great Britain: Cambridge University Press, 1988, p. 101-118.

DESSEN, Alan. *Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HALIO, Jay Halio. *Understanding Shakespeare's Plays in Performance*. Houston: Srivenery Press, 2000.

HONNINGAN, E.A.J. Introduction. In: _____. *Othello*. Arden Third Series. Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997, p. 1-111.

OTHELLO. Produção de Oliver Parker. Estados Unidos: Warner Bross Pictures, 1995. 1 CD-Rom.

PAVIS, Patrice. From page to Stage: A Difficult Birth. In: _____. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge, 1992, p. 24-47.

SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. USA: Houghton Mifflin, 1994.

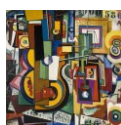
OTHELLO. Produção de Orson Welles. Estados Unidos: Mercury Production, 1952. 1 CD-Rom.

[Recebido em maio de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

Otelo de Shakespeare além das fronteiras da página: uma análise de duas produções filmicas

Resumo: O objetivo deste artigo é observar e analisar duas produções filmicas da obra *Otelo*, de William Shakespeare. A primeira, intitulada *Othello*, foi dirigida, produzida e estrelada por Orson Welles em 1952, e a segunda, também intitulada *Othello*, foi dirigida por Oliver Parker, em 1995. O interesse principal do estudo dessas produções é observar – à luz dos princípios de adaptação teatral de Jay Halio (2000), Patrice Pavis (1992), e Allan Dessen (2002) – como cada diretor construiu em suas produções filmicas o momento da sedução que acontece na Cena III, Ato III, do texto shakespeariano. A análise aponta que duas concepções diferentes, separadas no tempo e no espaço, são capazes de fazer com que a atemporalidade de Shakespeare transcenda e mostra aos espectadores modernos que a capacidade artística humana é capaz de atravessar fronteiras inimagináveis de criatividade e transformar uma grande obra literária em um exímio espetáculo (filmico ou teatral).

Palavras-chave: *Otelo*, de Shakespeare. *Othello*, de Welles. *Othello*, de Parker. Concepção.



O OLHAR RECORTADO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PONTO DE VISTA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS

Marcelo Bulhões^{*}

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP

Ricardo Magalhães Bulhões^{**}

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: Avaliar a adaptação cinematográfica de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, filme dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, baseado no romance do mesmo título de Marçal Aquino, é o propósito deste artigo. Tanto no romance quanto no filme, a todo momento, o leitor/telespectador é convidado a lidar com a visão tensa de um narrador – personagem que conta sua própria história compondo espécies de *flashes* das suas traumáticas lembranças. Em um movimento de vaivém, quase sempre entrecortado pelas falas e relatos de personagens secundários, o protagonista encarna a figura de um narrador angustiado, que não consegue se livrar de conflitos que o assombram, sobretudo a lembrança de Lavinia, mulher sedutora e enigmática por quem se apaixonara. Neste nosso texto, o interesse recai sobre o problema do *ponto de vista*. No filme a natureza ótica do meio cinematográfico inscreve o olhar na estrutura da ação dramática. Assim, a questão do ponto de vista desponta como categoria decisiva reveladora das próprias especificidades da literatura e do cinema.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Adaptação. Cinema. Ponto de vista.

No campo das relações entre cinema e literatura, a questão da adaptação parece ocupar uma posição de destaque pelo interesse que suscita. A inumerável quantidade de filmes “baseados” em obras literárias é naturalmente o sinal mais evidente de tal interesse. Tendo percorrido toda a trajetória do cinema, não é de estranhar, pois, que a adaptação tenha



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Livre-docente pela UNESP, doutor em Literatura Brasileira e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, ambos os títulos pela USP. Possui licenciatura em Letras pela UNESP. Professor do Curso de Comunicação Social da UNESP, onde ministra disciplinas de literatura e língua portuguesa. Compõe o programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma instituição. E-mail: bulhoes@faac.unesp.br.

** Graduou-se em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; (UNESP Assis) no ano de 1986, onde concluiu o Mestrado (1992) e o Doutorado (2007), ambos na área de Literatura e Vida Social. Atualmente é Professor Adjunto 4 na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas, atuando na Graduação e Pós-graduação em Letras. E-mail: ricardoufms1@gmail.com

despertado (e continue despertando) a atenção de estudiosos de distintas áreas, como história, teoria literária, semiótica – além, naturalmente, da teoria e da história do cinema –, entre outras, pelas diversas colorações teóricas e analíticas de que se reveste, pelos problemas que fomenta, pelos dividendos reflexivos que produz.

Quer se fale em *tradução* ou *adaptação*, vale já assinalar a impossibilidade de equivalência completa dos meios de expressão na “passagem” do literário ao filmico, diante da qual a exigência ou a expectativa – tácita ou explícita – de *fidelidade* resulta precária e mesmo ingênuas diante da inevitável mutação de toda *tradução intersemiótica*¹. Toda adaptação é sempre um processo de criação, um fenômeno afeito ao engenho da reelaboração, sejam nas obras adaptadas que buscam produzir um *efeito* de semelhança em relação às obras originais, sejam as que acentuam o próprio traço distintivo, para não dizer discordante, em relação à obra “matriz”. Derivada e compatível com tal perspectiva é uma postura analítica e crítico-valorativa que reconhece o caráter de autonomia da obra resultante do processo adaptativo. No caso da tradução do literário para o cinematográfico, tal atitude deve acolher deliberações, proposituras estilísticas, inflexões formais próprias do meio cinematográfico.

Tais considerações se endereçam ao “caso” da adaptação de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, filme dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca lançado em 2012, baseado no romance do mesmo título, de Marçal Aquino, publicado em 2005. Tomamos o filme de Brant e Ciasca, cujo roteiro é do próprio Aquino, para tratarmos de uma questão que conduz o problema da adaptação do literário para o audiovisual ao cerne de uma investigação que julgamos crucial: a instância narrativa responsável por dar a conhecer a informação diegética – o que nos estudos do cinema costuma ser designado como *ponto de vista* – em sua relação com o que os estudos literários designam como *focalização*, *foco narrativo* ou mesmo *visão* (além da própria nomeação *ponto de vista*). De fato, o problema do *ponto de vista* é decisivo para um exercício analítico, à guisa de cotejo, que queira flagrar as marcas expressivas das conformações da instância narradora do discurso literário e do discurso filmico, levando à notação de singularidades dos dois meios. Nossa intenção é avaliar o comportamento da instância narrativa em que a questão do *olhar* funcionaria como aspecto estruturante da própria construção do discurso narrativo na “passagem” do literário ao cinematográfico.

Algumas balizas teóricas da questão do *ponto de vista/focalização* são naturalmente necessárias.

¹ Designação usada por Jakobson no célebre texto “Aspectos Linguísticos da Tradução” (1968) para se referir à interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Na Mira: focalização e ponto de vista

Tradicionalmente, os estudos literários representam o campo que mais divididos rendeu ao problema da focalização – ou ponto de vista – dada a própria precedência cronológica da teoria literária em relação a campos de estudo que se dedicam às narrativas audiovisuais. Não é de estranhar, pois, que os estudos de cinema tenham em alguns momentos recorrido a tal tradição teórica anterior – assim como recorreu à teoria das artes plásticas e do teatro. Mas seus passos não representam simples tributo ou mera transposição com ajustes do repertório conceitual e do instrumental metodológico dos estudos literários. Há diálogo entre teorias e expedientes analíticos que têm servido para assinalar a própria especificidade da expressão cinematográfica. Ao mesmo tempo, os estudos cinematográficos há tempos demonstram maturidade no tratamento da questão do ponto de vista compatível com a importância que o problema possui em uma expressão na qual a visualidade parece fazer parte de sua ontologia.

O ponto de vista ou focalização constitui uma categoria crucial para a teoria da narrativa. Definindo-se como a representação da informação diegética à disposição de um determinado campo de consciência – seja um personagem ou um narrador em “terceira pessoa” –, o ponto de vista não somente diz respeito à quantidade da informação narrativa, mas abrange aspectos qualitativos, pois traduz posições afetivas, éticas e ideológicas da instância responsável pelo narrar. Embora possa ser mais difícil identificar as marcas do sujeito da enunciação narrativa em um filme do que em um romance, ambas são expressões calcadas no narrar, o que supõe a existência da instância responsável por enunciar a informação diegética. No entanto, *ponto de vista*, *focalização* ou *visão* em narrativa literária são designações com claras conotações visualistas, as quais parecem estar mais à vontade no meio cinematográfico – e no campo audiovisual de modo amplo. E se os estudos de cinema têm utilizado *ponto de vista*, em vez de *perspectiva narrativa* ou *voz narrativa*, é que tal variação tipológica comporta um dos distintivos entre a própria expressão cinematográfica e a literária: diferentemente de um gênero literário como o romance, ponto de vista em cinema possui um sentido primordial não metafórico, uma vez que a visualidade ocupa o cerne da manifestação cinematográfica.

Antes de tudo, ponto de vista em cinema refere-se a um fato de natureza ótica: é o posicionamento da câmera, o lugar desse aparato que dispõe um “olho” por meio do qual o mundo é captado e tornado imagem exibida na tela. O “olho” da câmera capta e dá a ver o mundo ao espectador, cuja mirada só pode coincidir com esse “olho mecânico”. Assim, o

trabalho da enunciação narrativa no cinema parte da existência de uma instância que primeiro “olhou” o mundo e o “recortou”, tornando-o plano cinematográfico. E esse “olho” da câmera pode se movimentar, escolher ângulos, desfocar-se, recortar espaços – menores (*close*, plano detalhe) ou maiores (plano geral), etc. Vale salientar, pois, o processo fundamental que torna o ponto de vista ótico um ponto de vista narrativo. Tal processo se faz, de um lado, com o arranjo das distintas posições da câmera, em que se estabelece um “lugar imaginário” do olhar do espectador, o qual se relaciona com o trabalho da montagem. De outro lado, atuam os elementos auditivos, que se relacionam com a imagem. Assim, no cerne da narratividade, as imagens e os sons de um filme tanto podem corresponder a uma instância anônima quanto a um personagem inserido na diegese, o que corresponderia respectivamente, de maneira geral, aos modos heterodiegético e homodiegético do narrador do romance, segundo a conhecida terminologia de Gerárd Genette (1972).

Diferentemente da literatura, a dupla natureza do cinema, narrativa e “mostrativa”, é condição que, em alguma medida – muito própria da chamada narrativa cinematográfica clássica – facilita o escamoteamento da entidade responsável pelo narrar, construindo-se um poder persuasivo ou ilusionista, um *efeito* que faz aparentar como realidade o que é criação ficcional. Sabe-se que tal atitude, a qual produz a impressão de que a história transcorre sem a intervenção da câmera, ocultando-se a mediação, há tempos serve à associação com o padrão narrativo da literatura realista-naturalista do XIX. Em determinados filmes, o camuflar da câmera agregado à sua ubiquidade compõem um padrão que corresponderia ao do narrador heterodiegético e onisciente do romance tradicional. De outro lado, a explicitação do narrador literário encontraria similitudes no relato subjetivo que se ancora numa *voz over* de um narrador visualmente identificado na tela cinematográfica como personagem. Outros modos de disposição da instância fílmica narradora, desconcertantes, como a concorrência de um “olhar externo” da “câmera narradora” com uma multiplicidade de vozes pertencentes a diversos personagens que também narram, caso célebre em *Cidadão Kane* (1941), podem ser associados ao combate da onisciência do modelo realista por expedientes do romance moderno, no cume das vanguardas do século XX.

Todavia, deve-se lembrar que, de um modo geral, a narração em “primeira pessoa” no cinema só parece encontrar associação válida em sentido estrito por meio do conteúdo sonoro. Afinal, qualquer personagem que pronuncia um “eu” em um filme é desde já um

“ele”, pois sua imagem se impõe na tela². Não são raros os filmes em que além do “olhar da câmera”, um “olhar de fora”, que corresponderia ao do narrador heterodiegético do romance ou do conto, atua um narrador em primeira pessoa, portador de uma voz *over*, que frequentemente desempenha a função de personagem-protagonista. Assim o que é mostrado na tela necessariamente não coincide com o campo de visão desse ser ficcional; o que se exhibe na composição da imagem acaba superando o olhar desse personagem incumbido de nos contar algo. Pois, embora se pudesse arriscar o que a teoria da literatura chama de *focalização interna*, com a presença de um personagem assumindo a perspectiva de quem nos enuncia os acontecimentos, sua imagem também nos é revelada; ou seja, ele é flagrado por uma *focalização externa* que mostra, inclusive, o que ele não vê.

A propósito, tais questões que envolvem o “interno” e o “externo” são atinentes à verificação do(s) modo(s) de narrar de *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*. Do romance ao filme, é preciso conferir.

Um Romance do Desejo e do Olhar

No romance *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, a memória do narrador-personagem – Cauby, um fotógrafo – e sua relação com a câmera fotográfica funcionam, em larga medida, como um dos vetores mais importantes da construção narrativa. Em larga medida, o enredo, o tempo e o espaço são enfeixados pela ótica de um narrador que explicita o ato de configurar imagens, mediadas por uma câmera fotográfica, que ora se aproxima, ora se distancia dos objetos focados. Em cerca de dois terços da narrativa, nos capítulos “O Amor é Sexualmente Transmissível”, “Postais de Sodoma à Luz do Primeiro Fogo”, “Poema Escrito com Bile”, o leitor transita de uma situação narrativa a outra, de um assunto a outro, guiado pela interferência do narrador Cauby, que traz os fatos a partir da “edição” das imagens da sua *Pentax*.

Nesses três capítulos, a todo o momento o leitor é convidado a lidar com a visão tensa de um narrador-personagem, o eu-protagonista segundo Friedman (2002), que conta sua própria história compondo espécies de *flashes* das suas dolorosas lembranças. Em um movimento de vaivém, quase sempre entrecortado de falas e relatos de personagens secundários, o protagonista encarna a figura de um narrador angustiado, que não consegue se livrar de traumas que o assombram, sobretudo a lembrança de Lavínia, mulher sedutora e

² E raríssimos são os casos como *A Dama do Lago* (1947), filme dirigido por Robert Montgomery, cuja narrativa é integralmente conduzida em câmera subjetiva: tudo o que se vê na tela se dá a partir do ponto de vista do narrador-protagonista, o detetive Marlowe. Assim, ele aparece na tela somente quando se mira em um espelho; ao olharem diretamente para ele, os personagens olham para a câmera, ou seja, para nós, espectadores.

enigmática por quem se apaixonara. Como se não conseguisse respirar direito, pausando o que é rememorado, sua atitude é um movimento em círculos em busca do que ficou para trás; quase se paralisando pelo sentimento de perda, pela fragilidade da sua condição, seu precário estado de espírito. A memória individual desse narrador fragilizado é o ponto de partida da narração, desde as primeiras linhas em que seu perfil psicológico e sua precariedade são dirigidos ao leitor em atitude metanarrativa: “Não adianta explicar. Você não vai entender. Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um *flash*. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando” (AQUINO, 2005, p. 11).

Nessas páginas iniciais do romance, que apontam para a falta de linearidade dos acontecimentos, a narração se dá com o efeito de *produção de imagens*, selecionadas de um espaço recortado, a pensão de dona Jane, situada numa cidade do garimpo, interior do Pará. Ele especula e observa personagens “avulsas” que passam e se submetem ao seu campo de visão. O narrador Cauby opera, então, como por meio de uma seleção de imagens ofertadas ao leitor. A narração dá-se como associação entre narrar e manipular a câmera fotográfica, enfatizando-se, pois, o processo de mediação: Ajustei e lente na máquina e girei. Dona Jane descruzou os braços, mexeu no cabelo, mostrando os pelos que despontavam nas axilas. Meu nariz capturou a fragrância de lavanda de seu corpo” (AQUINO, 2005, p. 19).

Assim, a plasticidade do ato descritivo é naturalmente resultante desse consórcio entre narrar, olhar e fotografar:

A brisa que sopra do rio muda de ritmo e se converte num vento espesso, quente, que agita as samambaias de dona Jane. As folhas roçam o rosto do careca, que as repele. Seu gesto é inútil e ele é obrigado a mudar a cadeira de lugar. Não demora e os pingos enormes começam a bater no calçamento da rua. (AQUINO, 2005, p. 31).

Como em um *zoom* de câmera fotográfica, manipulada pelo protagonista-fotógrafo, mais do que o mero relatar o narrador desvela impressões do que se passa no espaço, no aqui e no agora, encaixando episódios menores, histórias de traições, desencontros. Numa narrativa *in medias res* (GENETTE, 1979), Cauby é um narrador angustiado, que tenta recompor sua história de amor com Lavínia, mulher do pastor Ernani, a qual conheceu de forma casual na loja de filmes do chinês Chang. Lavínia é, antes de tudo, vítima de uma sucessão de violências, como o estupro, a dependência química do álcool e drogas, a prostituição nas ruas de Vitória, até ter sido resgatada e “salva” por Ernani. O caráter vago das impressões iniciais reveladas por Cauby associa-se à psique fragmentada de um narrador que tenta se recuperar

de traumas – linchamento, perda do olho direito, sumiço de Lavínia –, sem expectativas de que o ocorrido seja reversível.

No difícil embate com a memória, o narrador-fotógrafo se mostra, embora cheio de dúvidas e incertezas, condutor absoluto dos caminhos da narrativa. É de fato um narrador atuante, que não coleciona opiniões alheias (CARVALHO, 2012). E em lembranças de quando clicou sua *Pentax*, ele promove o desvendamento da nudez de Lavínia e faz emergir o olhar desejoso do personagem masculino, em que o focalizar da imagem dá-se como ação do desejo:

Fotografei Lavínia em centenas de ocasiões. Todo tipo de ângulo. Como se quisesse documentar cada um de seus poros. Mas, para falar a verdade, em nenhuma outra foto ela aparecia tão bela quanto a sequência que eu fiz naquela tarde [...]. Acho que foi a grande foto de uma mulher que fiz em toda a vida. Uma imagem preciosa. daquelas que justificam guardar o negativo num cofre de banco. Perdida para sempre. Pena. (AQUINO, 2005, p. 36).

O fragmento é significativo para a percepção da representação erótica a partir da operação atuante do ato de fotografar/mirar, com a escolha do enquadramento, do ângulo, requisito adotado por um narrador que atua como um *voyeur* autorizado, que ora se aproxima, ora se afasta do corpo de Lavínia. Os acontecimentos são esboçados a partir da figura de um narrador que explica o próprio ato de fotografar, empreendimento que, no âmbito do enredo, mudará sua trajetória para sempre. Paralelamente, nessa altura da narrativa, em que se dá o encontro inicial de Cauby com o olhar sedutor de Lavínia, sua modelo, o narrador introduz com sua fala o olhar da retratada, que exhibe seus gostos, o que produz na trama certo ar enigmático:

Ela enamorou-se também pela imagem da escadaria de uma casa de madeira em Nova Orleans, os corrimãos tomados por uma trepadeira viçosa. E ainda por um conjunto de janelas coloridas (Marechal Deodoro, Alagoas). Achei intrigante: Lavínia não gostava mesmo de fotos com gente. (AQUINO, 2005, p. 27).

Na segunda parte do romance, “Carne Viva”, todavia, elege-se outro modo de focalização. Ao tratar do passado desamparado de Lavínia, de seu encontro casual com o pastor Ernani nas ruas degradadas de Vitória, o discurso narrativo é tomado integralmente pelo modo “em terceira pessoa” – heterodiegético, segundo a designação de Genette (1972). Com tal mudança, o discurso literário traz pequenas histórias, paralelas ao núcleo central da trama, entre Lavínia e o pastor Ernani pelas ruas de Vitória; episódios que apontam para um

cenário degradado, o mundo cão das ruas, das drogas, da prostituição³. Ao mesmo tempo, ao desaparecer a focalização em “primeira pessoa” do atormentado Cauby, ameniza-se muito a tensão anterior, deixando o leitor “tomar fôlego”. O fundamental aí é perceber que em “Carne Viva” o foco narrativo “externiza-se”, com a assunção de um modo de narrar em que a diegese não advém do campo de consciência do protagonista-fotógrafo. Há onisciência de uma focalização “externa” e intrusa, que se adentra nos pensamentos das personagens, expondo ao leitor inseguranças, medos, traumas gerados por ações do passado:

Em geral, Lavínia detestava abordar o passado. Significava reabrir feridas, revisitar um mundo de privações e violências [...]. Uma de suas mentiras prediletas: apresentar-se como ovelha negra de uma família capixaba tradicional, uma família arruinada, que a obrigava a prostituir-se para pagar dívidas. Fantasias que serviam para protegê-la da lembrança dos episódios de uma dureza absurda de seu passado. Um pântano pegajoso que ainda a atormentava. (AQUINO, 2005, p. 97).

No capítulo “Postais de Sodoma à Luz do Primeiro Fogo”, a voz individualizada do protagonista – em “primeira pessoa” – retorna, permanecendo até o fim do romance. Ele recupera as imagens do momento em que se vê envolvido pela violência sem limites, pela luta descontrolada pelo poder, o mundo cão da justiça pelas próprias mãos, mundo dos extermínios, dos apedrejamentos.

Importante é salientar que a questão do olhar associada ao desejo amoroso no romance de Aquino se desenvolve com mudança de foco narrativo, com a separação entre um “olhar interno” – do protagonista – e um “externo”, postura de um foco intruso e onisciente. O olhar se estende como dimensão da constituição do foco narrativo, ou seja, enquanto em Cauby-narrador-protagonista o discurso que foca está tomado pela precariedade do desejo e do tomento, há, no meio do romance, à guisa de *flash back*, um modo mais ponderado, produzido pelo efeito de “exterioridade” do modo heterodiegético. Tal equação que envolve “interno” e “externo” nos interessa de perto à avaliação da adaptação cinematográfica.

Filme: o olhar que deseja

Se há pouco falávamos em “visão tensa”, “flashes”, “ótica de um narrador” a “configurar imagens” ou “campo de visão” a respeito do romance de Marçal Aquino, é flagrante a conotação visualista de tais designações, uma vez que o olhar é questão

³ Segundo Karl Schollhammer (2009), ao tratar da ficção brasileira contemporânea, sem rodeios nem floreios, autores como Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Marçal Aquino abordam temas convulsivos, pungentes. Para Schollhammer, tais autores “abrem caminho para um tipo de realismo cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 59).

fundamental na obra. Compareceram, pois, com valor operativo⁴, como correlativos do universo verbal ao campo das expressões visuais. Agora, importa flagrar como tal caráter visualista presente no romance vai, na adaptação cinematográfica de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, se exercitar no campo de expressão próprio e por excelência da visualidade, o cinema.

Na adaptação cinematográfica de Beto Brant e Renato Ciasca o olhar terá um papel estruturante na construção da narrativa fílmica pela relação que se estabelece entre o mecanismo ótico da câmera e a subjetividade dos personagens da intriga. Com efeito, explora-se o ponto de vista em termos estritamente óticos, o que não cabe ao discurso literário dada sua condição verbal. Fundamentalmente, a associação temática entre o olhar e o desejar encontra na versão cinematográfica uma operação em que o dispositivo ótico da câmera estabelece um colóquio com o olhar desejante dos personagens principais.

Imagem 1 – Primeiro plano de *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: ênfase no evento voyeurístico



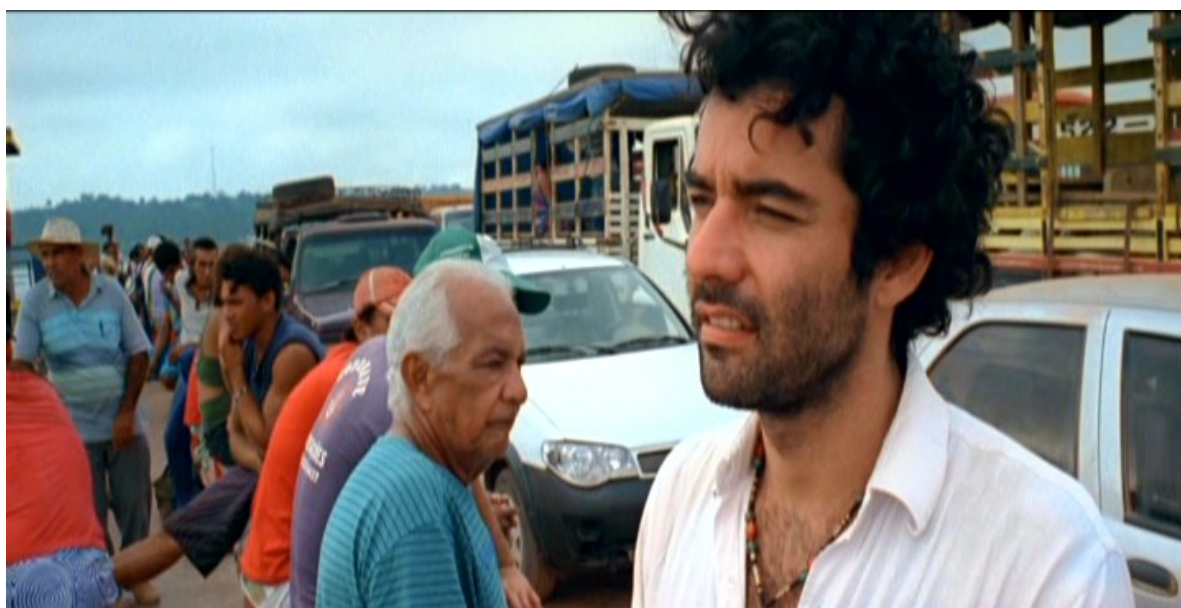
Fonte: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, Brasil, 2011

O filme estabelece, desde o início, a associação do olhar ao desejar: erotismo no ato de olhar e de ser olhado, voyeurismo e exibicionismo. O primeiro plano do filme traz a imagem de uma bela “nativa” nua, deitada numa ilha de areia ladeada por um rio. Seu corpo está diretamente associado ao ambiente natural – do Norte do Brasil – pela areia que

⁴ Naturalmente, tal valor operativo está na própria designação *ponto de vista* e, talvez em grau menor, em *focalização*.

praticamente o envolve todo, deixando limpo apenas o rosto. Índia, nua, telúrica, seu corpo se curva e toca a areia. A duração do plano é suficientemente longa para enfatizar o evento voyeurístico. Quase sempre ela olha diretamente para a câmera, que pouco se move, e para um espaço *off*, como se receasse olhares intrusos. Sua feição oferece-se acintosamente ao olhar da câmera e ao mesmo tempo indica que está sendo olhada. Por quem? Por nós, espectadores. Seu olhar dirigido à câmera denuncia a mediação do dispositivo ótico – cinematográfico – que franqueia o voyeurismo. Assim, ela se porta como imagem-ídolo, objeto para o desejo do olhar externo. Na performance de um corpo a serviço do exercício ótico, seu olhar “devolve” à câmera cinematográfica o exercício acintoso de olhar: mirando diretamente para a câmera, o olhar dessa “nativa” exhibe a ação de se exibir, demonstra a consciência de que compõe uma imagem. Representa, com gestos calculados, o ato de posar e converter-se em imagem.

Imagem 2 – Olhar do protagonista dirigido a um espaço *off*



Fonte: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, Brasil, 2011

O plano seguinte é a de um homem em uma embarcação (Imagem 2), mirando para um espaço *off*, entre encantado e intrigado. Trata-se do protagonista, Cauby, no momento de sua chegada a uma cidade de garimpo no Pará. Alusivamente, ele parece olhar para a “nativa” nua na areia⁵, embora não se estabeleça um contra-plano, pois o plano da imagem da “nativa” não mais comparecerá. Mas a justaposição dos dois planos anuncia a questão decisiva do

⁵ Ressoa o motivo da posse do viajante colonizador europeu do objeto do desejo, a terra e a mulher nativas, que encontra no mito de Iracema uma de suas versões.

filme: desejo e sedução mediados pelo olhar. A adição dos dois planos prenuncia o encontro do fotógrafo Cauby com Lavínia, que será imagem-ídolo do olhar desejan-te.

Tal abertura se vincula à condição de fotógrafo do protagonista. E a atitude *voyeur* do protagonista-fotógrafo exercitar-se-á no cerne da singularidade expressiva do meio cinematográfico. O discurso fílmico fará com que a atuação de seu olhar de fotógrafo entre em relativa consonância com o olhar da câmera que responde pelas imagens na tela, em um consórcio entre o olhar *voyeur* da câmera do protagonista-fotógrafo e o “olho” da câmera que produz as imagens fílmicas. Da transação entre essas instâncias decorrem lances fundamentais da realização fílmica.

Ainda no início do filme, uma cena aparentemente acessória serve para marcar o movimento de consonância entre a perspectiva da câmera cinematográfica e a da câmera fotográfica do protagonista. Numa delegacia, Cauby fotografa um homem preso. A câmera movimenta-se lentamente até um enquadramento quase frontal, em que o rosto do homem detido se levanta para ser emoldurado pelo olhar-câmera de Cauby (Imagem 3). Assim, câmera fotográfica – ponto de vista do olhar do personagem – e câmera cinematográfica – ponto de vista “externo” – coincidem pois assumem o mesmo vértice responsável pelas imagens que se exibem na tela. O que costuma ser chamado de *plano subjetivo* ou uso da *câmera subjetiva* nesse caso é encontro do olhar-câmera do fotógrafo com o olhar da instância que representaria o olhar “oculto”, de fora, que prevalece no filme. Embora, de fato, na maior parte do filme as imagens que vemos não correspondam à “câmera subjetiva” do protagonista em sua ação de fotografar, está dada a senha discursiva do colóquio entre os dois “olhares”. Explorando-se o que é específico do discurso cinematográfico – o *efeito* “mostrativo” no concurso de imagens com função narrativa –, faz-se ambivalente o jogo entre um olhar “de fora” e um olhar “de dentro” da diegese.

Imagem 3 – Colóquio entre dois “olhares”: a câmera do protagonista confunde-se com o “olhar” da câmera cinematográfica.



Fonte: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, Brasil, 2011.

Tal comportamento discursivo é responsável por estabelecer a intersecção entre desejo e olhar; o desejo erótico-amoroso se faz como pulsão escopofílica. Se o olhar é matriz do envolvimento amoroso dos personagens no romance de Aquino, o jogo escopofílico entre eles chega a estruturar a construção das cenas do filme, justamente no consórcio ambíguo entre a câmera do protagonista-fotógrafo, Cauby, e a autoridade narrativa da câmera de cinema, instância mais atuante do ponto de vista.

Em termos mais específicos, no encontro amoroso entre os dois personagens, Cauby fotografa Lavínia, que se exhibe sensualmente e é a todo o momento estimulada pelo fotógrafo a esse mostrar-se (Imagem 4).

Imagem 4 – Na sessão de fotos, o olhar-câmera do fotógrafo é canal para o *voyeurismo* do espectador.



Fonte: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, Brasil, 2011.

Cauby, à maneira de um diretor cinematográfico, “dirige” Lavínia. E age assim também a serviço do seu próprio voyeurismo de espectador-fotógrafo. Ela é devassada pelo olhar masculino, em que o ver é buscar seduzir e se explicita o ato de ser seduzida por um olhar que também seduz. À intensificação dos *clicks* da câmera do fotógrafo corresponde o avanço da conquista erótico-amorosa. Mais tarde, embora aos poucos, as possibilidades de separação entre os personagens têm a correspondência do recuo do ato de fotografar. Quanto mais ameaçado a história de amor dos dois protagonistas, menos Cauby fotografará Lavínia.

Na mesma cena e que Cauby fotografa Lavínia, o ponto de vista de um olhar “oculto” diante do objeto do desejo insinua aproximação com o do personagem-narrador da trama, Cauby, que se relaciona diretamente ao do próprio espectador. O olhar do fotógrafo executa o ato de fotografar Lavínia como um corpo-imagem privilegiadamente disposto ao olhar *voyeur* do espectador, no jogo ambivalente entre a câmera manipulada por Cauby e o ponto de vista do “olhar” da câmera cinematográfica responsável pelas imagens da tela. A condição de fotógrafo do protagonista assinala, pois, o caráter visualista da natureza da linguagem cinematográfica e remete à condição *voyeur* do espectador. A vinculação entre desejar e olhar diz respeito, a princípio, ao comportamento dos dois personagens principais da trama, Cauby e Lavínia. Mas também concerne, por tabela, à relação entre desejo e espectralidade cinematográfica. Sub-repticiamente, o filme convida, então, à percepção da relação do espectador com o próprio cinema.

Essa sessão de fotografia dialoga com o plano de abertura do filme, o da “nativa” nua que olhava para a câmera. Embora Lavínia olhe para Cauby, e seu rosto não se componha frontalmente para a câmera “oculta”, há ambivalência ao se sugerir associação do “olho” cinematográfico com o ponto de vista do protagonista. Enquanto Cauby clica com sua câmera, é somente Lavínia quem aparece na tela, o que promove equivalência entre o olhar-câmera do narrador protagonista e a instância do olhar oculto da câmera cinematográfica. É preciso não desperdiçar, então, que na concorrência de instâncias narrativas concernentes à visualidade – embora não exclusivas, pois também fazem parte do ponto de vista os elementos sonoros –, o desempenho do ponto de vista assinala o caráter estritamente ótico e desse modo o filme acessa o próprio aspecto temático fundamental de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*. O ponto de vista fica implicado à dimensão temática da obra; é fator estruturante da experiência de Cauby e Lavínia, a relação entre desejo amoroso e voyeurismo.

Não por acaso, Cauby será ferido no olho – e passa a usar um tapa-olho. A amputação do olho equivale à incisão do desejo e separação dos amantes. O tapa-olho em um fotógrafo apaixonado por sua modelo é metáfora da mutilação do desejo escopofílico. Se desde o início, o olhar do fotógrafo em (relativa) consonância com a da câmera fotográfica concerne à experiência erótica, o olho amputado do protagonista é metáfora da amputação de Eros e ameaça de suspensão da vivência amorosa. Olho amputado, olhar amputado: ausência do campo de visão de Cauby na tela. O protagonista não utilizará, até o fim do filme, sua câmera fotográfica. A partir daí, até a última sequência do filme, não será por meio do olhar do fotógrafo-protagonista que o espectador terá as informações diegéticas na tela.

No final do trecho narrativo, com a morte do marido, Ernani, e do filho concebido com Cauby, Lavínia é recolhida a uma casa de repouso. Sedada, comporta-se como autômata. Em um reencontro com Cauby, não o reconhece. Não é mais Lavínia, mas Lúcia.

Embora fragilizados, vai se desenhando um reencontro dos amantes. Cena decisiva: diante do rio, Lavínia-Lúcia e Cauby olham para o horizonte. Ele sai momentaneamente e deixa nas mãos dela sua câmera. Logo que retorna, Lavínia-Lúcia posiciona a câmera diante do rosto de Cauby. Assume a posição de fotógrafa - *voyeur*. Adota, pois, a investida do olhar amoroso. Fotografa Cauby.

O fim do filme traz lance que culmina a atuação do expediente cinematográfico na configuração da subjetividade dos personagens ao enfatizar o colóquio entre ponto de vista do personagem e ponto de vista “externo”. E será o momento de reabilitação do olhar desejante do protagonista. Um único plano-sequência acompanha os dois personagens, que vêm de táxi.

O veículo se vai e ambos dialogam na última troca de olhares. Inicialmente, a perspectiva é o de um ponto de vista de câmera oculta. Lavínia diz para Cauby que quer a foto que ela dele. Os dois se beijam. Vemos Lavínia dirigindo-se ao portão e, logo, ouvimos somente a voz *over* de Cauby, pois não o vemos na tela. A voz de Cauby chama: “Lavínia”. Ela se vira e mira diretamente para a câmera. Estão completamente agregados, então, o olho do fotógrafo-amante e o da câmera que produz a imagem de Lavínia (Imagem 5).

Imagem 5 – Último plano do filme: o olhar-câmera do protagonista coincide com o vértice da visão do espectador.



Fonte: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, Brasil, 2011.

O olhar de Lavínia fica dirigido ao eixo em que estão em total consonância a câmera cinematográfica oculta e a câmera-olho de Cauby, cujas miradas só podem se confundir com o vértice da visão do espectador. Imagem enquadrada, emoldurada, como que produzida a partir da perspectiva do fotógrafo e, por tabela, colhida pelo olhar do espectador. Lavínia sorri, fotografada ou apreendida pelos “dois olhares”. A visão do espectador assume, por completo, a perspectiva da instância do olhar amoroso.

Fechando o Olhar

A adaptação cinematográfica de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios* pode evocar filmes em que a natureza ótica do meio cinematográfico inscreve o olhar na estrutura da ação dramática. *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, *Dublê de Corpo* (1984), de Brian de Palma, *Não Amarás*

(1988), de Krzysztof Kieslowski, *A Testemunha Ocular* (1992), de Howard Franklin, *Closer* (2004), de Mike Nichols, entre outros, seriam exemplos com os quais o filme de Beto Brant e Renato Ciasca manteria um diálogo intertextual (sem que isso implique situar o filme Brant e Ciasca no mesmo patamar estético). Metanarrativos ou metacinematográficos, tais filmes regem a categoria ponto de vista vinculada ao exercício do olhar como instância fundamental da vivência dos personagens na intriga.

O “caso” de *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios* nos serviu para flagrar lances expressivos do diálogo entre literatura e cinema com um breve exercício analítico no qual a questão do ponto de vista se mostra categoria decisiva das próprias especificidades dos dois meios de expressão. A questão da visualidade vinculada ao desejo amoroso, à vivência erótico-amorosa dos personagens, aspecto temático central de *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*, está coligada, tanto no romance quanto no filme, à atuação da instância narradora que nos dá a conhecer a diegese. Na adaptação cinematográfica a relação entre desejo amoroso e visualidade pôs-se no centro do constructo do discurso fílmico, com a exploração do ponto de vista em termos estritamente óticos, o que não caberia ao discurso literário dada a sua própria condição verbal.

No cenário contemporâneo, de intensas interações e contaminações entre meios e suportes de irrefreáveis simbioses e sincretismos de formatos e gêneros narrativos, o que se avaliou aqui certamente pode valer para o vislumbre da complexidade advinda do direito do criador audiovisual à interpretação e recriação sem amarras do repertório narrativo-ficcional literário, em que a obra resultante do labor da adaptação é usufruída como uma nova experiência estética. Se toda adaptação implica inevitável mutação no âmbito dos meios de expressão, no caso da adaptação fílmica dirigida por Brant e Ciasca de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, fundamental foi perceber que o ponto de vista afigura-se como categoria decisiva à questão da adaptação.

Referências

AQUINO, Marçal. *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, v. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

_____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. p. 63-72.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

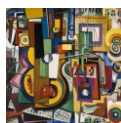
Crédito das Imagens: *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*: Direção: Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca; Direção: Beto Brant, Renato Ciasca; Brasil, 2011.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

The Clipped View: Ponderings on the Point-of-view in the Cinematographic Adaptation of *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*

Abstract: This paper was carried out to assess the cinematographic adaptation of *Eu receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, directed by Beto Brant and Renato Ciasca, based on the novel with the same title by Marçal Aquino. Both in the novel and in the film, every moment, the reader/viewer is invited to deal with the narrator-character's tense vision telling his own story connecting flashes of his own traumatic recollections. In a swinging movement, most of the time intersected by lines and accounts of supporting characters, the protagonist embodies the character of an afflicted narrator, who does not manage to get rid of haunting conflicts, mainly of Lavínia, a seductive and enigmatic woman with whom he had fallen in love. In our paper, the main interest is focused on the point-of-view. In the film the optical nature of the cinematographic medium takes a look into the structure of the dramatic action. Thus, the issue of the point-of-view stands out as a decisive category which reveals the very specificities of both literature and the cinema.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Adaptation. Cinema. Point-of-view.



A LITERATURA E O LIVRO DIDÁTICO: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

Bonfim Queiroz Lima^{*}
Márcio Araújo de Melo^{**}
Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Este trabalho procura analisar, na perspectiva dos estudos interartes, quais relações são estabelecidas entre literatura e as outras linguagens artísticas no âmbito do ensino escolar, realizando a análise de capítulos que abordam os conteúdos de literatura e compõem os livros didáticos de língua portuguesa. Utilizou-se metodologia de análise documental. Procura-se, a princípio, definir o viés de estudo dessas relações a partir de pressupostos teóricos relacionados à intermedialidade, um campo de pesquisa, relativamente novo, que faz parte dos estudos interartes. Logo depois realiza a análise de amostras de capítulos de dois manuais didáticos de ensino médio, tentando identificar nestas obras quais são as relações estabelecidas entre as ocorrências de linguagens verbais e não verbais e as outras mídias. O manual analisado foi adquirido pelo Governo Federal por intermédio do Ministério da Educação, através do Programa Nacional do Livro Didático – PNLD – e distribuído para escolas públicas de todo país. Portanto segue uma série de normas técnicas e didáticas, que estão listadas no edital de convocação para inscrição no processo de avaliação deste programa; entre essas normas didáticas encontrasse a orientação para o favorecimento da convivência do estudante com diferentes representações de linguagem e para uma abordagem interdisciplinar e global dos conteúdos e das habilidades abrangidas pelos manuais. Como resultados pode-se citar que há uma busca por parte dos autores desses manuais em cumprir tais orientações, no entanto, essas tentativas carecem de aprimoramento.

Palavras-chave: Ensino de Literatura. Estudos Intermidiáticos. Livro Didático.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

^{*} Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2003), especialização em Língua Portuguesa: Uma Abordagem Textual pela Universidade Federal do Pará (2005), Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins (2014) e atualmente é doutoranda em Letras também pela Universidade Federal do Tocantins. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Leitura, Escrita e Livros (GEPEL) UFU/CNPq, coordenado pela Profa. Dra. Karina Klinke e pelo Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo. É Professora de Língua Portuguesa junto a SEDUC - PA e a SEMED - Xinguara - PA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Literatura e Literatura Brasileira. E-mail: bonfimql@hotmail.com

^{**} Graduado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal de Goiás (1993), Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1997) e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Segundo Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Leitura, Escrita e Literatura: história, políticas e ensino (GEPEL). Coordenador do ProfLetras (Mestrado profissional em Letras). Professor do programa de pós-graduação em Ensino de Língua e Literatura, da Universidade Federal do Tocantins. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: escolarização da literatura, Guimarães Rosa e literatura comparada. E-mail: marciodemelo33@gmail.com

Considerações iniciais

A orientação de um trabalho interdisciplinar, envolvendo as diferentes linguagens, é recorrente nos documentos oficiais. No entanto, estas mesmas orientações reconhecem que o ensino de literatura se desenvolve de maneira não satisfatória, pois acontece a substituição da literatura considerada mais complexa por uma mais “digerível”, por resumos e paráfrases ou reduz-se o seu ensino apenas a informações externas às obras e aos textos. Ainda, segundo os documentos oficiais, um dos maiores responsáveis por esse modelo de ensino é o livro didático:

Esse quadro geral de deslocamentos só será revertido se se recuperar a dimensão formativa do leitor, em processo iniciado no ensino fundamental, que, no ensino médio, se perde em objetivos pragmáticos, formulados, sobretudo, nos manuais didáticos, que, mais para o mal que para o bem, vêm tradicionalmente cumprindo o papel de referência curricular para esse nível da escolaridade (BRASIL, 2006, p. 64).

Essa afirmação trazida nas OCEM é corroborada por outros estudiosos da área como Rangel (2007), ao afirmar que, muitas vezes, o aprendizado da leitura e da escrita na escola fica restrito totalmente ao livro didático tornando-se, para muitos alunos, parâmetro para a definição do que seja uma “boa leitura”. Por conseguinte está incluindo neste rol o acesso ao texto literário:

[...] para muitos dos brasileiros escolarizados, o LD tem sido o principal ou o exclusivo meio de acesso ao mundo da escrita. E o LDP, com suas atividades de estudo de texto, o instrumento por excelência de aprendizagem da leitura e de concepção do que deva ser uma “boa” leitura (RANGEL, 2007, p.131).

Diante da grande influência do manual didático no ensino e Língua Portuguesa e, conseqüentemente, no ensino de Literatura, resolveu-se tomá-lo como objeto de análise, para verificar como se desenvolve nestas obras as relações entre a literatura e as outras linguagens artísticas.

Literatura e outras artes

As relações existentes entre a literatura e as outras linguagens artísticas datam de tempos remotos. Na Era Clássica, a encenação de peças teatrais, na Grécia Antiga, já era início do estabelecimento dessas relações, uma vez que eram representações de textos dramáticos. Na Idade Média, já encontrávamos as iluminuras integrando-se ao texto verbal de tal forma que seria impossível separá-los. São dessa mesma época as tão estudadas “cantigas medievais” que muito contribuíram para a constituição do que conhecemos hoje como poema.

No entanto, esta relação existente entre as outras artes e a literatura tem raízes ainda mais remotas, pois, na maioria das civilizações antigas, as imagens auxiliavam ou serviam para contar as narrativas (reais ou fictícias) de cada povo. Um exemplo muito difundido desta relação pode ser encontrado nas inscrições egípcias, esculpidas nas paredes das pirâmides e catacumbas, onde existe a integração entre as imagens e os hieróglifos.

Nos estudos literários, houve épocas em que essas relações chegaram a ser negadas, na medida em que se tentou estudar literatura apenas por seus aspectos “intrínsecos”. Tal vertente foi defendida e amplamente divulgada por Wellek e Warren (2003) em seu livro *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* (publicado originalmente em inglês, em 1949, com o título *Theory of literature*). Para esses autores, o texto literário possui um mundo próprio, autônomo e autossuficiente. O estudo do que é “extrínseco” ao texto, como sua relação com a sociedade, história, psicologia, política, biografia e inclusive sua relação com as outras artes, segundo Wellek, é de valor questionável (CLÜVER, 1997).

Esse distanciamento nos estudos literários em relação às outras artes reflete uma relação complexa que se estabeleceu entre os escritores e demais artistas, principalmente em relação aos artistas plásticos, já que, durante séculos, foram considerados socialmente inferiores àqueles e, em outra conjuntura, estas relações sociais se inverteram, como nos mostra Mello (2004, p. 09): “A França, do século XVII ao século XIX, confere à Literatura um estatuto superior ao da Pintura. Em um dado momento, entretanto, os papéis parecem inverte-se e a pintura passa a servir de modelo à literatura”. Para a autora, um dos fatos consolidadores desta transformação foi a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura apoiada por Luís XVI. Na atualidade, as relações estabelecidas entre as diversas linguagens artísticas são estudadas a partir de inúmeras vertentes.

Quando o enfoque é o ensino escolar, verifica-se que não é novidade realizar uma abordagem de maneira interdisciplinar ou transdisciplinar, uma vez que essas perspectivas já vêm orientando o ensino brasileiro¹ há alguns anos. No ensino de Língua Portuguesa não poderia ser diferente, uma vez que toma o texto como objeto de ensino. Portanto, os conceitos de intertextualidade e de transtextualidade se tornam inerentes ao ensino escolar dessa disciplina, já que este é “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, *apud* BARROS, 2006, p. 125) e aquele é definido de forma “restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.”

¹ Mesmo que em algumas escolas estas orientações apareçam apenas teoricamente.

(GENETTE, *apud* BARROS, 2006, p. 125). Por conseguinte, se verifica que, no ensino de literatura, parece ser constituinte o caráter interdisciplinar à natureza de textos literários, haja vista a variedade de gêneros existentes e que cada texto pode englobar uma diversidade inumerável de matérias.

A intermedialidade e os estudos interartes

Procura-se, neste capítulo, realizar a análise de livros didáticos de Língua Portuguesa do Ensino Médio baseando-se no conceito de signos ou textos *intermédias*, que junto com os conceitos de textos *multimédias* e *mixmédias* fazem parte dos estudos da *intermedialidade*, um campo transdisciplinar relativamente novo que está se estabelecendo e que, segundo Clüver (2008, p. 210), “[...] incorpora as tradições dos Estudos Interartes e as discussões a respeito dentro das disciplinas dos Estudos das Mídias (‘Media Studies’) e também as investigações mais recentes sobre as ‘poesias das Mídias Novas’ (‘New Media Poetries’) baseados nas mídias digitais”.

O mesmo autor nos explica que a comparação entre as artes tem uma longa história que remonta à antiguidade clássica, mas que somente a partir do século passado é que começaram a ser produzidos os primeiros estudos acadêmicos sérios e influenciadores que tratavam das inter-relações entre as artes e esclarece, ainda, que:

A necessidade de reconhecer os Estudos Interartes como “Estudos da Intermidialidade” ou “Estudos intermediáticos” surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre as áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias (CLÜVER, 2008, p. 212).

Clüver (2008), em seu artigo “Intermedialidade e Estudos interartes”, traz um esquema sistemático das relações entre palavras e imagem na transposição intermediática e nos tipos de conexão existentes entre as mídias, considerando seus aspectos de produção, recepção, separabilidade, tipo de relação, coerência e politextualidade. Além de considerar estes aspectos, traz também exemplos de cada um. Tal esquematização foi reproduzida a seguir:

Quadro 1: Esquema de relações palavra-imagem.

Esquema de relações palavra-imagem	Relação transmidiática	Discurso multimídia	Discurso mixmídia	Discurso intermídia/intersemiótico
Separabilidade	+	+	+	-
Coerência/ auto-suficiência	+	+	-	-
Politextualidade	+	-	-	-
Produção simultânea	-	-	+	+
Recepção simultânea	-	+	+	+
Tipo de relação	transposição	justaposição	combinação	União/fusão
Relação esquematizada	texto>imagem imagem>texto	Imagem texto	Imagem + texto	<i>itmeaxgteom</i>
Exemplos	ecfrase crítica de arte fotonovela	emblema livro ilustrado pintura & título	cartaz história em quadrinhos selo postal	tipografia caligrafia poesia concreta

Fonte: (VOS, *apud* CLÜVER, 2008, p. 219).

Na esquematização reproduzida, há uma clara diferenciação das relações estabelecidas entre as possibilidades de manifestações artísticas. Pode-se, então, considerar que:

- A relação transmidiática ocorre de diferentes formas entre diferentes mídias, como a representação verbal de textos compostos em sistemas não verbais, a recriação de um texto como autossuficiente numa outra mídia ou num outro sistema sóico, a ecfrase, etc – assim textos verbais podem ser transpostos ou adaptados em imagens, composições musicais, filmes e vice-versa.
- Um texto multimídia combina textos separáveis e coerentes individualmente e que são compostos por mídias diferentes – como um texto que contenha gravuras apenas para sua ilustração.
- Um texto mixmídia é composto por signos complexos em mídias diferentes que não se tornariam autossuficientes fora de seu contexto original – caso da história em

quadrinhos em que a parte visual e verbal se complementam, podendo até serem separados, mas se ocorrer tal separação ficariam incoerentes.

- Um texto intermídia ou intersemiótico é composto por mais de uma mídia, de tal forma que os aspectos desses sistemas de signos se tornam inseparáveis – um exemplo desse tipo de texto são os poemas concretos, em que os aspectos visuais e verbais não são divisíveis.

Tendo esclarecido como são delineadas as relações que se estabelecem entre as artes na perspectiva dos estudos transmidiáticos, o que se fará a partir deste ponto é tentar estabelecer como tais relações são tratadas ou retratadas no âmbito educacional, mais especificamente no ensino de literatura no ensino médio.

O livro didático: uma análise intermediática

Sabendo que o Governo Federal, por intermédio do Ministério da Educação, adquire através do Programa Nacional do Livro Didático – PNLD – obras didáticas que são distribuídas para escolas públicas de todo o país, e que, para se inscreverem neste programa, os livros devem seguir uma série de normas técnicas e didáticas que estão listadas no edital de convocação para inscrição do processo de avaliação e, sabendo ainda que, entre essas normas está a deliberação de que os manuais didáticos devem “favorecer a convivência do aluno com diferentes representações de linguagem, com diferentes modalidades de tipos e gêneros de textos, de épocas, regiões, funções, registros diversificados” (BRASIL, 2009, p. 23) e que devem promover “uma abordagem interdisciplinar e global dos conteúdos e das habilidades exploradas” (BRASIL, 2009, p. 23), optou-se pela análise de uma obra aprovada por este programa.

Dessa forma, escolhemos a coleção “Português Linguagens: literatura – produção de texto – gramática” (5ª edição, 2005), de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães e que seria comparada com outro livro didático, dos mesmos autores, intitulado “Literatura Brasileira: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens” (3ª edição, 2005), ambos da editora Atual.

O trabalho inicialmente pensado, no entanto, se tornou inviável, uma vez que, ao se adquirir o segundo título, observou-se que as duas obras eram parcialmente idênticas; pois os capítulos dedicados à literatura presentes na coleção Português Linguagens – composta de três volumes, correspondentes às três séries do ensino médio – foram integralmente reproduzidos no livro Literatura Brasileira. Desta forma, este livro corresponde, apenas, a união do conteúdo de literatura presente na coletânea.

Optou-se, então, por uma questão de praticidade, pela análise do livro *Literatura Brasileira*, entendendo que, ao analisá-lo, contemplam-se os capítulos de literatura presentes na coletânea do mesmo autor. Seguindo uma organização histórico cronológica, o livro utiliza-se da clássica nomenclatura das escolas literárias e está dividido em doze unidades que englobam cinquenta e oito capítulos, sendo que a primeira unidade – os cinco primeiros capítulos – tratam da definição do que é literatura e de suas funções, além da diferenciação entre gêneros e estilos literários.

Como o próprio título sugere, o livro, em suas quinhentas e setenta e seis páginas, estabelece inúmeras relações entre a literatura e as outras linguagens artísticas, principalmente nas doze seções denominadas “Intervalo” em que são apresentadas propostas de projetos interdisciplinares abordando os temas tratados nos capítulos antecedentes. Destaca-se, ainda, no estabelecimento destas relações a seção “Fique ligado! Pesquise!” que se localiza no início de cada unidade, onde se encontram sugestões de filmes, livros, músicas, artes plásticas, sites, entre outras fontes de pesquisa, que poderão ampliar o conhecimento dos alunos sobre o tema abordado na unidade.

Vale ressaltar que as seções “Intervalo” e “Fique ligado! Pesquise!”, presentes nesta obra, buscam atender aos requisitos do edital do PNL D 2012 – Ensino Médio que, corroborando com os documentos oficiais, observa, como critério eliminatório, se o manual didático de Língua Portuguesa: “incentiva a busca de informações em outros livros, suportes e materiais (como filmes, *sites* e outros recursos da internet etc.); [...] promove uma abordagem interdisciplinar e global dos conteúdos e das habilidades exploradas” (BRASIL, 2009, p. 24).

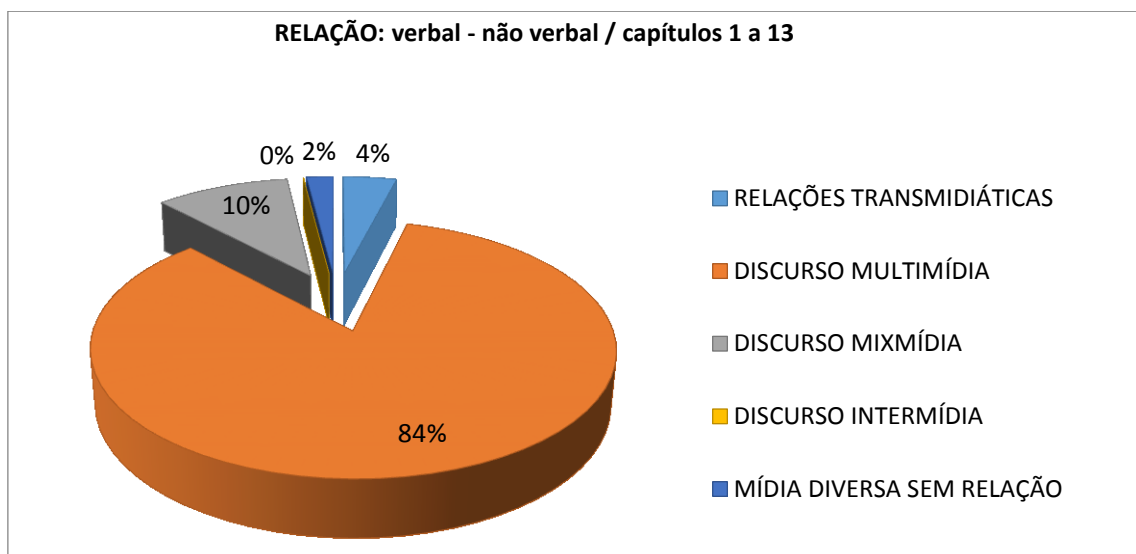
Tomando como referência o quadro 1, que propõe uma classificação para as relações que se estabelecem entre as manifestações artísticas, analisou-se as imagens presentes nos treze primeiros capítulos do mesmo manual e chegou-se ao seguinte resultado:

Tabela 1: Relação: verbal – não verbal /capítulos 1 a 13

Relação: verbal – não verbal / capítulos 1 a 13		
Descrição	Ocorrência	Porcentagem
Relação transmidiática	06	4%
Discurso multimídia	124	84%
Discurso mixmídia	14	10%
Discurso intermídia	00	0%
Mídia diversa sem relação	03	2%
Total	147	100%

Fonte: Dados da pesquisa.

Gráfico 1: Relação: verbal – não verbal / capítulos 1 a 13



Fonte: Dados da pesquisa.

Conforme tabela 1 e gráfico 1, a prevalência das relações estabelecidas entre as imagens presentes no livro e os textos verbais, nos referidos capítulos, é de justaposição, ou seja, o discurso multimídia, na maioria das ocorrências, são apenas imagens ilustrativas para os textos, atividades ou o início do capítulo ou unidade. Algumas dessas imagens são representativas do período literário que está sendo abordado (como “Trovadores” em uma iluminura do manuscrito medieval “As cantigas”, de Alphonse Le Sage, p. 79). Outras são apenas gravuras relacionadas ao tema tratado no texto e em alguns casos não são referendadas as fontes, ficando implícito que elas foram criadas apenas para compor a obra em análise (como a imagem que ilustra os poemas “O ‘adeus’ de Teresa”, de Castro Alves, e “Teresa”, de Manuel Bandeira, p. 68).

Além das gravuras, aparecem também, estabelecendo uma relação de justaposição com os textos, imagens de fotografias de esculturas, de telas e de obras arquitetônicas (como as ruínas do teatro de Herodes, em Atenas, Grécia, p. 29). As imagens que foram consideradas como discurso mixmídia reproduzem capas de livros, discos e CDs, cartazes de peças teatrais e filmes – em que há relação de combinação entre os elementos verbais e não verbais – além das histórias em quadrinhos.

As relações transmídiaicas manifestam-se de diferentes formas, como na transposição do quadro “A Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci, para duas outras imagens, o quadro “L.H.O.O.Q”, de Marcel Duchamp e para um anúncio publicitário, veiculado na revista Claudia (CEREJA; MAGALHÃES, 2005, p. 45); ou como na transposição da peça

teatral “Auto da compadecida”, de Ariano Suassuna, para a minissérie de TV, também com mesmo nome, no livro temos um fragmento do texto dramático e a imagem de uma cena da minissérie (p. 63).

Denominou-se “mídia diversa sem relação”, a análise de obras não literárias que são realizadas no decorrer dos capítulos do livro, englobando filmes e telas famosas que são representativos dos períodos artísticos estudados, mas que não apresentam relação intermediária com os textos veiculados no capítulo em que se inserem, como a análise do quadro “Experiência com uma bomba de ar”, de Joseph Wright (CEREJA; MAGALHÃES, 2005, p. 153).

O discurso intermídia ou intersemiótico se caracteriza pela fusão entre os elementos verbais e não verbais; nos capítulos analisados não há a presença dessa categoria específica. Entretanto, ele aparece em outras passagens do livro, como na reprodução dos poemas concretos de Guillaume Apollinaire, de Augusto de Campos, de Paulo Leminski e de Arnaldo Antunes (CEREJA; MAGALHÃES, 2005, p. 433 e 434).

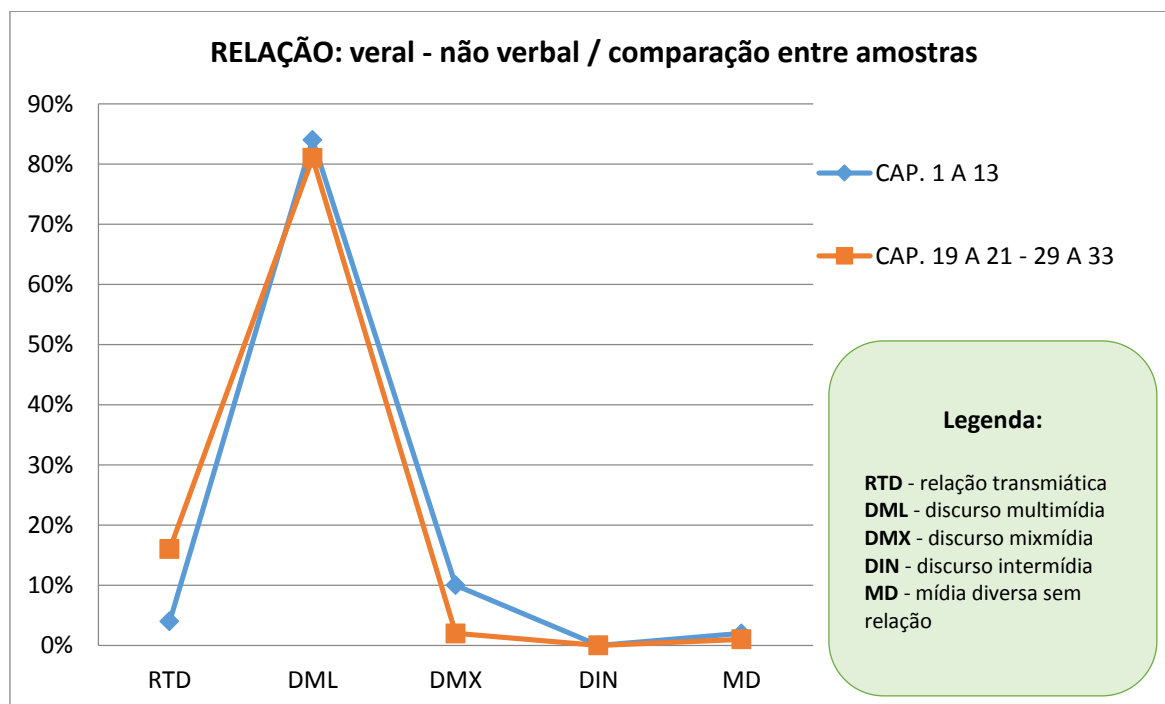
Sabendo que algumas categorias desta análise surgem de forma distinta ao longo da apresentação do conteúdo no manual de Cereja e Magalhães (2005) e que ele é organizado de forma cronológica, com base na tradicional divisão das escolas literárias, decidiu-se por realizar a análise de uma segunda amostra que englobasse períodos diferentes dos já examinados. Assim, a segunda amostra foi composta pelos capítulos 19, 20, 21 (p. 201 a 224), 29, 30, 31, 32 e 33 (p. 297 a 337) do mesmo livro didático.

Tabela 2: Relação: verbal – não verbal / Comparação entre amostras

Relação: verbal – não verbal / comparação entre amostras				
Descrição	Cap. 1 a 13		Cap. 19 a 21 - 29 a 33	
	Ocorrência	Porcentagem	Ocorrência	Porcentagem
Relação transmidiática	06	4%	13	16%
Discurso multimídia	124	84%	68	81%
Discurso mixmídia	14	10%	02	2%
Discurso intermídia	00	0%	00	0%
Mídia diversa sem relação	03	2%	01	1%
Total	147	100%	84	100%

Fonte: Dados da pesquisa

Gráfico 2: Relação: verbal – não verbal / Comparação entre amostras



Fonte: Dados da pesquisa

Observa-se na tabela 2 e no gráfico 2, que a mudança no conteúdo abordado em cada amostra analisada não influencia de maneira significativa as relações que se estabelecem entre os elementos verbais e não verbais que compõem a obra estudada, uma vez que a alteração percentual que foi vislumbrada difere pouco entre as amostras e há relação de proporção entre as ocorrências, permanecendo a maior incidência das relações multimidiáticas.

Com o intuito de comparar a ocorrência observada no livro didático em análise, buscou-se realizar a análise de outra obra. Logo, elegeu-se o segundo volume da coleção “Português: literatura, gramática, produção de texto”, de LeilarLauar Sarmento e Douglas Tufano (2010), ainda em sua primeira edição, para averiguar se haveria discrepância ou semelhança entre os dados.

Visando a sistematização dos dados, convencionou-se nomear o livro de Cereja e Magalhães de manual “A” e o livro de Sarmento e Tufano de manual “B”, sendo que da primeira obra manteve-se a análise realizada na segunda amostra, dos capítulos 19, 20, 21 (p. 201 a 224), 29, 30, 31, 32 e 33 (p. 297 a 337), sendo que os primeiros tematizam a poesia do período do Romantismo e os últimos abordam o Realismo, Parnasianismo e o Simbolismo. Buscando, então uma aproximação maior entre os temas selecionou-se do manual “B” os capítulos 5 (p. 102 a 129) e 7 (p. 153 a 193), que abordam respectivamente a poesia do Romantismo no Brasil e o Realismo no Brasil. A diferença entre a quantidade de capítulos

selecionados se justifica pela divergência na divisão e seleção de conteúdos em cada manual, procurou-se uma aproximação entre conteúdos e quantidade de páginas, assim foram analisadas do manual “A” sessenta e três laudas e do manual “B” sessenta e sete laudas.

Tabela 3: Relação: verbal – não verbal / Análise comparativa entre manuais

Relação: verbal – não verbal/ análise comparativa entre manuais				
Manual	A		B	
Descrição	Ocorrência	Porcentagem	Ocorrência	Porcentagem
Relação transmidiática	13	16%	03	5%
Discurso multimídia	68	81%	43	75%
Discurso mixmídia	02	2%	10	18%
Discurso intermídia	00	0%	01	2%
Mídia diversa sem relação	01	1%	00	0%
Total	84	100%	57	100%

Fonte: Dados da pesquisa

Observa-se que as relações estabelecidas entre as palavras e imagens nas amostras analisadas dos dois manuais matêm uma proporção relativamente semelhante. A prevalência é do discurso multimídia e ambos apresentam ausência ou presença ínfima do discurso intermídia e da análise de outra linguagem não literária. Destaca-se também nestas amostras a maior quantidade de ocorrências encontradas no manual “A” (manual “A” = 84 e manual “B” = 57 ocorrências), mesmo tendo sido analisadas uma quantidade menor de páginas (manual “A” = 63 e manual “B” = 67 páginas).

Apesar da aparente semelhança quanto a presença das relações multimidiáticas nas duas obras, é necessário destacar que, em grande parte das ocorrências, no manual “B”, as imagens que apresentaram essas relações eram apenas gravuras ilustrativas das páginas ou textos; enquanto, no manual “A”, essas gravuras criadas apenas para ilustrar a página ou texto aparecem em quantidade mínima. A maioria das imagens que estabelecem essa relação são cenas de filmes ou peças teatrais, quadros, fotografias de cantores ou bandas – inclusive acompanhadas de letras de canções – estátuas e monumentos arquitetônicos.

A maior disparidade encontrada refere-se à relação transmidiática e ao discurso mixmídia, sendo que este é mais frequente no manual “B”, manifestando-se sobretudo em imagens de cartazes, capas de livros e DVDs de filmes, e aquelas são mais frequentes no manual “A”, estabelecendo-se principalmente na presença de imagens que exibem adaptações de textos literários para filmes, peças teatrais e minisséries, como nas imagens que mostram cenas do filme “Os miseráveis” e do musical com o mesmos nome (p. 218).

Considerações finais

As relações que existem entre as diferentes linguagens artísticas são evidentes e, como já foi discutido, datam de tempos remotos, são inerentes à construção cultural de todas as sociedades. Por isso, não podem se apresentar no processo de ensino-aprendizagem de forma diferente, ou seja, estas relações devem ser preservadas no decorrer da constituição do conhecimento a ser escolarizado.

Pode-se afirmar, a partir dos resultados obtidos, que os manuais didáticos aqui analisados, apesar das limitações impostas pelo próprio meio de veiculação, procuram contemplar as orientações advindas tanto nos documentos oficiais quanto no edital do PNLD. Como exemplo da busca por um trabalho interdisciplinar, temos a presença na obra de Cereja e Magalhães das ccessões “Intervalo”, “Fique ligado! Pesquise!” e “A imagem em foco” e no manual de Sarmiento e Tufano a ccessão “Vale a pena”.

Entretanto, pela observação dos mesmos dados, podemos afirmar também que a busca pela articulação entre as linguagens artísticas, nos manuais didáticos, necessita de maiores investigações que busquem averiguar as disparidades existentes nas ocorrências das relações, que foram constatadas neste capítulo, como também, aprimorar a presença dessas mesmas relações nos manuais didáticos, uma vez que elas proporcionam a integração entre as diferentes mídias.

Referências

BARROS, Leila Cristina. Palavras, Sons e Imagens em Cartaz: aspectos de intermedialidade no romance Benjamim, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg1. *Revista Aletria*. Belo Horizonte - MG, FL/UFMG, v. 14, n. 1, p. 122-136, jul.-dez., 2006.

BRASIL. *Edital de Convocação para Inscrição no Processo de Avaliação e Seleção de Obras Didáticas para o Programa Nacional do Livro Didático PNLD 2012 – Ensino Médio*. Brasília: 2009.

_____. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, Departamento de Políticas de Ensino Médio. *Orientações Curriculares do Ensino Médio*. Volume Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: MEC/SEB, 2006.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Tereza Cochar. *Literatura Brasileira: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens*. 3 ed. São Paulo: Atual, 2005.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, 1997.

_____. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra. et al. *Literatura, artes, saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/UFRJ, 2004.

RANGEL, Egon de Oliveira. Letramento Literário e Livro Didático de Língua Portuguesa: Os Amores Difíceis. In: PAIVA, A.; EVANGELISTA, A. M.; PAULINO, G.; VERSIANE, G. (orgs). *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces: O jogo do livro*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007.

SARMENTO, Leilar Lauer; TUFANO, Douglas. *Português: Literatura, gramática, produção de texto*. Volume 2. São Paulo: Moderna, 2010.

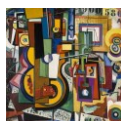
WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

Literature and the Textbook: An analysis of intermedia relations

Abstract: This paper analyzes from the perspective of interart studies, which relations are established between literature and other artistic languages in the context of school education, performing the analysis of chapters that approach the literature content and makes up the Portuguese textbooks. It was used document analysis methodology. It was aimed at first, to set the bias of study of these relationships from theoretical assumptions related to intermediality, a search field, relatively new, which is part of interart studies. Soon after it accomplished the analysis of samples of chapters of two textbooks for high school, trying to identify in these works which are the relations set between the instances of verbal and nonverbal languages and other media. The manual analysed was acquired by the Federal Government through the Ministry of Education, through the Programa Nacional do Livro Didático – PNLD – and distributed to public schools across the country. Therefore follows a series of technical and educational standards, which are listed in the summons letter for the application in the evaluation process of this program; among these teaching standards is found the guidance for the favoring of the student coexistence with different language representations and for a interdisciplinary and global approach of the contents and of the skills covered by the manuals. As results it can be mentioned that there is a search by the authors of these manuals to comply with these guidelines, however, these attempts lack of improvement.

Keywords: Literature Teaching. Intermedia Studies. Textbook.



JONAS MEKAS - CINEMA EM LAMPEJOS

Bruna Machado Ferreira*

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca da criação cinematográfica de Jonas Mekas, um dos realizadores e pensadores do cinema de vanguarda norte-americano, que, como tal, traz, em seus filmes, a marca da reproposição da linguagem/montagem, uma outra compreensão do tempo e sua passagem, via o abandono da cronologia e de qualquer linearidade narrativa. A partir deste argumento, desdobra-se a leitura de um cinema que se faz no e pelo deslocamento, o trânsito pelo cotidiano, abertura para o acaso, contingência; que não parte de uma unidade espaço-temporal, mas se fragmenta – fragmento este que se apresenta como possibilidade ética diante da alteridade; passagens, rastros, vestígios de um gesto. Cenas que projetam o íntimo no público em uma espécie de celebração contínua e despreziosa do cotidiano, do familiar. Cinema em exílio, cinema-asilo - ao mesmo tempo, sobrevivência e suspensão de uma memória, abrigo do corpo, da linguagem, do encontro, onde parece sempre se desenhar a possibilidade, abertura para a invenção de um espaço novo, inédito, espaço-vida, espaço-arte, sem fronteiras.

Palavras-chave: Cinema. Cotidiano. Fragmento. Trânsito. Asilo.

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2000/2001) é um dos inúmeros filmes de Jonas Mekas - aos 92 anos de idade, sua produção continua intensa. Em um dos trechos (o filme tem aproximadamente cinco horas, destaco apenas dois minutos¹), enquanto vemos imagens ordinárias, cotidianas² - que surgem após uma cartela com o nome do filme escrito à mão, e outra com *chapter one* datilografado, à máquina -, o próprio Jonas Mekas narra, em *off*:

I have never been able to figure out where my life begins and where it ends. I have never, never been able to figure it all out, what it's all about, what it all means. So



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui graduação em Audiovisual pela Universidade de Brasília (2009). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em CINEMA, TELEVISÃO E RÁDIO, atuando principalmente nos seguintes temas: docudrama, tropicália e rádio. Mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Área de Concentração Literaturas. E-mail: brunamferreira@gmail.com

¹ Não tive acesso ao filme por inteiro, os trechos que destaco ao longo do texto estão disponíveis no sítio eletrônico *youtube* <<https://www.youtube.com/>>.

² Assim podemos a grosso modo enumerar essas imagens, apenas a título de situar, e não ordenar: as ruas de uma cidade; uma moça tocando violino; um gato brincando; um homem com seu cachorro; o próprio Jonas Mekas com um bebê; uma cartela que anuncia um batismo (*Baptism de Una Abraham*), seguida por seus supostos acontecimentos; outra que anuncia *home scenes*, seguida por uma mulher e um bebê que brincam com um gato sobre a mesa.

when I began now to put all this rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up and I just began splicing them together by chance, the way I found them on the shelf. Because I really don't know where any piece of my life really belongs, so let it be, let it go, just by pure chance, disorder. There is some clearance [?], some kind of order in it, order of its own which I do not really understand, chain as I've never understood. Life around me, the real life as they say or the real people. I've never understood them, I still not understand them and I do not really want to understand them³.

Eduardo Coutinho, em um debate em torno de um seminário que se intitulava *O Sujeito (Extra)Ordinário*, que abordava, dentre outras questões, (o que e/ou quais seriam, ou não) as fronteiras, limiares entre um suposto cinema documentário e um cinema de ficção, dentro da III Conferência Internacional de Documentário, realizada em 2003, com a temática *Imagens da Subjetividade*, assim se refere ao filme de Jonas Mekas:

Há um filme de um diretor do underground americano, Jonas Mekas, um filme testamento, de cinco horas. E é maravilhoso porque você pode sair e voltar, e nada acontece. E isso é extraordinário. São células de trinta minutos. Você acabou de ver *Verão no Central Park* e vai ao banheiro. Depois volta e *Verão no Central Park* ainda está lá. Adoro esse filme. Poucas vezes vi alguém tratar dessa questão da passagem do tempo de forma tão interessante. Particularmente, gosto porque é um filme no qual ninguém fala uma palavra. O nome do filme é enorme. É mais ou menos assim: Enquanto eu avançava, via ocasionalmente breves lampejos de beleza [*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*]. E eu soube desse filme que, mesmo em Nova York, lá nesse gueto extraordinário, depois de duas horas de projeção não há ninguém mais na sala. Vi uma cópia horrível em VHS, não havia cores, não havia nada, mas tive vontade de chorar. Há muito tempo não me emocionava por causa de um filme. Esse filme é um diário, que mostra Mekas, sua família e seus amigos. Não há nenhum grande acontecimento político ou social. E ele faz comentários em certos momentos. São pequenos títulos, capítulos de um minuto ou sete, e às vezes o título não tem nada a ver com o conteúdo. Há comentários falados em *off* pelo próprio Mekas. Há também uma música ao piano que acompanha, mas nenhum som direto (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 111-112).

Na fala de Coutinho encontramos, caracterizando o filme de Mekas, a marca da vanguarda e sua reproposição da linguagem, da montagem cinematográfica; uma outra compreensão do tempo e sua passagem, um abandono da cronologia e de qualquer linearidade narrativa – arriscamos dizer que *Cronos*, “o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito”, é substituído por *Aion*, “o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára

³ “Eu nunca fui capaz de compreender onde minha vida começa ou onde termina. Eu nunca fui capaz de compreender tudo, o que tudo isso significa. Logo, quando eu comecei a colocar todos esses rolos de filmes juntos, a encadeá-los, a primeira ideia foi mantê-los cronologicamente. Mas depois eu desisti e comecei a juntá-los aleatoriamente, da forma como os encontrava na prateleira. Como eu realmente não sei onde qualquer pedaço da minha vida começa, então deixa estar, deixa ir, apenas por puro acaso, desordem. Há algum apuro, algum tipo de ordem nisso, ordem própria a qual eu realmente não entendo, ligados de uma forma que nunca entendi. A vida ao meu redor, a vida real como dizem, ou as pessoas reais. Eu nunca as entendi, eu ainda não as entendo e eu realmente não quero entendê-las” (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XhmZ7C-oXDY&list=PLwSrxwpZVGaEYU5goVDol8XNFgyWOZs_Y>. Acesso em: 15 agosto 2014. Tradução nossa).

de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 48-49). Abertura para o acaso decorrente de uma vivência da arte via o deslocamento, o trânsito pelo cotidiano, o trânsito do cotidiano. Um cinema performático que não parte de uma unidade espaço-temporal, e se faz mesmo a partir de fragmentos – fragmento este que se apresenta como possibilidade ética diante da alteridade; passagens, rastros, vestígios de um gesto.

“Pequenas histórias na grande história” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). Em seu texto intitulado *Anti-100 Years of Cinema Manifesto* (“Manifesto Anti-100 Anos de Cinema”), Mekas, à maneira, em certa medida, da leitura que Didi-Huberman (2011) realiza das cartas de Pasolini – em que a imagem dos vaga-lumes como pequenas luzes, reminiscências e sobrevivências aparecem em contraposição aos grandes holofotes do poder fascista e da guerra –, assim coloca:

In the time of bigness, spectaculars, one hundred million movie productions, I want to speak for the small, invisible acts of human spirit, so subtle so small that they die when brought out under the Kleegue lights.

I want to celebrate the small forms of cinema, the lyrical forms, the poem, the watercolor, etude, sketch, postcard, arabesque, triolet, and bagatelle, and little 8-mm songs.

In the times when everybody wants to succeed and sell, I want to celebrate those who embrace social and daily failure to pursue the invisible, the personal, things that bring no money and no bread and make no contemporary history – art history or any history -⁴

Borramentos, apagamentos de fronteiras: nas cenas captadas da vida de Andy Warhol – e que aparecem também como uma negação do (auto)biográfico como uma narrativa grandiosa –, Mekas brinca com as cartelas/letreiros que antecedem determinadas imagens: “this is a documentary film”/“this not a documentary film” (“isto é um filme documentário/isto não é um filme documentário”). “Home movies”, como costuma descrever o seu trabalho, ou “home scenes”. Cenas, apenas cenas, que projetam o íntimo no público em uma espécie de celebração contínua e despretensiosa do cotidiano, do familiar; “um cerimoniar das atitudes mais 'correntes, mais vulgares, mais banais” (DELEUZE, 2005, p. 230) – eis o cinema de Jonas Mekas.

⁴ “Em tempos de grandeza, espetáculos, produções cinematográficas de cem milhões, eu quero falar dos pequenos, invisíveis atos do espírito humano, tão sutis, tão pequenos que morrem quando trazidos às luzes dos holofotes.// Eu quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, *étude*, esquete, cartão postal, arabesco, triolé, *bagatelle*, e pequenas canções 8mm.// Em tempos em que todo mundo quer fazer sucesso e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso, social e diariamente, para buscar o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro ou pão, e não fazem história contemporânea – história da arte ou qualquer outra história –” (MEKAS, Jonas. *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*. Disponível em: <<http://jonasmekas.com/diary/?p=1658>>. Acesso em: 28 março 2015. Tradução nossa).

Cinema-corpo em trânsito

O 16 mm, como formato cinematográfico, foi desenvolvido e lançado no mercado pela Kodak no início da década de 1920, voltado, inicialmente, para o cinema amador, filmes domésticos (posteriormente, em meados de 1960, é o 8mm – e o respectivo aperfeiçoamento desta bitola, o super-8 – que aparece para cumprir tais funções, sejam registros diários, eventos, viagens, vida familiar, etc). Entretanto, dada a possibilidade de uma câmera em trânsito, da ideia de um cinema a partir da mobilidade/leveza, o formato acabou por mediar a (des)estruturação, em termos estilísticos, de produções cinematográficas como - só para ficar em alguns exemplos - os documentários do cinema verdade, os filmes da *Nouvelle Vague* francesa, e do cinema novo brasileiro. Seu custo inferior ao formato então “oficial”, o 35mm, popularizou-o como marca estética do que, por uma questão, ou melhor, necessidade de classificação do estranho, fora de padrão - ou o que no contexto de produção e proposições hollywoodianas não correspondia tanto à janela como à uma decupagem clássica, uma relação clara, óbvia entre a organização da linguagem do cinema e o discurso falado - veio a ser denominado como um experimentalismo, a intervenção técnica com implicação a nível de linguagem.

Um pouco depois de ter chegado aos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, em 1949, Jonas Mekas, com um empréstimo, compra sua primeira câmera 16mm, uma *Bolex*, com a qual logo engrossa o time do cinema de vanguarda norte-americano. Cinema este que colocava em xeque o *status* da imagem, em oposição à uma tradição clássica baseada na proposição da arte como mimese (o que nem sempre vai significar, ou resultar, necessariamente, em um antirealismo, mas seu questionamento mesmo, ou reproposição através da quebra de suas hierarquias). “Nos filmes de vanguarda as imagens, em constelações, multiplicam-se. Não os fatos, não a representação naturalista de uma cadeia de acontecimentos. A poesia feita de imagens solicita um novo tipo de olhar (que é um olhar para dentro de si) e é necessário suspender o tempo” (XAVIER, 2005, p. 119).

De maneira geral, o trabalho das várias vertentes da vanguarda cinematográfica - além da norte-americana - dar-se-á, pois, essencialmente, a partir do material filmico, do que lhe é específico, via montagem, liberando-se das convenções próprias a uma forma particular de representação, características do projeto realista do século XIX (XAVIER, 2005, p. 99).

Sendo produzidos em plena capital do império da decupagem clássica e do cinema narrativo-representativo, os filmes da vanguarda americana constituem uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os “fatos”, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional auto-suficiente. Em suas várias tendências, o cinema poético

representa sempre a introdução de fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente (...) Nas combinações de fotogramas isolados ou nas operações de montagem, superposição e desnaturalização da imagem, diferentes direções são seguidas, dentro de uma inclinação geral para a expressão da subjetividade do cineasta (XAVIER, 2005, p. 120).

Para Jonas Mekas, este cinema, como arte, atinge seus níveis mais altos “em direção a uma iluminação estética mais sutil e menos racional”. E, neste movimento, equipara-se às outras artes em suas tendências mais modernas. Se lhe dissermos que há muita abstração no encaminhamento desta forma particular de negar o projeto ilusionista, Mekas nos responde negativamente. Num desvio empirista para um homem devotado ao cinema visionário e poético – ou melhor, numa demonstração do quanto há de comum entre empirismo e poesia visionária – ele assume que nada é mais concreto do que a presença imediata do objeto e as sensações dele derivadas: “O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestésica, para o 'realismo' da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria – luz, movimento, celulósido, tela (Mekas, *Movie journal*, p. 219)” (MEKAS apud XAVIER, 2005, p. 107).

No trabalho de Jonas Mekas, que parece reivindicar o cinema em sua forma mais primitiva, no que diz respeito ao material, em busca da poesia, a manipulação deste material fílmico não chega a se constituir em sua radicalidade absoluta, como, digamos, na linha do que Ismail Xavier vai definir (de uma maneira arriscadamente reducionista) como prevalência do pedaço de celuloide sobre a ideia de imagem representativa - ou na inversão da definição mesma do que seja cinema levada aos extremos por Peter Kubelka⁵ –, mas surge como uma implicação – linguagem/estética – de um cinema que se faz “sem planos” (seja o plano como ideia pré-concebida, seja o plano como decupagem), sem *script*, a partir da contingência. Daí, por exemplo, a importância da especificidade da película, que terá, também, desdobramentos na percepção temporal – a capacidade de leitura da câmera *frame* por *frame*, a “manipulação” do *single frame*, sua (des)aceleração, que possibilitava, digamos, um maior controle da imagem no momento, no ato de filmagem, o jogo com abstração e com as cores⁶ (além de uma

⁵ “O cinema não é movimento. O cinema é a projeção de fotos (*stills*) - ou seja, imagens que não se movem - num ritmo acelerado (Kubelka, entrevista a Jonas Mekas, in *New forms in films*, p. 80)” (Apud XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 107).

⁶ “There is this single frame I could concentrated on, could be very abstract like recording, playing with single frames, reading colors, you see a lot of that in *Walden* ... with video you can not, you can do that later in editing but during the taping you can have some control but it's limited (informação verbal)” ([com a película] existe esse único *frame* que eu poderia concentrar-me, poderia ser muito abstrato gravando, jogando com *frames* únicos, cores, você pode ver muito disso em *Walden* [filme de 1969], com o video você pode fazer isso mais tarde, na edição, durante a filmagem você pode ter algum controle, porém ele é limitado). (Entrevista com Jonas Mekas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtIQCxyAFM>>. Acesso em: 28 Agosto 2014. Tradução nossa). O que não significa que Mekas será saudosista quanto à película e resistente quanto ao uso da tecnologia digital; na mesma entrevista, é enfático ao declarar que a troca da película pela atual tecnologia foi responsável por abrir-lhe muitos caminhos, novas perspectivas, além da possibilidade de transitar por qualquer

montagem resultante de um trabalho propriamente manual, artesanal, realizado em um cortar e colar da película na moviola).

A técnica composicional não mudou, é ainda a montagem, mas agora a montagem passa para primeiro plano, e mostra-se enquanto tal. É por isto que se pode considerar que o cinema entra numa zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção⁷.

Em *Walden* (1969) – onde Mekas filma instantes, lampejos da cena *avant-garde* nova-iorquina nos anos 1960 e realiza, assim, um diário –, a primeira aparição em público da banda *The Velvet Underground* é marcada por uma aceleração desenfreada de frames, em uma dança – “quando o salto é festivo, é uma dança” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 426, tradução nossa) – que une em um contínuo – caracterizado pela dessincronia imagem/som – momentos de uma festa, o show de rock com a presença de Andy Warhol, duas crianças brincando (que são apresentadas por uma cartela como Alexandra e Jordan), e imagens da cidade de Nova Iorque, renunciando, em termos de montagem, o que viria a se constituir, contemporaneamente, como linguagem do videoclipe musical. Mas não é apenas a vida urbana, moderna, agitada do cenário artístico *underground* de uma metrópole que recebe esse tratamento, como foco de interesse deste cinema: em *Pleasures of Montauk* (26 de Maio de 1973), excerto de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, a música do *Velvet* é substituída por um som que ora é ruído de um vento que sopra ininterruptamente do litoral, ora é água que escorre em algum riacho ou mato, e a vivência cotidiana de uma natureza um tanto quanto idílica aparece aos nossos olhos por uma repetição acelerada de planos. É pela via da repetição que arte e vida se tocam neste cinema, repetição que, como uma impossibilidade de continuidade (o que se repete nunca volta igual) e um hiato constitutivo, permite reinventar.

tal cinema, ao inverter as proposições de Hollywood, passa também a chamar a atenção para o artista atrás da câmera. Da espessura da película e sua concretude, a atenção do espectador passa a ser dirigida ostensivamente para o gesto do “homem com a câmera” [...] o cineasta transforma o objeto (filme) em vestígio do seu gesto: a imagem não representa um mundo ficcional mas aponta para o gesto que nela deixou suas marcas, suas direções, intensidade, hesitações e estilo [...] É o seu olhar que interessa, e o seu esforço está voltado para o nosso reconhecimento de sua experiência de exploração com a câmera transformada em extensão do corpo (XAVIER, 2005, p. 120).

situação de forma mais discreta, e filmar durante o tempo desejado, sem a preocupação com o momento inevitável do corte resultante do fim do rolo da película. No entanto, Mekas aponta que o vídeo foi responsável por transformá-lo mais em um antropólogo do que, digamos, um experimentador de linguagem-estética.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 01 Setembro 2014.

Com frequência, Mekas coloca-se em cena; seu gesto do “homem com a câmera”, como define Ismail Xavier em uma referência direta, imedita, ao cinema de Dziga Vertov (mais especificamente seu filme homônimo de 1929)⁸, não apenas se dá em seu enquadramento de mundos, mas também em como esses mundos o envolvem, interferem em seu trajeto-vida, sejam as ruas de Marselha (onde Mekas aparece tomando um café e fazendo brincadeiras com gatos), a vida, amizades, os personagens de Andy Warhol (em meio às exposições do artista pop, está lá Mekas tomando sopa com, dentre outros, John Lenon e Yoko Ono), o mundo familiar (mulher, filhos, casamentos, batizado, a despedida do irmão), a natureza (o verão entre amigos em uma casa de praia em Montauk): em qualquer uma dessas circunstâncias, indistintamente e sem hierarquias, o cinema de Mekas sempre deixa a marca, o vestígio do encontro, em toda sua simplicidade e banalidade, o objeto diário, cotidiano torna-se imagem - “Life was simple minded & silly”, diz uma das cartelas/letreiros das “cenas da vida de Andy Warhol”. Encontro este que ao projetar o privado no público, e o público no privado, o familiar no desconhecido, e o desconhecido no familiar, não representa um mundo ficcional, mas cria/inventa suas ficções a partir de uma constelação de pequenas memórias que não se acumulam no passado (mesmo que o cineasta decreta em legenda “It's all memories now”), mas emergem/irrompem o presente como lampejos (uma memória amnésica, por isso não total, e sim fragmentária - “I have never been able really to figure out where my life begins and where it ends”, relembro trecho da narração de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* apontada no início deste texto); pequenos fragmentos de memórias que não cabem em, não seguem qualquer ideia de ordem - causa e efeito -, sucessão, mas aparecem em sua pura intensidade, como o lugar do acontecimento - pequenas eternidades que desejam libertar-se, como definiria Borges (2010, p. 9), “da intolerável opressão do sucessivo”⁹.

Sua grande virtude é, antes de tudo, rítmica (...) um ritmo feito de surpresas e de recorrências, de saliências e de pregnâncias, de sobrevivências e revivências observáveis na relação de cada imagem com as demais. E tudo se nos apresenta

⁸ Entretanto, podemos dizer que é um “homem com a câmera de um cinema moderno”, da imagem-tempo, nos termos de Deleuze, e não do cinema clássico, da imagem movimento, caso de Vertov. Apesar da definição que há na legenda inicial de *Um homem com a câmera* ajustar-se a Mekas (“excerto de um diário de um operador de câmera”), sua advertência (“este cinema é um filme experimental em comunicação cinematográfica de eventos reais sem a ajuda de intertítulos, sem a ajuda de uma história, sem a ajuda do teatro; esse trabalho experimental busca a criação de uma verdadeira linguagem internacional do cinema baseada na absoluta separação da linguagem do teatro e da literatura”), que procura justificar a estruturação de uma linguagem específica ao cinema, pode vir a se constituir oposição mesma à experimentalidade de Mekas. Talvez permaneça, como herança de Vertov, um cinema que vai às ruas em busca de um cotidiano.

⁹ “Como pode não perceber que a eternidade, a que tantos poetas aspiram com amor, é um artifício esplêndido que nos liberta, nem que seja fugazmente, da intolerável opressão do sucessivo?” (BORGES, 2010, p. 9)

visualmente, acima de todo esquema explicativo, de toda determinação histórica (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 421, tradução nossa)¹⁰.

Ritmo este que é resultado não apenas da montagem – cujo corte, como definiria Deleuze (2005, p. 240), já não é mais racional, ou seja, que marca o fim de uma sequência ou o início de outra, mas irracional, “que não pertence nem a uma nem a outra, e começa a valer por si mesmo” –, mas é também música (o frequente som de um acordeon que o cineasta toca), e ainda vestígio da presença da poesia no cinema de Mekas: ora como oralidade (sua voz em *off*, que pode aparecer como canção, narração, declamação, autoreflexão sobre imagens, quando busca definir, em uma insistente indefinição ou fracasso desejado, sua vida, suas memórias), ora como forma-escrita. Como esta última, versos (cuja escansão, muitas vezes, parece obedecer unicamente ao espaço dado pelo limite do *frame* – há qualquer hierarquia entre cinema e poesia?), aforismos, que aparecem em cartelas ao longo dos filmes, entre-imagens, ou sobrepostas, seja como (não) títulos de alguns trechos filmicos que se dão como capítulos (“About a man/whose lip is/always/trembling from/pain and sorrow/experienced in/the past which/only he knows”¹¹), seja como haicais (“your face/has always/been/upon me”¹²) que, assim como as imagens, irrompem em lampejos, como proposições simples, corriqueiras, em toda sua brevidade, em um esvaziamento, livre de todo sentido pleno, não como provocação, mas suspensão da linguagem (BARTHES, 2007, p. 95) – o objetivo desta escrita não é a constituição do discurso, mas a cena, como um haicai de Bashô: “Como é admirável / Aquele que não pensa: ‘A Vida é efêmera’ / Ao ver um relâmpago” (BASHÔ apud BARTHES, 2007, p. 95).

O efêmero, o breve, em um corpo cotidiano. “Montar a câmera sobre um corpo cotidiano” (DELEUZE, 2005, p. 227). Deleuze (2005) aponta que, no cinema experimental, há dois pólos que são (re)encontrados: o corpo cotidiano e o corpo experimental. No cinema experimental, o procedimento filmico pode montar a câmera sobre o corpo cotidiano, ou este cinema do corpo pode montar uma cerimônia, assumir um aspecto iniciático e litúrgico. Deleuze (2005, p. 230), ao desdobrar, desenvolver a questão, conclui que não se pode falar desses pólos em perspectiva contrária – “o que conta é menos a diferença entre os pólos que a passagem de um a outro, a passagem insensível das atitudes ou posturas ao ‘gestus’”.

¹⁰ Didi-Huberman sobre o trabalho de montagem realizado por Aby Warburg em seu Atlas *Mnemosyne*.

¹¹ “Sobre um homem/cujo lábio está/sempe tremendo de/dor e mágoa/experenciadas em/um passado que/apenas ele conhece”. No curta-metragem *Song of Avignon* (1998) (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QIOiMoG74kE>>). Acesso em: 25 novembro 2015. Tradução nossa).

¹² “seu rosto/tem sempre/estado/sobre mim”. *Ibidem*.

Esta noção de *gestus* permeia o cinema de Jonas Mekas, no sentido que Deleuze desenvolve – a partir do surgimento em Brecht –, como

vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel (DELEUZE, 2005, p. 231).

O café da manhã do próprio Mekas, em meio aos gatos, diante da câmera, assim como diante da câmera ele senta, cruza as pernas, e encara a lente fixamente; um homem, uma mulher que catam pedras na praia; as crianças que repetem exaustivamente suas brincadeiras, como a teatralização de uma luta, durante um certo verão; a menina bailarina que ensaia na sala de casa, diante de duas mulheres; a dança desenfreada do *rock and roll*, a proposição mesma da filmagem das cenas da vida de Andy Warhol¹³:

I film what happens and I've never known what will happen. I don't live according to planes. I filmed a lot of Andy Warhol, through, you know, his working, doing nothing [...] he's not sitting in front of some television, some interviewers are asking questions... He is he is like playing with children, doing nothing, sitting on the ocean... something (informação verbal)¹⁴.

Do artista pop ao familiar (des)conhecido, as cenas da vida, as cenas de uma vida, as categorias desta vida, são constituídas das atitudes-posturas de um corpo que se constitui em trânsito entre uma experimentalidade e uma cotidianidade.

Cinema-asilo

Em 1944, Mekas (nascido na Lituânia) foi levado, junto ao seu irmão, pelos nazistas, a um campo de concentração em Elmshorn, na Alemanha. No final de 1949, pós-guerra, a organização *UN Refugee* conduz os dois irmãos a Nova Iorque, onde se estabelecem no Brooklyn (bairro onde Mekas vive até hoje). Logo depois de sua chegada, como já dito anteriormente, o incipiente cineasta compra sua primeira câmera. A partir daí, sua vida e o cinema fundem-se, em seus vários aspectos: em 1954, junto ao seu irmão, dá início à revista *Film Culture*, e, em 1958, à sua coluna *Movie Journal* no *Village Voice*; em 1962, ele funda a

¹³ *Scenes from the life of Andy Warhol* (1990), conta-nos Jonas Mekas em entrevista, foi “finalizado” sob encomenda, para uma retrospectiva de Andy Warhol no Centro Pompidou, em Paris. Mekas tinha as imagens de Warhol, feitas ao acaso, guardadas, e quando requisitado, montou-as (Informação verbal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtIQCrypAFM>>. Acesso em: 28 agosto 2014).

¹⁴ “Eu filmo o que acontece e eu nunca sei o que vai acontecer. Eu não vivo de acordo com planos. Eu filmei muito do Andy Warhol, seu trabalho, ele fazendo nada [...] ele não está em uma emissora de televisão, com alguns entrevistadores fazendo-lhe perguntas... Ele está brincando com crianças, fazendo nada, sentado em frente ao oceano... qualquer coisa”. (Entrevista com Jonas Mekas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtIQCrypAFM>>. Acesso em: 28 agosto 2014. Tradução nossa).

Film-Makers' Cooperative, e, em 1964, a *Film-Makers' Cinematheque*, que resultou na *Anthology Film Archives*, um dos maiores e mais importantes repositórios do cinema de vanguarda.

É o vestígio da viagem, do deslocamento (nomadismo), passagem, desenraizamento, desterro que marca o cinema de Jonas Mekas, o qual toma uma forma de perambulação; um cinema diário – ou cinema-diário (*diaries, notes and sketches* é o subtítulo de um de seus filmes, *Walden*) –, que se faz no contato, este tanto como encontro quanto contaminação. O encontro com o outro, o encontro de corpos, a contaminação das formas (cinema e poesia, performance¹⁵). Um cinema que se faz vida, existência, e por isso mesmo exílio¹⁶.

I used to say that my country was culture. After I was throned out, tripped out from my own home I decided that I want to belong that any country and that my country is culture. As time went, the idea what is culture became confuse. I know we live in a civilization, I know that we are in a certain civilization but where culture is and what culture is I don't know anymore. So at that point I decided that maybe my country is cinema. Cinema is my five continents and I decided that I want to live in five continents at the same time. I will live in one small area like a small republic of that continent and that republic to me is poetry and I think what I feel is important and what is lacking in cinema is poetry so I support poetry as my flag. I carry a flag of poetry and poetry is my country¹⁷.

Jean-Luc Nancy (1996), em seu texto intitulado *A existência exilada*, coloca que Jean Améry, em seu livro sobre os campos de concentração, propõe, em um de seus capítulos, a seguinte questão: “Em que medida temos necessidade de uma *Heimat* [pátria]?” Questão esta que, continua Nancy, não poderia ser pensada antes da deportação, e que a própria deportação nos obriga a pensar: “não significa que seja necessária uma alegada propriedade 'natural', originária, identitária; significa que existe o próprio e que a desapropriação é violência” (NANCY, 1996, p. 38, tradução nossa).

¹⁵ Aqui, especificamente, penso no excerto *Salvador Dali at work - April 18, 1964*, onde enquanto ouvimos uma narração-poemas de Mekas, sobre Salvador Dalí, vemos imagens de alguns *happenings* que resultam da interação mesma entre o cineasta e o artista (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Simmm38wZp60>>. Acesso em: 23 outubro 2014).

¹⁶ A partir da proposição de Jean-Luc Nancy (1996) do exílio como constituição mesma da existência e, reciprocamente, a existência que seria a consistência do exílio.

¹⁷ “Eu costumava dizer que o meu país era a cultura. Depois que eu fui colocado para fora da minha própria casa eu decidi que eu queria pertencer a qualquer país e que meu país era cultura. Com o passar do tempo a ideia do que significava cultura tornou-se confusa. Eu sei que vivemos em uma civilização, eu sei que estamos em uma certa civilização mas onde a cultura está e o que cultura é eu não sei mais dizer. Então a partir daí eu decidi que talvez meu país pudesse ser o cinema. Cinema é os meus cinco continentes e eu decidi que eu queria viver nos cinco continentes ao mesmo tempo. Eu viverei em uma pequena área uma pequena república deste continente e essa república para mim é a poesia e eu penso que o que eu sinto é importante e o que está faltando no cinema é poesia. Assim eu carrego a poesia como minha bandeira e a poesia é o meu país” (Mekas no trecho intitulado *Un portrait de Jonas Mekas, un cinéaste lituanien*, uma das sequências do documentário *Meanwhile a butterfly flies*, de 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bihaVMiqwvs>>. Acesso em: 23 Outubro 2014. Tradução nossa).

Se o próprio é exílio, sua dimensão de propriedade poderia denominar-se talvez “asilo”. O campo de concentração é o contrário do asilo. O campo é o exílio como desapropriação. O asilo, por sua vez, é o exílio como próprio: o asilo da hospitalidade, por exemplo, do qual falava Cacciari. O asilo é o lugar de quem não pode ser aprisionado (é o sentido do grego *ásylos*: aquele que não pode ser convertido em presa, em despojos). Pensar o exílio como asilo – e não como campo de deportação –, é justamente pensar o exílio como constituindo por si mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está abrigado, não pode ser expropriado de seu exílio.

Esse lugar de asilo no exílio é triplo: lugar do corpo, lugar da linguagem, lugar do “com” (NANCY, 1996, p. 38, tradução nossa).

Seu cinema, que Mekas pensa e se coloca a partir da ideia/escolha de não ter pátria, ou de pertencer a todas as elas, simultaneamente, talvez possa ser pensado mesmo nesta chave do exílio como asilo. Um cinema em exílio, cinema-asilo, que não prepara um regresso ou aponta um lugar determinado de chegada, mas sustenta a passagem, um movimento iniciado e sem prazo para término – ao mesmo tempo, sobrevivência e suspensão de uma memória, abrigo do corpo, da linguagem, do encontro, onde parece sempre se desenhar a possibilidade, abertura para a invenção de um espaço novo, inédito, espaço-vida, espaço-arte, sem fronteiras.

AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>.

Acesso em: 01 Setembro 2014.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suelly Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente - Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madri: Abada Editores, 2009.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MORÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *La existência exilada. Archipelago 26-27*, Barcelona, inverno 1996.

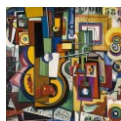
XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

Jonas Mekas – cinema glimpses

Abstract: This article reflects on the cinematic creation of Jonas Mekas, one of the filmmakers and thinkers of American avant-garde cinema, as such, brings in his films, trace of new propositions of language/composition, another comprehension of time and its passage, by the abandonment of any chronology and narrative linearity. From this argument, unfolds reading a cinema that is made in and by the displacement, transit through everyday, openness to chance, contingency; not part of a space-time unit but fragments - which fragment itself as ethical possibility in the face of otherness; passages, traces, traces of a gesture. Designing the intimate scenes in public in a kind of continuous and unpretentious celebration of everyday life, the family. Cinema in exile, cinema-asylum – at the same time, survival and suspension of memory, body and language shelter, place of the meeting, which always seems to draw the possibility, opening for the invention of a new space, inedited, space- life, space-art without borders.

Keywords: Cinema. Everyday. Fragment. Transit. Asylum.



TRADUÇÃO COLETIVA E ILUSTRAÇÃO: ESTÉTICA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM JANE AUSTEN

*Augusto Rodrigues da Silva Junior**

*Lemuel da Cruz Gandara***

Universidade de Brasília

Resumo: A partir de recortes metonímicos dos romances *Razão e sentimento* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813), *Emma* (1815) e *Persuasão* (1817), escritos pela autora inglesa Jane Austen (1775-1817), propomos fazer uma análise comparativa entre os textos literários, as ilustrações feitas por Hugh Thomson no final de século XIX e as imagens filmicas criadas entre os anos de 1995 e 2005. Nosso objetivo é confrontar passagens para encontrarmos aproximações e distanciamentos dialógicos entre elas. Tal perspectiva revela as interpretações realizadas por diversos leitores ao longo dos anos e as recepções da escritora inglesa em contextos e meios diversos. Nossa reflexão crítica e teórica tem como base os estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre a estética da criação literária e se amplifica nos conceitos de cinema literário, tradução coletiva e estética da criação cinematográfica.

Palavras-chave: Jane Austen. Ilustração. Mikhail Bakhtin. Tradução coletiva.

Introdução

Os diversos campos artísticos, bem como das atividades humanas, realizam-se na utilização de signos. A arte é parte do mundo, mas é um mundo em si mesma. A vida, por sua vez, não cabe no cotidiano e apresenta modalidades artísticas capazes de fazerem do presente, história. Cabe a nós realizar a análise do cinema literário e sua tradução coletiva no campo de



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Professor Adjunto III de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Phd em estudos lusófonos pela Universidade do Minho e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008). Atua com os conceitos de: Estética da criação cinematográfica; Artes Cinêmicas; Tradução coletiva; Cinema literário; o problema do hífen; performance e teatro de terreiro. Poeta premiado no Concurso de Poesia Fernando Mendes Vianna e no Concurso Nacional de Ensaio - Prêmio Cassiano Nunes. E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com.

** Doutorando em Literatura e práticas sócias pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit-UnB). Pesquisador Bolsista CAPES. Mestre em Literatura pela mesma instituição. Bacharel em Estudos literários e licenciado em Língua portuguesa pela Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisas que relacionam literatura e cinema, com ênfase em tradução coletiva, cinema literário e artes cinêmicas. É artista visual e ilustrador. E-mail: gandara21@hotmail.com.

uma estética da criação cinematográfica. Neste espaço, analisamos pelos ângulos das relações que se estabelecem entre livro, ilustração, filme.

No horizonte da recepção, o texto literário avança no tempo, em distintos contextos, cruzando vários fluxos, sempre a acrescentar novas possibilidades de compreensão. Essas instâncias que facultam a dinamicidade literária fazem parte do *grande tempo das artes*. Esse tempo, pleno de cronotopos, é propício ao diálogo e, nele, leitores e expressões artísticas reverberam a palavra viva, a imagem movente, um universo de responsabilidades que se bifurcam:

E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos). (BAKHTIN, 2003, p. 379).

Ao coadunarmos literatura e artes visuais, conjecturamos inúmeras perspectivas que expandem o texto publicado numa tensa arena dialógica. Nesse sentido, ao abordamos os livros da autora inglesa Jane Austen (1775-1817), deparamos com um singular processo de recepção e de releituras ao longo do tempo. Neste momento, merece especial destaque o trabalho de Hugh Thomson, que ilustrou todas as obras durante a década de 1890 e que, de certa forma, expandiu uma visão figural e *figurinista* do universo austeniano.

As ilustrações formam a primeira grande parceria entre os romances austenianos e outros materiais semióticos. Esta questão, um século depois, na década de 1990, foi retomada pela arte cinematográfica. Dessa forma, percebemos um desenvolvimento dialógico não apenas da publicação na época da autora, mas, também, das imagens que ela deflagra. A imagem é sempre uma resposta ao escrito – uma forma unilateral de recepção e de tornar o texto receptivo.

Para discutirmos essa rotatividade da palavra romanceada que se multiplica nas imagens de leitores-artistas, ressaltamos em nossa discussão outras ideias de Bakhtin, como seus estudos sobre o autor, o *excedente de visão* e o signo. Esses instrumentos de análise nos ajudam a argumentar sobre o livro com ilustração, a imagem fílmica, as tentativas de aproximação visual da época da autora e aquilo que o *alheio* faculta no contexto da recepção criadora. Dessa maneira, este conjunto pensamental nos oferece a base epistemológica para nossos conceitos (*in progress*): cinema literário, tradução coletiva e estética da criação cinematográfica.

Direções bakhtinianas: do signo ao *grande tempo*

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (Voloshinov¹) desenvolve sua ideia sobre o signo. O filósofo afirma: “ao lado dos fenômenos naturais, do material tecnológico e dos artigos de consumo, existe um universo particular, o universo de signos” e acrescenta: “(...) todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica. O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico” (2006, p.30). O signo, então, se desenvolve segundo a ideologia, no campo das imagens, em seus campos de enunciação. Esse discurso, que significa, é motivado pelas relações dialógicas estabelecidas:

É preciso insistir sobre o fato de que não somente a atividade mental é expressa exteriormente com a ajuda do signo (assim como nos expressamos para os outros por palavras, mímica ou qualquer outro meio) mas, ainda, que para o próprio indivíduo, ela só existe sob a forma de signos. Fora deste material semiótico, a atividade interior, enquanto tal, não existe. Nesse sentido, toda atividade mental é exprimível, isto é, constitui uma expressão potencial. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006, p. 50)

Na concepção bakhtiniana, o signo é responsável pelos discursos expostos no mundo exterior e também pela forma como o indivíduo o entende em seu interior. Assim, só é possível se comunicar por meio de signos. Ele também está intrinsecamente conectado com a ideologia do contexto. Então, num processo de intersemiose em que a obra literária nasce primeiro, podemos considerar que as ilustrações e os filmes permitem continuar e atualizar o enunciado original. O que vem depois são traduções coletivas. No caso dos livros ilustrados na década de 1890 – um projeto editorial, um recurso tipográfico num período de maior circulação do folhetim e de maior desenvolvimento tipográfico. Quanto ao cinema, um conjunto de leitores realizam esta tradução: roteirista, diretor, figurinista, fotógrafo, dentre outros.

Ora bem, se o signo é ideológico ele está em função de um tempo. No caso de obras literárias de Austen, ele recupera uma época, pois a autora escreveu sobre e para as leitoras(res) de seu período nos limites da sua compreensão. Assim, a envergadura de sua poética apresenta um cronotopo intimamente ligado ao seu espaço em que “[...] ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível [...] os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211).

¹ A obra foi escrita em parceria Valentin Voloshinov, um dos membros do que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin.

Austen, geralmente, não reporta o ano da ação no interior de seus romances. A temporalidade se dá na contagem das semanas, dos meses e dos anos, ou até mesmo das estações – tão bem marcadas na atmosfera inglesa. Mesmo assim, é possível encontrar a cronologia histórica nas obras: no tratamento dado aos personagens, nos *habitus*, nos detalhes sociais típicos do gênero romanesco.

As ilustrações que analisaremos surgiram a partir do contato *tradutivo* entre Hugh Thomson e o texto de Austen. Dessa forma, pensamos a recepção e a tradução. Tudo começa com o autor. Segundo Bakhtin, o autor pessoa, “é o elemento do acontecimento ético e social da vida” (2003, p. 9), ou seja, é quem escreve a obra, aquele que tem uma biografia na sociedade e pode ser considerado o artista responsável pelo texto. Por sua vez, o autor criador é um “elemento da obra” (2003, p. 9).

Acrescida a esses conceitos sobre autoria temos a noção de refração: “toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhado de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006, p. 26), assim o signo reflete e refrata² a realidade em transformação que está em contínua transformação (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006). O autor pessoa, ao refratar através do signo linguístico o mundo no romance, o decompõe e o reorganiza. O autor criador, por sua vez, faz esse mesmo movimento com a personagem, e por isso é a consciência das consciências (BAKHTIN, 2003, p. 11). Nesta direção, podemos afirmar, pensando em Jane Austen:

[ela] não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente de visão* e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O conceito de *excedente de visão* propõe que o autor criador olhe “de fora” daquele mundo que ele enforma para que, então, possa fazer o acabamento estético. No caso específico dos romances de Jane Austen, podemos apontar, no mínimo, três *excedentes de visão*. Primeiro, a autora pessoa que escreveu sobre sua contemporaneidade e refrata isso em suas obras. Segundo, a autora criadora enforma o objeto artístico e dá a ele o acabamento estético. O terceiro, por fim, trata das contemporaneidades que receberam os romances ao

² A refração nos lembra um raio de luz que se decompõe ao atravessar uma gota d’água, gerando o efeito prismático.

longo dos quase dois séculos e acrescentaram novas possibilidades de leitura, interpretação e tradução do texto.

Dessa forma, compreendemos que a obra literária surge de uma organização dos eventos testemunhados por quem se apresenta como autor pessoa. Por sua vez, o autor criador, como responsável pelo todo estético do texto e pelos valores que ele congrega, o atualiza em outras vertentes axiomáticas, em outras culturas, e é capaz de sustentar essa atualização em contextos distintos.

Essa questão é fulcral para pensarmos sobre o *grande tempo das artes* na cultura. Quando Bakhtin, no texto “Metodologia das ciências humanas”, discute a respeito dos contextos distantes, ele aponta duas noções temporais: “o *pequeno tempo* – a atualidade, o passado imediato e o futuro previsível – e o *grande tempo* – o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (2003, p. 409). No caso de Austen, o *pequeno tempo* está próximo de sua época, envolve a primeira recepção, “vive” até o momento em que a autora pessoa biográfica morre e acompanha as repercussões desse fato. Após um certo tempo, as obras literárias começam a avançar de outra maneira, guiadas pelo *grande tempo das artes*. Essa reverberação se torna fundamental para mediar o diálogo entre obra e leitor nos diferentes contextos em que ela é recebida: “o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados” (BAKHTIN, 2003, p. 192). A individualização do leitor já confere a ele um ato criador secundário independente do princípio ativo do autor criador (BAKHTIN, 2003, p. 192).

Consideramos os leitores, acima de tudo, como indivíduos que respondem à obra de Austen dentro do *pequeno* e do *grande tempo* e em perspectiva dialógica, à medida que a compreensão de um certo texto implica na resposta a ele, seja por meio de um simples debate, uma ilustração, uma mídia e até mesmo num artigo acadêmico. Concebemos, então, que “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. O comentário. A índole dialógica desse correlacionamento” (BAKHTIN, 2003, p. 400). Esse pensamento nos revela que “cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto” (BAKHTIN, 2003, p. 404). O signo, nesse caso, é o mesmo de sua primeira enunciação, mas o sentido depende do momento de sua interpretação.

A obra literária transita pelo *grande tempo* da cultura, ela “surge num presente, mas não se alimenta apenas de sua atualidade” (MACHADO, 1998, p. 35). Quando um artista responde ao texto de Austen, ele o está alimentado com sua atualidade, sua

contemporaneidade. Essas respostas se conectam a outras que foram dadas em outras épocas e meios. Isso revela que “a vida não é algo acabado, mas um processo que não cabe nos limites das leis causais” (MACHADO, 1998, p. 35). O autor criador pode dar um acabamento estético à obra à medida em que ela é recepcionada, no entanto, por estar no *grande tempo*, ela nunca estará acabada, pois cada recepção revelará algo novo, que já estava lá quando o autor pessoa escreveu, mas somente é possível de ser descoberto com a atualização do autor criador. Com a transfiguração da palavra.

No pensamento de uma estética da criação cinematográfica, em que a tradução coletiva e o cinema literário funcionam como dois pilares, compreendemos o campo da cultura e sua profusão de signos como um campo de fronteiras. Se, no âmbito da literatura, em livro, a relação entre autor, narrador e personagens se complexifica, no âmbito do livro, em tela, estes elementos articulam-se com os agentes (recepção criativa) envolvidos. Tradução coletiva em livro, ilustração, projeto editorial, atualização do raciocínio do autor; tradução coletiva: os recursos midiáticos da época, os conjuntos humanos que se mobilizam à roda de um mesmo tema para a produção, realização, captação, finalização, veiculação – tudo isso em signos vivos. Tudo isso em uma rede inacabada de transfigurações nas quais a palavra viva se alimenta do sentido transitório.

Jane Austen em ilustrações

Entendemos que “o objetivo de toda a arte visual é a produção de imagens” (DALLEY, 1980, p. 10). No que concerne à conjugação entre livro literário e ilustração, temos algumas distinções. Em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, Maria Nikolajeva e Carole Scott definem que, nos livros ilustrados, a imagem e o texto se situam na mesma plataforma de valor estético. Por sua vez, nos livros com ilustração, “o texto existe de modo independente” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21), mas se imiscui com a imagem para reinventar-se – há algo de publicística folhetinesca, marca da circulação do romance no Século XIX. Temos em mira que os romances de Jane Austen são originalmente sem as imagens, estas foram acrescentadas, como dissemos, na década de 1890 a partir do projeto do grupo Macmillan (editora inglesa fundada em 1843) em Londres e Nova York.

Essas edições ilustradas nos fazem inferir sobre a questão da reprodutibilidade do romance ainda no século XIX, pensando com Benjamim (2010). Esse trabalho estético da criação verbal era problematizado por inúmeros escritores em diversos países. Nesse âmbito, o texto austeniano tinha a acrescentar, principalmente, às noções *realistas* que eram buriladas no final do XIX. Além disso, no plano editorial, o crescimento do público leitor influenciou as

novas edições, motivando a oferecerem novidades que se conectassem com os meios de propagação da cultura e se diferenciavam de publicações anteriores das mesmas obras. Esses dois fatos preconizam que Austen se propagara pelos meios de consumo da arte.

No âmbito artístico visual, o ilustrador irlandês Hugh Thomson, entre 1894 e 1898, fez uma série de desenhos digamos, austenianos. Segundo Roger Chartier, “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações” (2003, 44). Neste sentido, em diálogo com Bakhtin, ampliando o pensamento de uma estética da criação semiótica. Caracteriza o trabalho do ilustrador a renovação das palavras de Austen com a arte visual.

Assim, ilustrar um romance de Austen se apresenta como algo delicado, pois ela não oferece muitas descrições dos personagens ou dos lugares. Seus romances concentram-se muito na conversação e na coerência-cadência dos diálogos entre as pessoas (GANDARA, 2015). Estes detalhes nos trazem duas reflexões pontuais. A primeira trata da necessidade de detalhes para o leitor do final do XIX, imerso em um novo contexto citadino e distante da Inglaterra rural retratada e boa parte das obras. A segunda se refere à circulação da obra de Austen no cinema ser facultada, dentre outras coisas, justamente por esta força dialogal. Assim, temos a ilustração que complementa o texto literário e o filme que traduz o texto em imagem.

O ilustrador deve “auxiliar e complementar uma história, para que seja possível imaginar e criar um espaço para a acção” (RIBEIRO, 2011, p. 36). Thomson, no seu processo de criação, utilizou seu *excedente de visão* com as necessidades editoriais de sua época, compondo, no *grande tempo das artes* uma Jane Austen continuada e renovada. Tendo em vista que as ilustrações foram encomendadas exclusivamente para os livros, podemos considerar que Thomson foi um dos primeiros tradutores visuais da autora inglesa. Ele, de algum modo, contribuiu para a coletividade que traduziu os romances para o cinema, pois sua caracterização imagética certamente tornou-se referência para as pesquisas que envolvem cenários, figurinos, dentre outros campos semióticos. A seguir, um quadro com ilustrações de Thomson:

Figura 1 – Ilustração de *Orgulho e preconceito* feita por Hugh Thomson (1894)



Fonte: www.images.fineartamerica.com

Figura 2 – Ilustração de *Razão e sentimento* feita por Hugh Thomson (1896)



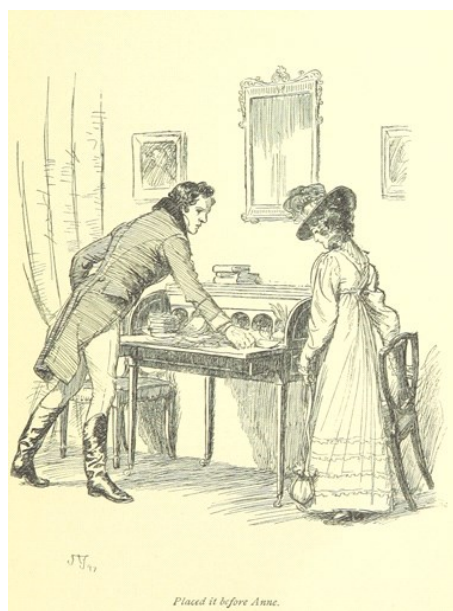
Fonte: www.kipet.files.wordpress.com

Figura 3 – Ilustração de *Emma* feita por Hugh Thomson (1896)



Fonte: www.nevsepic.com.ua/

Figura 4 – Ilustração de *Persuasão* feita por Hugh Thomson (1898)



Fonte: www.rbsc.library.ubc.ca/

Na figura 1, de *Orgulho e preconceito*, temos a entrada do Senhor Bingley e seus acompanhantes na sua primeira festa em Hertfordshire: “quando o grupo entrou no salão, consistia apenas em cinco pessoas: Mr. Bingley, suas duas irmãs, o marido da mais velha e

outro rapaz³” (AUSTEN, 2010, p. 17). Na ilustração, percebemos o movimento dos personagens como se caminhassem em direção ao salão de baile. A distribuição dos rapazes e das moças também permite o leitor nomear cada um a partir do texto. À frente do grupo, estão o Sr. Hurts com a esposa, irmão de Bingley, que é o último; ele conversa com a sra. Bingley. Darcy, o “outro rapaz”, se encontra no meio dos dois casais. A primeira vez que ele surge no romance é de forma pouco percebida, por parte do narrador, assim como na ilustração, na qual ele está envolto pelos casais e apresenta traços em nanquim que obscurecem ainda mais sua aparição. O detalhe das calças brancas dos homens à frente, o movimento dos vestidos e leques contrapõe-se à posição do corpo do personagem (que se tornará o principal na obra). Ele está ereto com o olhar distante, como se as coisas que (ainda) estão por vir nada lhe interessassem. Coisas futuras que o ilustrador já conhece bem, ao contrário do seu leitor folhetinesco.

A figura 2 é uma das mais significativas entre as ilustrações de *Razão e sentimento*, refere-se ao instante que Willoughby corta uma madeixa do cabelo de Marianne. No romance, Margaret testemunha o momento e, depois, conta a Elinor: “ontem à noite após o chá, quando você e mamãe saíram da sala, eles ficaram falando baixinho e rápido, e ele parecia estar pedindo a ela algo de seu, quando de repente apanhou a tesoura e cortou um longo anel de seus cabelos, que lhe caía pelas costas⁴” (AUSTEN, 2011, p. 82). O ato foi visto pela menina, que estava presente na sala, e surge na obra como relato feito à irmã e confirmado, mais tarde, pela própria Marianne. Enquanto ilustrador, Thomson desloca o olhar de Margaret para o olhar do leitor, teatralizando a cena, e procura concentrar toda a ação na ocasião que antecede o corte do cabelo. Assim, temos a tesoura semiaberta e uma das mãos de Marianne encostada na mão do rapaz. Essa cena já prevê que ele fará a moça sofrer, principalmente pela forma com que “de repente” ele “corta” as relações amorosas suscitadas na alma apaixonada dela.

A figura 3, extraída do romance *Emma*, se passa na sessão de pintura em que Harriet posa para a protagonista: “Nada havia que se pudesse fazer em relação ao Sr. Elton, que andava irrequieto por trás dela, observando cada um de seus traços⁵” (AUSTEN, 2011, p. 49). Na ilustração de Thomson, o Sr. Elton se inclina para ver a pintura enquanto se prepara para colher, com o pincel, mais uma dose de tinta. O espaço da casa é amplo, atmosfera diurna,

³ *when the party entered the assembly room it consisted of only five altogether—Mr. Bingley, his two sisters, the husband of the eldest, and another young man* (AUSTEN, 2012, p. 10).

⁴ *Last night after tea, when you and mama went out of the room, they were whispering and talking together as fast as could be, and he seemed to be begging something of her, and presently he took up her scissors and cut off a long lock of her hair, for it was all tumbled down her back* (AUSTEN, 2012, p. 48).

⁵ *There was no doing any thing, with Mr. Elton fidgeting behind her and watching every touch* (AUSTEN, 2012, p. 34).

móveis compondo a cena. O narrador informa a ação e quem está nela, coube ao ilustrador, conforme o destacado por Ribeiro (2011), criar o cenário, com acréscimos de objetos: o banco, os pinceis, a mesa, o cavalete e a tela pequena – já que se tratava de um retrato de Harriet.

Por sua vez, no romance *Persuasão*, a figura 4 ilustra a declaração de amor que o Capitão Wentworth faz a Anne em forma de carta: “Pedi desculpas, pois havia esquecido as luvas, e na mesma hora atravessou a sala até a mesa de escrever, e ali em pé, com as costas viradas para a sra. Musgrove, tirou uma carta do meio dos papéis espalhados e pôs diante de Anne⁶” (AUSTEN, 2012, p. 255). O narrador dá poucas descrições do espaço, sabemos que é uma sala na casa dos Musgrove e que há uma mesa de escrever, além da carta. No entanto, o ilustrador adiciona a cadeira. Pelo movimento declinado do móvel, podemos interpretar que Elliot levantou às pressas e assustada. O olhar da moça está voltado para a carta e o dele confirma o remetente – enquanto a *cadeira dança desconcertada e cúmplice*.

As quatro ilustrações surgem nos respectivos romances de forma a contribuir com a cena e com a composição da imagem pelo leitor. Em algumas, há breves inscrições, como em *Persuasão*, que está escrito “*Placed it before Anne*”; em outras os ilustradores procuram seguir as direções do narrador, como em *Orgulho e preconceito*. As ilustrações de *Emma* e *Razão e sentimento* revelam um *excedente de visão* no qual Thomson teve que ilustrar a partir de pistas dadas pelos personagens ou pelo narrador. Outro fato que converge o diálogo entre as ilustrações são os espaços privados e a composição dos trajes. Nesse caso, devemos frisar que Thomson ilustrou no final de século XIX e o acesso às noções de moda e decoração advêm, em grande parte, das pinturas feitas no início do mesmo século, tendo-se em vista que a fotografia surgira apenas na segunda metade do dezenove e sua ampla circulação na mídia se deu realmente no começo do século XX.

Projetamos nosso raciocínio nos vestidos, com a cintura império, trajados pelas mulheres. Podemos afirmar que eles se assemelham àqueles elaborados para os filmes em questão. Isto que reforça o diálogo entre as ilustrações e o audiovisual. Além disso, essas peças se tornaram uma marca peculiar da era georgiana, bem como do universo literário de Austen traduzido para outras mídias.

As ilustrações já indicam o movimento das imagens geradas a partir dos romances de Austen. Os filmes realizados entre 1995 e 2005 trazem a moda do campo e da cidade, pois as

⁶ *He begged their pardon, but he had forgotten his gloves, and instantly crossing the room to the writing table, he drew out a letter from under the scattered paper, placed it before Anne* (AUSTEN, 2012, p. 202, grifo nosso).

heroínas se vestem de acordo com o universo social que frequentam. Os espaços, que surgem como coadjuvantes nas ilustrações, serão retomados de forma mais profunda, principalmente no que concerne às grandes mansões dos proprietários rurais ingleses. Outro aspecto é o traço que Thomson usou nos rostos dos personagens. A face quase sempre ovalada e o cabelo cacheado reforçam a noção de beleza e moda fundamentados no estilo clássico grego. As edições ilustradas permitiram aos leitores do final de século XIX (e dos séculos seguintes) reconstituírem um pouco do que eram as relações com o espaço e com a idealização de beleza e poder nas décadas de 1800 e 1810.

Os livros com ilustrações de Thomson revelam como o artista interpretou partes do texto literário. Comendo, por metonímias ilustrativas, uma aura para o(a) leitor(a) de seu tempo. Uma vez que a autora pessoa já não existia mais, o ofício artístico de Thomson foi guiado pela autora criadora presente no acontecimento estético do texto. No dezenove, a união mais provável entre literatura e imagem era por meio da ilustração. Por sua vez, no século XX, o cinema se desenvolveu e difundiu a prática das traduções coletivas, genericamente conhecidas como adaptação.

A estética da criação cinematográfica em Jane Austen

A relação entre o cinema e a literatura atravessa toda a história da sétima arte. Desde o princípio a arte com palavras foi referência para a arte com câmeras. Conceituamos o diálogo entre essas duas artes como cinema literário, que “parte da obra escrita e tudo aquilo à sua volta e ‘responde’ artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2014, p. 358). No interior desse construto, a tradução coletiva trata do encontro de diversas leituras de um mesmo texto traduzidas nas inúmeras *funções* que uma produção fílmica exige.

A tradução coletiva no cinema literário exige várias visões, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações. O resultado de um filme em sua projeção foi composto por várias etapas durante a concepção da obra, o que evidencia a coletividade. É notável que todos os envolvidos reverberam na obra. O cinema é a arte que ao final apresenta inúmeros nomes, lugares, instituições. É mesmo uma arte mobilizadora de coletividades. Decupemos estas funções dos modos de fazer cinematográfico: a trilha sonora é resultado de uma leitura musical; a fotografia, articulação das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura criativa do som, a interpretação é um fazer corporal e vocal do literário – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras –; o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84).

Sendo assim, no filme, diversas leituras se desdobram no *excedente de visão* facultado pela responsabilidade. Motivado pelo contato íntimo com a obra literária e montado (mais um processo fazedor), tendo em vista um efeito homogêneo para a plateia (mais uma etapa – no escurinho da sala, no televisor, no *écran* do computador, no celular...). Dessa forma, as cenas escritas por Austen e ilustradas por Thomson também foram traduzidas para o cinema. Eis, abaixo, as mesmas passagens que citamos enformadas em imagem fílmica:

Figura 5 – Cena de *Orgulho e preconceito* (metragem 00:06:53)



Fonte: Filme *Orgulho e preconceito*. Direção: Joe Wright. Inglaterra, 2005.

Figura 6: Cena de *Razão e sensibilidade* (metragem 00:52:02)



Fonte: Filme *Razão e sensibilidade*. Direção: Ang Lee. Inglaterra, 1995.

Figura 7 – Cena de *Emma* (metragem 00:17:11)



Fonte: Filme *Emma*. Direção: Douglas McGrath. EUA, 1996.

Figura 8 – Cena de *Persuasão* (metragem 01:37:18)



Fonte: Filme *Persuasão*. Direção, Roger Michell. Inglaterra, 1995.

O signo linguístico deu origem às ilustrações e aos filmes. Há semelhanças nas duas composições visuais, mas também há grandes distanciamentos. Na tradução coletiva do cinema literário, a imagem ganha iluminação fotográfica, atores, figurinos, maquiagem, enquadramentos, cenários, sons, expectadores. Ao compararmos as duas versões visuais do texto, chegamos a algumas considerações sobre a elaboração das cenas. Na figura 5, do filme *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, ING, 2005), temos uma aproximação, no que tange ao ambiente do Baile dos Lucas, com a figura 1. No entanto, o número de personagens diminui, saem a irmã mais velha do Sr. Bingley e o esposo. O Sr. Darcy, que estava praticamente escondido, ganha o centro da imagem. No cinema, essa *mise en scène* realça o protagonismo do personagem, seu *status* social e seu ar circunspeto – no maxilar enrijecido. Enquanto Thomson aproxima-se da proposta mais, digamos, *reliteral* do texto, o filme se distancia para causar um efeito de poder e tensão envolto de Darcy, uma figura, neste momento da trama, cercada de mistérios para a sociedade Netherfield.

A figuras 6, do filme *Razão e sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, Ang Lee, ING, 1995), tem o mesmo cenário e os mesmos personagens. Porém, se a confrontarmos com a ilustração de Thomson, a posição de Willoughby é invertida. Ele está de joelhos e acaricia o rosto de Marianne. Isso deixa a ato mais erótico, pois há um toque íntimo entre eles numa profunda troca de olhares. Diferente da cena teatralizada, na figura 2, e da passagem literária, no filme, é Elinor quem presencia o momento de carinho entre os amantes. Assim, temos a mesma cena, porém trabalhada artisticamente por três ângulos dispares.

Essa sutileza que confirma de onde parte o olhar na cena está, também, na figura 7, de *Emma* (Douglas McGrath, EUA, 1996). Tal qual na ilustração (fig. 3), a equipe de direção de arte teve que criar um espaço para receber o momento em que Emma pinta um retrato de Harriet. Enquanto o ilustrador prefere o espaço interno da mansão onde vive a personagem, no filme a preferência é pelo exterior. Além disso, Harriet aparece na cena que

está em plano aberto. A fotografia permite que o quadro seja encenado. No filme, para-além da tela pintada pela personagem, o personagem masculino *adentra* não o quadro, mas o enquadramento.

Por fim, a figura 8 tem uma composição muito parecida com as duas que a precedem – no caso, texto de Austen e figura 4. Na cena do filme *Persuasão* (*Persuasion*, Roger Michell, ING, 1995), o capital Wentworth mostra a sua amada Anne Elliot onde está a carta de amor que ele escrevera a ela. A cena é rápida e muito sutil. A câmera está discretamente posicionada atrás da escrivaninha e capta a reação de Anne ao fundo e a mão de Wentworth indicando a carta centralizada em primeiro plano. Apesar de haver mudanças na *mise en scène*, tanto na ilustração, quanto no filme, o objetivo é o mesmo, colocar a carta diante de Anne (*placed it before Anne*).

Com as comparações, percebemos como os leitores ativos dos romances movimentaram suas leituras em distintas artes visuais. Thomson começou a ilustrar os livros nas vésperas da invenção efetiva do cinema, ocorrida em 1895, e terminou quando essa arte começava a caminhar de modo independente. Cem anos depois desse acontecimento, os filmes *Razão e sensibilidade* e *Persuasão* trazem Austen para dialogar com o final do século XX. As mulheres que tanto dialogam nos livros de Austen reaparecem, *revolucionárias*, mas não menos casadoiras. Essa tradução do signo literário em outras artes, na melhor perspectiva bakhtiniana, reforça a refração dos romances da autora nos contextos que a receberam e estimularam sua continuidade. Esta vertente do cinema literário, em diálogo com a (pesquisa da) ilustração nos dão uma compreensão das várias camadas de realização de cada cena de um filme. Desta forma mapeamos vínculos entre três momentos na história cronológica, evidenciado, assim, um fértil diálogo entre as obras, seus desdobramentos mediados por leitores, leituras e ressignificações.

Considerações finais

O texto literário, as ilustrações e as imagens filmicas estão localizados, historicamente, em distintas épocas. Nelas, eles fluíram ao sabor de seu tempo e segundo os signos em que foram enunciados. Austen escreveu na Inglaterra rural e foi publicada anonimamente visando apenas o entretenimento de suas leitoras. Já no final do século XIX, sua obra é elevada ao cânone da língua inglesa. Nesse contexto, ganham os traços ilustrativos de Thomson, que dá os primeiros índices visuais aos romances da autora. No século XX, a serviço de um projeto em que a cultura e história da Europa são resgatadas no cinema pelos

filmes patrimonialistas (*heritage films*), todas as suas obras são retomadas e despertam, novamente, novos leitores para além dos territórios da rainha.

O movimento iniciado quando da escrita dos livros e das primeiras edições se fortificou com o passar dos anos e dos séculos. A apropriação dos textos literários de Austen feita por outros meios sígnicos possibilitou o avanço em distintos contextos de recepção e em diferentes meios de arte e reprodução. Esse diálogo foi possível graças à autora criadora que sustenta a obra nas múltiplas circunstâncias em que é recebida, aos leitores-tradutores ativos que traduziram suas interpretações em outra arte, seja por meio do nanquim de Thomson ou dos artistas envolvidos nas traduções coletivas para o cinema. Estes últimos, num panorama dialógico no campo da criação estética cinematográfica, revela o inacabamento do texto austeniano e desperta novas leituras possíveis dentro do *grande tempo das artes*.

Referências

- AUSTEN, J. *Emma*. Nova York: Sterling Publishing, 2012.
- _____. *Emma*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Orgulho e preconceito*. Trad. de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril, 2010.
- _____. *Persuasão*. Trad. de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Persuasion*. Nova York: Sterling Publishing, 2012.
- _____. *Pride and Prejudice*. Nova York: Sterling Publishing, 2012.
- _____. *Razão e sentimento*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Sense and Sensebility*. Nova York: Sterling Publishing, 2012.
- BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.
- CHARTIER, R. *Formas e sentido, cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 2003.
- DALLEY, T. *Ilustración y diseño*. Madri: Herman Blume, 1980.

GANDARA, L. C. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes*. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MACHADO, I. A. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. *Revista Itinerários*, São Paulo, ano 12, p. 33-46, 1998.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. de Cid Knipel. São Paulo Cosac Naify, 2011.

RIBEIRO, M. S. D. *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação (Mestrado em desenho), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2011.

SILVA JUNIOR, A. R.; GANDARA, L. C. *Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen*. In: II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS: VIDA CULTURA E ALTERIDADE, 2, 2013, São Carlos. Encontro Bakhtiniano com a Vida e as Esferas Culturais. EEBA/2013 – Caderno 3. São Carlos: Pedro e João editores, 2013. p. 83-88.

_____. *O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva*. In: VII SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 7, 2014, Goiânia. Anais do VII Seminário Nacional de pesquisa em arte e cultura visual. (2014). Goiânia: UFG, FAV, 2014. p. 356-365.

Referências filmicas

EMMA. Direção: Douglas McGrath. EUA, 1996. 121 minutos.

ORGULHO E PRECONCEITO (Pride and Prejudice). Direção: Joe Wright. Inglaterra, 2005. 129 minutos.

PERSUASÃO (Persuasion). Direção: Roger Michell. Inglaterra, 1995. 107 minutos.

RAZÃO E SENSIBILIDADE (Sense and Sensibility). Direção: Ang Lee. Inglaterra, 1995. 131 minutos.

Créditos das imagens

Figura 1, Ilustração de *Orgulho e preconceito* feita por Hugh Thomson (1894)

Figura 2, Ilustração de *Razão e sentimento* feita por Hugh Thomson (1894)

Figura 3, Ilustração de *Emma* feita por Hugh Thomson (1894)

Figura 4, Ilustração de *Persuasão* feita por Hugh Thomson (1894)

Figura 5, cena do filme *Orgulho e preconceito* (2005)

Figura 6, cena do filme *Razão e sentimento* (1995)

Figura 7, cena do filme *Emma* (1996)

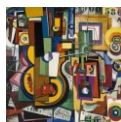
Figura 8, cena do filme *Persuasão* (1995)

[Recebido em maio de 2015 e aceito para publicação em agosto de 2015]

Translation Collective and Illustration: Aesthetic Film Creation from Jane Austen

Abstract: From metonymic clippings of the novels *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Emma* (1815) and *Persuasion* (1817), all written by the English author Jane Austen (1775-1817), we propose a comparative analysis among the literary texts, the illustrations by Hugh Thomson at the end of the nineteenth century and the film footage created between 1995 and 2005. Our goal is to confront tickets to find similarities and differences dialogic between them. This perspective reveals the interpretations made by many readers over the years and the receptions of the English writer in different contexts and media. Our critical and theoretical reflection is based on studies of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin about the aesthetics of literary creation and amplifies the concepts of literary cinema, collective translation and aesthetics of film creation.

Keywords: Jane Austen. Illustration. Mikhail Bakhtin. Translation collective.



VAN GOGH E O CAMPO DE TRIGO COM CORVOS: DA TELA AO VIDEOCLÍPE

Maria Adélia Menegazzo^{*}

Isabella Banducci Amizo^{**}

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: Há tempos sendo tema de reflexões e discussões entre pensadores, teóricos e artistas, a relação interartes se mantém e se renova nas manifestações artísticas contemporâneas. Hoje, o elo entre as artes e as discussões sobre o tema se estendem para outros campos, indo além da literatura e da pintura, e incluindo a fotografia, o cinema e, ainda, novas mídias, como a publicidade e o videoclipe. Este artigo apresenta uma reflexão sobre o elo entre diferentes formas de arte, o engendramento de uma obra de arte em outra, demonstrando mecanismos do exercício interartes, a partir da tela de Vincent Van Gogh, *Campo de trigo com corvos*. Propõe-se, então, uma análise sobre a maneira como o tema da pintura, as cores azul e amarelo, bem como os corvos, aparecem em outras manifestações artísticas, neste caso a poesia (*À luz dos vegetais*, de Contador Borges), o cinema (*Sonhos*, de Akira Kurosawa), a música e o videoclipe (*Corvos sobre o campo*, da banda Tantra). Como aporte teórico, são usados os conceitos de multimídia e mixmídia, de Claus Clüver, e descrição e translação pictural, de Liliane Louvel, assim como as discussões de Thiago Soares no que diz respeito a videoclipes.

Palavras-chave: Estudos interartes. Pintura. Literatura. Videoclipe. Vincent Van Gogh

*Amar é um elo
entre o azul
e o amarelo
(Paulo Leminski)*



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui graduação em Letras (Português-Francês) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus de Araraquara (1978), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1987) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus de Assis (1996). Pós-doutorado no Grupo de Pesquisa em Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP (2010). Professora aposentada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Desenvolve atividades de pesquisa, docência e orientação no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS e no Doutorado em Letras da UFMS, Campus de Três Lagoas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada, principalmente nos seguintes temas: poéticas contemporâneas, Manoel de Barros, literatura brasileira, estudos interartes, crítica de arte. E-mail: ma.menegazzo@uol.com.br

** Mestranda no Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens - UFMS. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2005). Atua principalmente nas áreas de antropologia, arte e cultura, abordando os seguintes temas: identidade, patrimônio cultural imaterial, religiosidade popular. Membro do grupo Estudos literários e culturais: memória e contemporaneidade. E-mail: isabellabanducci@yahoo.com.br

Introdução

O elo entre as diferentes formas de arte, as relações e comparações entre elas, são discussões que remontam à Antiguidade e percorrem toda a História até a atualidade. Por volta dos anos 14 e 13 a.C., Horácio escreve a *Epístola aos Pisões*, na qual o conceito de *ut pictura poesis* é definido, tratando da relação entre pintura e poesia. Segundo ele, “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico” (HORÁCIO, 2000, p. 65). Séculos depois, o tema é abordado por Leonardo da Vinci, em seu *Tratado sobre a pintura* (2005), no qual estabelece um paralelo entre as artes, buscando demonstrar a superioridade da pintura sobre as outras, bem como sobre todas as atividades humanas, constituindo a forma mais nobre, acabada e elevada de todo o conhecimento. Gotfried Lessing, num momento de conflito entre o neoclassicismo e o romantismo, escreve o *Laocoonte* (2005), também discutindo sobre a pintura e a poesia, definindo-as como artes do espaço e artes do tempo. O conceito do dramaturgo e crítico de arte alemão vigora até o século XIX, quando Charles Baudelaire rompe com o modo como até então se pensam essas relações. Em “A especificidade das artes” (2005), Baudelaire discute assuntos como a correspondência entre as artes, excluindo a ideia de paralelo ou comparação, e ocupa-se dos efeitos e da analogia dos sentimentos provocados por elas.

Hoje, o elo entre as artes e as discussões sobre o tema se estendem para outros campos, indo além da literatura e da pintura, e incluindo a fotografia, o cinema e, ainda, novas mídias, como a publicidade e o videoclipe. Conforme aponta Maria Adélia Menegazzo, “na literatura, desde há muito, o poeta é um *bricoleur*, um ser pleno de referências com as quais constrói seu universo poético. Hoje, o poeta atua em todas as frentes artísticas, inclusive no universo das artes midiáticas e no mundo virtual” (MENEGAZZO, 2011, p. 2). E complementa:

mais do que nunca, amparada pelas tecnologias à disposição do nosso cotidiano, a poesia aprofunda sua dimensão visual e se apresenta em suportes que vão do livro ao vídeo, do *tablet*, ao telefone celular, entre inumeráveis outros. A incessante recusa de uma abordagem direta da realidade desde o modernismo implicou uma nova ontologia da arte que, para além de sua autonomia, aposta na ampliação dos seus limites. Uma tal situação, para a poesia contemporânea, abre um espaço considerável no diálogo interartes, implicando também a presença de reflexões da teoria da linguagem no campo das artes visuais. A relação entre arte e literatura pode atingir níveis variados de manifestação e favorecer outros tipos de abordagem” (MENEGAZZO, 2011, p. 3).

Menegazzo faz tal afirmação ao discutir o engendramento de uma obra de arte em outra, demonstrando mecanismos do exercício interartes em poemas da literatura brasileira

contemporânea que mantêm relação com as artes visuais. Proposta semelhante é aqui apresentada, tendo como enfoque a tela *Campo de trigo com corvos* (óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdam), de Vincent Van Gogh (Figura 1), e a maneira como seu tema, o azul e o amarelo, bem como os corvos, aparecem em outras manifestações artísticas, neste caso o cinema (*Sonhos*, de Akira Kurosawa), a música e o videoclipe (*Corvos sobre o campo*, da banda Tantra), além da poesia.

Figura 1 - Van Gogh - Campo de trigo com corvos. 1890. Óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm



Fonte: Museu Van Gogh, Amsterdam.

Estudos interartes e a tela de Van Gogh

É relevante, antes que se pense especificamente nessas obras, apontar algumas questões teóricas que permeiam a abordagem, no que diz respeito aos estudos interartes. Claus Clüver, no texto “Inter textus / Inter artes / Inter media” (2006), discute os conceitos de mídia e estudos intermediários, propondo que a intermedialidade amplia a noção do que costumeiramente se entende como arte, incluindo o Cinema, o Vídeo, a Televisão, o Rádio e ainda as mídias eletrônicas e digitais (CLÜVER, 2006, p. 18-19). O teórico indica então que tanto na construção quanto na interpretação textual são utilizados elementos dessas diversas mídias, e os Estudos Interartes abrangem aspectos transmidiáticos e transposições intersemióticas, havendo mudanças de um sistema de signo para outro, assim como de uma mídia para outra. A partir disso estabelece a definição de textos multimídia e mixmídia, definindo que:

Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto multimídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto (CLÜVER, 2006, p. 19).

Serão importantes para se pensar na relação interartes a partir da tela de Van Gogh, assim como os apontamentos de Clüver, as acepções de Liliane Louvel de descrição e translação pictural. Esta constitui-se numa translação transmidiática, com passagens de um significante a outro, mas de naturezas diferentes, do pictural para o linguístico e, no caso aqui abordado, ainda para a letra da música (também linguística) e o vídeo (com traços picturais). A descrição pictural é assim definida:

Estabeleçamos que uma descrição será dita ‘pictural’ quando a predominância de ‘marcadores’ da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. Pelo menos, teremos uma emulsão, jamais uma fusão total, seja um iconotexto. Haverá sempre um traço, o vestígio de um no outro. O iconotexto funcionará pois como um *bi-media* sobre o modo binário, modo clássico da variação do texto, de acordo ou em desacordo com ele, um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem (LOUVEL, 2006, p. 195).

As reflexões de Louvel e Clüver servirão de aporte para as abordagens feitas a seguir. Dito isso, cabe então tratar dos diálogos interartes a partir de Van Gogh e sua tela. Um primeiro aspecto a ser apresentado é a relação entre a pintura e a poesia, tratada no artigo de Menegazzo (2011), que analisa o poema “À luz dos vegetais”, de Contador Borges.

Auvers-sur-oise, 1890

À luz
Dos vegetais
As cores fervem
Na paleta
Uma rajada de tinta
Corta súbito
A fulva
paisagem
Entre
corvos
Trigais
e sombras
Para espanto
Das esferas
Enquanto a orelha
Sangra de nudez
A alma
se banha
No fogo
Das papoulas!

A autora percebe o vínculo da poesia com a obra do pintor holandês por meio de diversas referências. Primeiramente, a epígrafe (*Auvers-sur-oise, 1890*) aparece como

indicativo espaço-temporal do local e ano da morte do artista, e, ainda, há menção da situação em que neste momento se encontrava, pintando a tela *Campo de trigo com corvos*. Menegazzo aponta a alusão à alta incidência de luz e o uso de cores quentes, ao encantamento com os campos de trigo relatados em carta à mãe, à amputação de parte da própria orelha, acabando por se constituir numa síntese biográfica de Van Gogh e o jogo entre vida e morte, paixão e arte. Segundo ela, na poesia “estabelece-se um ciclo enunciado em apenas quatro verbos: ‘fervem’, ‘corta’, ‘sangra’ e ‘se banha’. Nessa medida, as cores fervem, as tintas cortam, a orelha sangra e a alma se banha no fogo das papoulas” (MENEGAZZO, 2011, p. 4).

Assim como na poesia, a referência à tela de Van Gogh no cinema também é discutida por Menegazzo. O filme *Sonhos* (1990), do cineasta japonês Akira Kurosawa, é composto por oito episódios, sendo um deles denominado “Corvos”. Neste, o personagem, um pintor alter-ego de Kurosawa, caminha pelo museu e, observando as telas do artista holandês, transporta-se para uma delas. As referências são evidentes. O jovem pintor passeia por diferentes cenários, todos quadros de Van Gogh, sendo perceptíveis as pinceladas, as texturas e os detalhes de desenhos e pinturas. O próprio artista aparece, interpretado por Martin Scorsese, com uma sutura na orelha, e em diálogo acerca de sua relação com a natureza e seu modo obsessivo de pintar. Por fim, o personagem observa Van Gogh se afastar por um caminho que corta o trigal, enquanto corvos aparecem (Figura 2).

Figura 2 - Cena do filme: *Sonhos* (Akira Kurosawa, 1990).



Fonte: youtube.com

A presença das cores usadas por Van Gogh no filme do cineasta japonês é algo a se destacar. Hadija Chalupe da Silva indica que, no cinema, a cor cumpre a função de

valorização da atmosfera que o diretor propõe para atingir o público, possibilitando “uma interpretação poética interligada a imagem e ao som... e o cinema de Kurosawa é um dos maiores representantes, pois a cor e não a forma que determinava o conteúdo expressivo de seus filmes” (SILVA, 2014, p. 1). O crítico de cinema José Carlos Avellar observa que:

há muito de Van Gogh no cinema de Kurosawa. Não se trata de traduzir uma forma, a pintura, numa outra, o cinema, mas de construir uma estrutura ou narrativa cinematográfica em diálogo com a de Van Gogh – fazer um filme assim como o pintor pintava; alterar a cor, a forma, o gesto, para torná-lo mais expressivo e menos conforme. Um cinema como a pintura que saia do impulso de cortar da natureza o que não serve para a natureza do filme, ou do quadro, o que não serve para a expressão (AVELLAR, 1990, p. 1).

A colocação de Avellar sobre a relação entre a pintura de Van Gogh e o cinema de Kurosawa está de acordo com a ideia de Claus Clüver ao tratar das transposições intersemióticas. Conforme aponta, não são pertinentes questões como a fidelidade e a adequação para com o texto-fonte, neste caso a pintura, “simplesmente porque a nova versão não substitui a original” (2006, p. 17). As possíveis leituras de um mesmo objeto, como aponta ainda Menegazzo, não se reduzem uma à outra, nem mesmo ao objeto de origem. Tratando, então, do poema e do filme que se referem ao *Campo de trigo com corvos*, afirma:

Temos assim, duas linguagens diferentes que se complementam para falar o mesmo episódio e permitir uma leitura ampliada de um único objeto. A poesia reduzindo-o a poucas palavras investe nos cortes e no espaçamento da página, configurando momentos de silêncio e de ritmo acentuado. Observe-se ainda que o posicionamento das palavras em ziguezague provoca uma leitura rápida e vertiginosa do poema, produzindo o efeito de um instantâneo. O cinema, mais literal, reconstitui o episódio no tempo, ainda que o passeio do personagem pelas telas de Van Gogh confirme seu caráter onírico, transportado pelo som da sinfonia de Beethoven. Uma leitura não se reduz à outra, mas ambas se tocam em algumas arestas do diálogo artístico como recortes ficcionais de uma mesma biografia (MENEGAZZO, 2011, p. 5).

Além da poesia e do cinema, os diálogos com a tela de Van Gogh aparecerão também na música e no videoclipe. Em 1996, a banda brasileira Tantra lançou o disco *Eles não eram nada*, do qual faz parte a música “Corvos sobre o campo”, composta por Fred Nascimento (guitarrista e vocalista) e Gian Fabra (baixista). Os três versos iniciais configuram-se como um procedimento efrástico, assim como a última estrofe, havendo uma espécie de descrição da pintura do artista holandês, ou ainda o que Louvel define como descrição pictural.

Céu azul / Campo amarelo / Corvos avançam em nossa direção
E não há porque se assustar / Deixa o medo entrar no seu coração
Tudo o que eu fiz foi por amor / Acho até que encontrei / O motivo de um final feliz

Nunca imaginei em nosso fim / Construir meu castelo / Com as pedras que eu te atirei
Ieieie / Nada vai durar / As maldades serão coisas belas enfim
Nada vai durar tanto assim / Abra os olhos, então / Olha os corvos sobre o campo
Céu azul / Campo amarelo / Corvos avançam em nossa direção
Vermelhos caminhos / Ecos de cores / Vaga pulsação / De clara escuridão

É interessante notar aqui a maneira como se estabelece o diálogo interartes. Nascimento e Fabra valem-se da referência à pintura para tratar de assuntos não necessariamente nela presentes, mas possíveis de serem lidos a partir de uma interpretação dos compositores. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, o vocalista da banda afirma: “Van Gogh é tão rock'n'roll. Une a violência à doçura” (GRILLO, 1996). A agressividade e a delicadeza serão, portanto, aquilo que abstraído da tela se tornará tema para a composição da música, por meio da descrição. Como aponta Louvel (2006, p. 200-201): “Uma de suas funções maiores seria a função poética, com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido ‘figurado’, uma ‘translação’”. Este sentido figurado é evidenciado na citação das cores fria e quente, o azul e o amarelo, como representação da doçura e da violência coexistentes de que fala Nascimento, a “clara escuridão” nos tortuosos “vermelhos caminhos”. Além disso, os corvos constituem uma metáfora a problemas, dificuldades e medos que precisam ser encarados, não devendo ser temidos. É o que se percebe nos versos “Corvos avançam em nossa direção / E não há porque se assustar / Deixa o medo entrar no seu coração” e também “Nada vai durar tanto assim / Abra os olhos, então / Olha os corvos sobre o campo”.

A relação interartes a partir da pintura de Van Gogh pode não ser evidente para um público que desconheça a obra do pintor holandês, já que não há, por exemplo, qualquer menção a seu nome. Como indica Louvel, a descrição pictural afeta o receptor, “uma vez que o leitor deverá ‘saber’ reconhecer o pictural, abrir seu grande livro de imagens, revisitar seu ‘museu imaginário’” (LOUVEL, 2006, p. 203). Todavia, as referências se tornam mais evidentes ao serem explicitadas no videoclipe produzido para divulgação da música. Dirigido pelo designer e diretor de arte brasileiro Luiz Stein, o videoclipe de “Corvos sobre o campo” (1996) tem como um dos cenários principais a própria tela em dimensões ampliadas, onde é apresentada a performance da banda (Figura 3).

Figura 3 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996.



Fonte: youtube.com

Ainda, na cena de abertura, assim como na de encerramento, é visto um personagem representando o pintor, com um chapéu de palha e pincel na mão, observando a tela e nela pintando os corvos (Figuras 4). Além dessas, outras imagens são exibidas, remetendo à letra da música e a aspectos de *Campo de trigo com corvos*, ou não.

Figura 4 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996.



Fonte: youtube.com

De acordo com Claus Clüver, ao pensar em intermedialidade, os videoclipes podem ser reconhecidos como mixmídia. Para ele,

os videoclipes representam uma mídia própria ‘integral’ na terminologia sancionada pela Inermidialidade. Eles são textos mixmídia, compostos pela união de um texto multimídia e de uma montagem de textos visuais produzido para ter sua trilha sonora vendida separadamente (música e palavras: textos multimídia), o videoclipe contém também um caleidoscópio de videotextos visuais, que mostram os músicos num ambiente que se altera continuamente e, além disso, momentos narrativos, fragmentos de dança, cenas em ambientes externos e internos e (em medida crescente) efeitos visuais produzidos puramente por computador. Enquanto muitas dessas imagens podem ser relacionadas ao texto apenas de modo associativo, sem o som elas perdem também esse sentido e os ritmos de sua montagem perdem facilmente seu efeito sem os ritmos da música. O fato de que o texto visual não é nem coerente nem auto-suficiente, não podendo, conseqüentemente, ter existência separada, faz do videoclipe como um todo um texto mixmídia” (CLÜVER, 2006, p. 20).

Assim como Clüver menciona um caleidoscópio de videotextos presentes no videoclipe, Thiago Soares, no livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2012) refere-se à sensação caleidoscópica a partir dele causada, no diálogo entre música e imagem. O diálogo e a conseqüente sensação despertada por essa mídia estão atrelados aos conceitos de paisagem sonora e esferas de som, definidos pelo autor. Para ele, a paisagem sonora “configura-se num constituinte sinestésico: é música coisificada em imagem, gerando um efeito virtual de ouvir algo e ‘estar’ na música. Ou, ‘estar’ no som” (SOARES, 2012, p. 43); e as esferas de som constituem-se de “elementos que podem identificar uma referência sinestésica entre a música e a imagem” (SOARES, 2012, p. 44).

Soares aponta a citação como a característica mais comum do videoclipe, assim como a colagem eletrônica, com o uso de imagens de diferentes naturezas, agregando conceitos do cinema, da televisão e da publicidade. Considera-o, com isso, um híbrido, no qual forma e conteúdo são interdependentes. Por outro lado, suas unidades são independentes; as cenas são entrecortadas; os cortes, a montagem, a passagem de um quadro a outro são rápidos; a descontinuidade e a desarmonia são perceptíveis, mas, apesar disso, formam um objeto único e coerente. O autor aborda ainda o aspecto transtemporal dos videoclipes, havendo deslocamentos, convivência e renovação de tradições, notando-se uma espécie de estética da homenagem. Afirma assim que:

[as] imagens promovem uma mescla de épocas distintas, convivendo de uma forma marcadamente diegética. A transtemporalidade no videoclipe promove, assim, a inserção de referências de época, anulando uma suposta hierarquia do passado sobre o presente. O presente é uma articulação entre como este passado é visto e como o passado gostaria de ser visto. A transtemporalidade tem a função de se articular às formas narrativas presentes no videoclipe, propondo a junção do antigo não só como reverência, mas, sobretudo, como negociação do passado com o presente (SOARES, 2012, p. 50).

Tais características apresentadas por Thiago Soares são verificáveis no videoclipe da música “Corvos sobre o campo”. Como foi dito anteriormente, a tela e o próprio artista

aparecem como cenário e personagem, compondo uma clara citação, assim como o uso do azul e do amarelo. Há várias mudanças de locação, entretanto essas cores aparecem constantemente na iluminação e, do mesmo modo, no figurino dos membros da banda (Figuras 5, 6 e 7).

Figura 5 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996.



Fonte: youtube.com

Figura 6 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996



Fonte: youtube.com

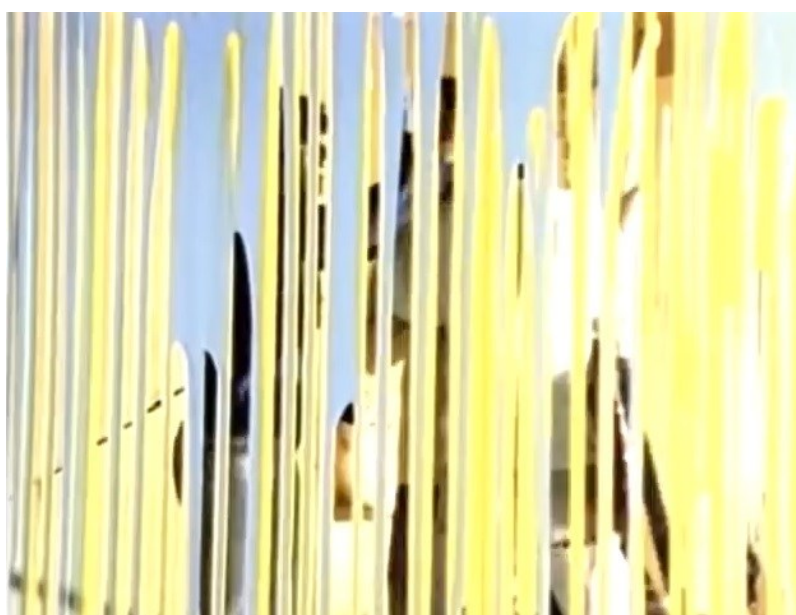
Figura 7 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996



Fonte: youtube.com

As colagens, imagens sobrepostas, descontínuas e desarmônicas são mostradas em ritmo acelerado. Um corvo aparece quase de maneira imperceptível, diversas vezes, em frações de segundo, em um cenário vermelho, remetendo aos “vermelhos caminhos” mencionados na canção. Há ainda cenas em que se manipulam tintas com as cores da tela de Van Gogh (Figuras 8 e 9) e são mostradas mãos sujas por elas (Figura 11). O diálogo interartes é assim evidente, relacionando-se pintura, música e videoclipe.

Figura 8 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996



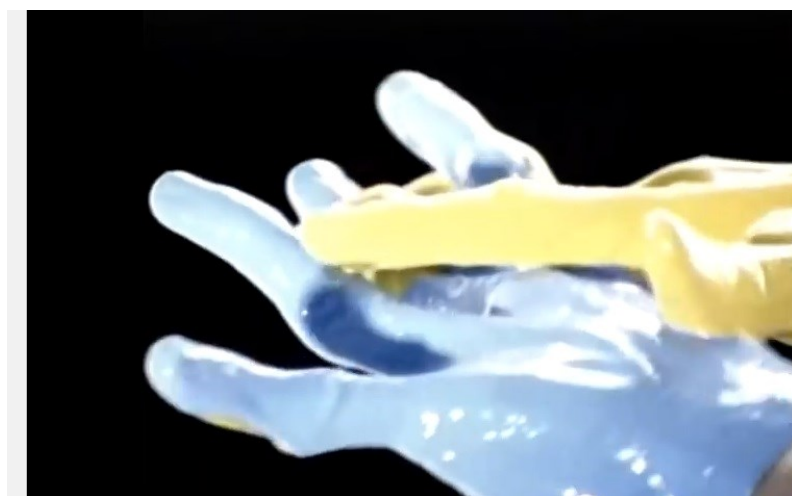
Fonte: youtube.com

Figura 9 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996



Fonte: youtube.com

Figura 10 – Videoclipe da música *Corvos sobre o campo*, banda Tantra, 1996



Fonte: youtube.com

Considerações finais

Cabe destacar, por fim, o aspecto transtemporal mencionado por Thiago Soares e o fato de o videoclipe acabar por se constituir, em função de suas características, como um resumo do estilo pós-modernista. É o que afirma Angela Prysthon, no prefácio do livro de Soares, elencando aspectos como o pastiche, a hiper-realidade, a volta a algumas formas tradicionais de representação, o apelo a uma certa nostalgia e uma tradição pop (PRYSTHON, 2012, p. 11-12). De maneira mais ampla, é possível pensar a partir não só do videoclipe, mas de todos os diálogos entre mídias e artes aqui apresentados, na relação do artista com o tempo.

Maria Adélia Menegazzo, referindo-se a poetas brasileiros contemporâneos, afirma que a possibilidade de atuação em diversas frentes artísticas implica:

a necessidade de o poeta não apenas possuir um olhar crítico sobre seu tempo, mas também um olhar reflexivo sobre o mundo e sobre sua obra. Para tanto, toma distância. Nessa *démarche*, o poeta representa uma “fratura”: é aquele que impede o tempo de se refazer, mas que também une os fragmentos sem apagar seus vestígios. O poeta contemporâneo, ou pelo menos uma vertente dessa poesia, exercita assim a função de pensar a arte a partir da própria arte para expor-se no mundo (MENEGAZZO, 2011, p. 2).

Há tempos sendo tema de reflexões e discussões entre pensadores, teóricos e artistas, é possível perceber como a relação interartes se mantém e se renova nas manifestações artísticas contemporâneas. Pintura, poesia, cinema, música e videoclipe, textos e imagens, colocados em diálogo, propiciam aberturas para os estudos sobre a arte e o fazer artístico.

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O cinema no túnel de Van Gogh*. 1990. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/KuorosawaSonhos.htm>>. Acesso: 30 jun. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*. Textos essenciais. v. 7, O paralelo entre as artes. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 102-113.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 14, jul-dez 2006.

GRILLO, Cristina. Ex-Legião Urbana lidera banda Tantra. *Folha de São Paulo*. 3 dez. 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/03/ilustrada/13.html>>. Acesso: 30 jun. 2014.

HORÁCIO. *Arte poética ou Epístola aos Pisões*. São Paulo: Cultrix, 2000.

KUROSAWA, Akira. *Sonhos*. 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TgSIRjyQOgA&feature=youtube_gdata_player>. Acesso: 30 jun. 2014.

LESSING, Gotfried. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*. Textos essenciais. v. 7, O paralelo entre as artes. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 82-92.

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.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Quando a arte se torna poesia. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Araraquara, v. 9, n.2, dezembro de 2011. UNESP.

PRYSTHON, Angela. Prefácio. O videoclipe ou a forma cultural do pós-modernismo. In: SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SILVA, Hadija Chalupe da. *Akira Kurosawa*. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cinemais/artakira.html>>. Acesso: 30 jun. 2014.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

TANTRA. *Corvos sobre o campo*. 1996. Disponível em: <<http://m.youtube.com/watch?v=tSjJwaSZO50>>. Acesso: 30 jun. 2014.

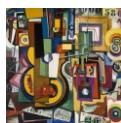
VINCI, Leonardo da. Tratado da pintura (“O paragone”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*. Textos essenciais. v. 7, O paralelo entre as artes. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 17-27.

[Recebido em maio de 2015 e aceito para publicação em setembro de 2015]

Van Gogh and the wheatfield with crows: from the painting to the videoclip

Abstract: For a long time being a theme for reflections from scholars, academics and artists, interart relations maintains its importance and is renewed in contemporary artistic expressions. Today, the link between kinds of art and the discussions on the topic extend to other fields, going beyond literature and painting, and including photography, cinema and also new medias, such as advertising and videoclip. This article focuses on the link between different art forms, the engendering of an art in another, demonstrating mechanisms of the interart exercise, from the Vincent van Gogh painting, *Wheatfield with Crows*. It is proposed an analysis of how the subject of the painting, the colors blue and yellow, as well as the crows, appear in other art forms, in this case poetry (*À luz dos vegetais*, of Contador Borges), cinema (*Dreams*, of Akira Kurosawa), music and videoclip (*Corvos sobre o campo*, of Tantra). As theoretical base are used the concepts of multimedia and mixmídia, of Claus Clüver, and description and pictorial translation, of Liliane Louvel, as well as Thiago Soares discussions about videoclips.

Keywords: Interart studies. Painting. Literature. Videoclip. Vincent Van Gogh.



MERLEAU-PONTY, LACAN E PESSOA: O ESFACELAMENTO PULSIONAL DA VISÃO

*Maicon Reus Engler**

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo mostra como alguns temas que Merleau-Ponty e Lacan mantêm em comum são tratados poeticamente na *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Trata-se de uma tentativa de exemplificar como a literatura pode expressar a seu modo várias ideias e posições que a filosofia alcança de forma teórica. Apresentamos brevemente os conceitos de Ser Bruto e de Carne, introduzidos por Merleau-Ponty para evitar os dualismos seculares da filosofia. Além disso, esboçamos como ele, em sua obra tardia, discute o visível e o invisível no interior da mesma estratégia de reabilitação da sensibilidade que já encetara em seus primeiros escritos. Em seguida, mostramos como Lacan apropria-se de tais considerações para ressaltar a existência de uma visão, proveniente das coisas mesmas e prenhe de elementos pulsionais, que antecede o olhar do vidente. Para Lacan, o vidente sujeita-se com prazer sacrificial a tal visão e nela aniquila. Por fim, comentamos partes do poema de Pessoa em que se exemplificam os principais pontos em apreço.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Lacan. Fernando Pessoa. Carne. Pulsão escópica.

Hoje se diz que tudo se espia, que nada passa despercebido e que mesmo o papel das paredes tem melhor memória que os homens. E não é o bom Deus que tudo vê. Não, um banco de cozinha, um cabide, cinzeiros pela metade ou a escultura de madeira de uma mulher chamada Níobe bastam para proporcionar testemunho imperecível de cada um de nossos atos¹.

O tambor, Günter Grass

Introdução

As interpretações das relações existentes entre o pensamento de Merleau-Ponty e o de Lacan já têm alguma história, fato esse que, por várias razões, não nos deve surpreender de todo. Além de pertencerem à mesma cena cultural francesa, tais autores desenvolveram



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui graduação (2008) e mestrado (2011) em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi bolsista Santander na Universidade Católica Portuguesa (Braga) (2007) e professor substituto das disciplinas de Ética/Disciplina Consciente e Comunicação/Expressão, na Universidade Federal de Santa Catarina, campus Joinville (2011). Realizou estágio de pesquisa (2014-2015) no departamento de Filologia Clássica da Philipps Universität de Marburgo (Alemanha), sob supervisão do professor Dr. Arbogast Schmitt. Integra desde 2013 a equipe editorial da “Peri - Revista de Filosofia”. É membro do NIM - Núcleo de Investigações Metafísicas da UFSC e do Núcleo de Filosofia Antiga da UFSC. Atualmente é aluno de doutorado da UFSC. E-mail: maiconengler@bol.com.br

¹ GRASS, 2006, p. 225.

preocupações teóricas similares: desde o início de sua carreira discutiu Merleau-Ponty com a Psicanálise e com a psicologia de modo geral², e Lacan, como se sabe, aproveitou-se das reflexões de seu amigo e de outros filósofos para elucidar as questões de seu trabalho como psicanalista e pensador polêmico. Em torno de ambos também pairava a mesma névoa ideológica feita de fenomenologia, de marxismo, de psicanálise, de existencialismo etc., a qual, na ausência de vínculos mais explícitos, por si só bastaria para que se rastresse um traço comum em muitas de suas investigações. O presente artigo enfatiza algumas interseções já notadas por outros estudiosos entre o pensamento desses autores – principalmente no que concerne à problemática da visibilidade e da pulsão escópica – e a maneira como se deixam mostrar em um dos poemas de Fernando Pessoa. Para tanto, expomos dois conceitos de Merleau-Ponty – Ser Bruto e Carne – bem como algumas de suas conclusões acerca da visibilidade e do fato de sermos seres a um só tempo videntes e visíveis. Feito isso, mostramos como Lacan apropria-se dessas reflexões e as retraduz para o contexto psicanalítico, dando especial atenção à pulsão escópica e ao sacrifício subjetivo nela contido, sacrifício esse que, tal como a descida do artista à radicalidade do Ser Bruto, é capaz de franquear um campo psíquico anterior às relações fantasmáticas e imagéticas do Eu. Como esses temas parecem ser evocados na *Ode Triunfal* de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), citamos e comentamos seus versos mais representativos.

Merleau-Ponty: o ser bruto, a carne, o visível e o invisível

Tanto na obra *O olho e o espírito*, quanto nos fragmentos do livro inacabado, *O visível e o invisível*, nota-se claramente o esforço de Merleau-Ponty para escapar de dois extremos igualmente perigosos e tradicionais: por um lado, o pensamento ativista da ciência, que sobrevoa os fenômenos do mundo e retalha suas singularidades para transformá-lo em “objeto em geral”; por outro, a ânsia subjetivista da filosofia, a qual, encontrando certezas apenas nas operações do Eu, como que engole o mundo inteiro para fazer dele mera soma de representações para um sujeito (MERLEAU-PONTY, 1980a, p. 85). Com um projeto que remonta às suas obras iniciais, nas quais também buscava manter-se entre o objetivismo da ciência e o intelectualismo da filosofia, Merleau-Ponty segue certas tendências filosóficas do século XX e procura um âmbito mais original em que esses dualismos da tradição ainda não se tenham solidificado, um lugar em que o sujeito e o objeto, a coisa e a consciência ainda se

² Vide: MÜLLER-GRANZOTTO, 2005. Entre outras coisas, o artigo mapeia as posições de Merleau-Ponty em relação à Psicanálise, principalmente no que tange aos conceitos de inconsciente e de experiência clínica; mostra a influência que o pensador francês sofreu da leitura de Freud feita por Politzer; e elucidada a maneira como tentou elaborar uma psicanálise ontológica, bem como o sentido de conceitos importantes como “expressão” e *Gestalt*.

apresentem entrelaçados primitivamente e possam ser pensados em sua propriedade, mesmo quando se apresentam de modo confuso (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 127). É através da reabilitação da dignidade ontológica do sensível, possibilitada entre outras coisas pela meditação sobre a arte e sobre a experiência da percepção, que ele busca atingir esse “há” primordial – chamado por ele de “Ser Bruto” – que tanto a ciência quanto a filosofia pressupõem em suas investigações.

O Ser Bruto é propriamente o ser da indivisão e do enlace, que ainda não foi submetido às operações fracionantes do *cogitare*, responsáveis por calcificá-lo nos conceitos da tradição filosófica. Embora alguns filósofos tenham dado atenção casual para isso, pois o mundo da cultura nada mais é do que um parto interminável do Ser Bruto (CHAUÍ, 2002, p. 156), são os artistas que possuem o privilégio de perambular em seu horizonte matricial de sentido. Cada uma das artes tem maneira especial de acolchoar-se nesse lençol originário para extrair daí a seiva que a anima: a pintura utiliza-se principalmente do movimento do corpo e dos olhos, celebrando assim o “mistério da visibilidade”, ao passo que a literatura se entremeia nos arcanos do dizível e a música, por sua vez, permanece bastante aquém do designável, exprimindo apenas irrupções, fluxos e refluxos do Ser (MERLEAU-PONTY, 1980a, p. 86). Mais do que arrogar-se o título de nova substância, de um sucedâneo para todos os absolutos fundamentais em que a filosofia se apoiou ao longo da história, o Ser Bruto representa antes a vontade de pensar um estofamento comum entre nosso corpo e o mundo, isto é, algo que conceda a Merleau-Ponty a importante afirmação de que “somos o mundo que se pensa” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 132). *O visível e o invisível* insiste precisamente na elucidação do pacto já estabelecido entre nosso corpo e o mundo, pacto esse que é anterior a qualquer relação de consciência – “pré-tético”, para dizê-lo em termos fenomenológicos – e que revela como penetramos nas coisas através da visão e como elas penetram em nós ao serem vistas (MANZI, 2009, p. 3-4). Esse estofamento comum resume-se no conceito de Carne, que é entendida como meio formador do objeto e do sujeito, como elemento ou emblema concreto de uma maneira de ser (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 142-3).

Merleau-Ponty ressalta que tal conceito ainda não possui nome em nenhuma filosofia, e o modo reticente como o descreve, premido pelo cuidado de não cair novamente na dependência de um absoluto, lembra alguns aspectos do discurso da teologia negativa, que define seu “objeto” muito mais por negação do que por caracterização positiva. Se algo com que compará-la fosse buscado na história, a Carne então apareceria como um dos antigos elementos (*stoicheia*) de que falavam os pré-socráticos, uma coisa geral que, incorporando um

estilo do Ser, ficasse a meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 136). Parece não ser à toa que Merleau-Ponty faz essa referência aos “elementos” dos pré-socráticos: sempre que a filosofia quer retornar à sua essência, fugindo das soluções prontas da tradição, ela se volta para o que os pré-socráticos pensaram, algo que pode ser visto na obra de Nietzsche e de Heidegger, ambos os quais também lutaram contra a metafísica da representação³. Mas nem de longe pode a Carne ser confundida com a matéria, com o espírito ou com uma substância. Apesar de compor-se de idealidade rigorosa – idealidade que realiza, de forma não conceitual, a união e a aderência dos movimentos de uma sonata, ou dos estilhaços do campo luminoso (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 146-7) – ela não é presença plena nem sustentáculo do mundo. Ao contrário, a Carne comporta-se como as deiscências dos vegetais, e pode tanto suscitar uma presença, quanto se fazer ausência que anseia por preenchimento. Em verdade, ao mesmo tempo em que promove o visível e o doa à nossa visão como uma figura, ela oculta em profundidade o invisível, realizando como que um movimento de ida e vinda, de emergência e imergência que define o quiasma ou o entrecruzamento desses polos (CHAUÍ, 2002, p. 155). Esta invisibilidade no próprio seio do visível será entendida por Lacan como o objeto pequeno “a”, um campo de experiência subjetiva que permanece aquém das imagens (MANZI, 2009, p. 8). Certas obras de arte, como os quadros de Cézanne ou o poema de Pessoa, exploram justamente esse âmbito originário onde se esvaecem as representações sociais e fantasmáticas daquilo que, em Lacan, constitui o Imaginário.

De mais a mais, a noção de Carne enseja nova maneira de conceber o corpo: uma vez que ela seja a polpa comum ao mundo e a nós, já não podem subsistir as divisões estanques entre o lugar que habitamos e aquilo de que somos feitos (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 134). O nosso corpo une-se então às coisas por sua própria ontogênese, prendendo-se no tecido delas e pensando-as por contato e inerência. A distância efetiva entre ele e elas – a distância geométrica e cartesiana que punha os objetos em rede de relações –, desaparece e o espaço passa a ser contado a partir de cada corpo senciente, que se torna o ponto zero da espacialidade (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 100). Por ser sensível exemplar, conjunto de

³ Sobre a metafísica da representação: “Merleau-Ponty's theory of the flesh takes up the critique of metaphysics as a representational, and therefore ideological, procedure, a critique that was initiated by Heidegger (through Nietzsche). The support of this anti-representational theory of existence rests upon the analysis of the horizon: the flesh, as a horizontal concept, remains a polymorphous, open system which bears the difference between brute vision and objective thought, both of which are divergent expressions of Being. Thus while for traditional philosophy, Being is the ground of metaphysical identity, the flesh is the ground for existential difference; within the metaphysical tradition difference is derived from identity, while within the theory of the flesh identity is derived from difference, the originary difference of the perceptual Gestalt”. Weiss, 1981, p. 82.

cores e superfícies habitado por uma visão e um tato, o corpo pode sentir tudo o que está fora de si, literalmente *incorporando* a massa sensível para a qual está aberto e tornando-se ser de duas faces: por um lado, coisa entre coisas, por outro, aquilo que as vê e toca (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 132-3). São essas reflexões, auferidas graças ao conceito de Carne e à reabilitação sensível do corpo, que são retomadas por Lacan, notadamente quando transpostas para a problemática do visível e do invisível. Isso porque, concebendo o corpo ao mesmo tempo como vidente e como coisa visível, feito do mesmo componente pastoso do mundo, Merleau-Ponty descobre a existência de um olhar que emana das coisas e incide sobre o vidente humano. Segundo explica, isto ocorre porque estamos instalados em meio ao visível quando olhamos para as coisas, sem que jamais percamos a possibilidade de sermos vistos, tampouco a visão parcial que temos de nós mesmos. Pela primeira razão, somos possuídos pelo visível que se espraia em nossa circunvizinhança (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131); pela segunda, pois, expressa-se o “narcisismo fundamental de toda a visão”, que mais uma vez nos leva a ser tragados pelo visível e a ter de suportar a visão que eflui das coisas.

De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda a visão; daí por que também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas; daí, minha atividade ser identicamente passividade [...] (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131).

Deste modo, quando se utiliza a unidade entre corpo e mundo, a Carne, para pensar o visível, são retirados da visibilidade todos os contornos costumeiros que a faziam apanágio próprio dos seres vivos. Torna-se claro que ora por seu excesso, ora pela ausência que solicita preenchimento, acontecem vários movimentos de reversibilidade em que se entrecruzam o visível e o invisível: são fundos que se tornam figuras e figuras que se tornam fundos, dependendo de como o vidente desloca seu corpo nas entranhas do mundo (CHAUÍ, 2002, p. 166). Nesse jogo entre profundidades e superfícies, não pode haver visão capaz de abarcar a tudo, motivo por que parece que o visível só se doa graças a certa invisibilidade com que se relaciona de modo fundamental e constitutivo, não meramente casual⁴. O conceito de Carne,

⁴ Apesar de termos falado em superfícies e profundidade, deve-se notar que tal invisibilidade não é apenas mais um visível que se oculta por trás de outra figura que temos diante dos olhos. Ao contrário, a própria visibilidade está impregnada de invisibilidade, uma alteridade radical que impede a total coincidência do vidente com o mundo, haja vista que seja impossível ver-se completamente enquanto vê outras coisas. Segundo Müller-Granzotto, a invisibilidade de que fala Merleau-Ponty pode ser vista como possível equivalente do conceito lacaniano de “estranheza” (*Unheimlichkeit*), que também revela a falta na constituição do sujeito. Para ele, a leitura que Jacques Alain-Miller faz de Merleau-Ponty peca justamente neste ponto: ao pensar que a Carne estabelecerá comunidade perfeita entre o eu e o mundo, no interior da qual estaria eliminada a possibilidade do “estranho”. (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008, p. 9-11).

com efeito, elimina as noções usuais de atividade e passividade. É neste ponto preciso que Lacan encontra inspiração no esforço de Merleau-Ponty.

Lacan: o gozo de ser visto e de sujeitar-se à visão

Lacan admite que Merleau-Ponty esteja fazendo algo novo na filosofia, como que buscando uma substância inominada da qual nós mesmos, os videntes, nos extraímos (LACAN, 1998, p. 81). De acordo com os comentadores, não acredita que Merleau-Ponty tenha caído no antigo sonho dos filósofos e se deixado encantar por presença onividente e similar a Deus (SHEPHERDSON, 2006, p. 119). Podemos dizer que são dois os resultados que ele colhe dessa empresa exploratória e aventureira: a constatação da pré-existência de um olhar, advindo das coisas, que nos fotografa como se fôssemos uma imagem num quadro; e a possibilidade de enquadrar a pulsão escópica, em virtude da esquizo entre olhar e visão, no rol das pulsões. Esses dois achados se baseiam, por sua vez, na concepção tipicamente lacaniana do sujeito enquanto falta ou negatividade, que vem agora se apresentar na orla da visão. As reflexões sobre o olhar, assim, antes de remeterem para uma substância primordial em que nos absorvemos, lançam novas luzes sobre o sujeito e permitem compreendê-lo de maneira inovadora (SHEPHERDSON, 2006, p. 120).

Partindo da ideia de que olhamos apenas a partir de um ponto e somos olhados a partir de todos, Lacan conclui, junto com Merleau-Ponty, que somos espelhos do mundo. Seu acréscimo a tal reflexão consiste em perguntar se não existiria alguma satisfação por estarmos sob a perspectiva desse olhar e, ademais, em dizer que o olhar pode conter em si o objeto pequeno 'a', isto é, o objeto paradoxal que localiza uma falta (LACAN, 1998, p. 76-77). A pré-existência do olhar acontece porque as coisas, tendo que ver conosco, ou sendo a mesma Carne, devolvem-nos o olhar que lançamos sobre elas. Lacan relata esse fenômeno com a lembrança de uma pescaria da qual participou. De acordo com seu relato, do barco em que estavam pescando foi avistada uma lata de sardinha a flutuar sobre as águas. O ponto luminoso que a lata criava no meio da água parecia dirigir-se precisamente a eles. Um dos camponeses presentes na pescaria, fazendo uma pilhéria, disse a Lacan que a lata olhava especificamente para ele, singelo pronunciamento que levou o psicanalista a sentir como estava deslocado naquele ambiente: ele, jovem intelectual cidadão, pescando por diversão junto de trabalhadores que labutavam pela sobrevivência. Ele concluiu que representava uma mancha no quadro em que se inseria, o que se presta para elucidar como, se olhamos para um quadro ou para um objeto qualquer, como a lata de sardinha, é porque estamos inseridos nele

de algum modo e, por isso, recebemos sobre nós certa visão (LACAN, 1998, p. 94) ⁵. A unidade carnal do vidente e dos visíveis faz que com a visão que emana do primeiro, assim que incide sobre os segundos, seja como que refletida e retorne sobre ele, dando-lhe a sensação de estar sendo espiado no drama do mundo.

Isso se dá, outrossim, pelo fato de ser através do olhar que penetramos na clareira da luz: através dele nos tornamos videntes, ao mesmo tempo em que, entranhados na luminosidade, somos também visíveis (LACAN, 1998, p. 104). Do ponto de vista da luz, sermos vistos é a condição para que vejamos. Lacan insiste que o olhar está sempre do lado de fora no campo da pulsão escópica e voltado para aquilo que nos rodeia; ele é sempre etimologicamente extático⁶. Nesse sentido, no caso específico da pintura, ocorre que às vezes podemos até sentir o olhar das coisas que o pintor selecionou em sua tela, olhar esse que ainda ronda o quadro e nos perscruta. Ele parece pairar, à feição de um nimbo, sobre a plasticidade dos quadros e imagens: os ícones, por exemplo, costumam dar a sensação de sermos vistos pelos entes religiosos ali representados, e na cultura popular muitas pessoas costumam virar as estátuas de seus santos para a parede, quando fazem algo que supostamente não devia ser visto por eles. Aliás, o efeito apolíneo e apaziguante da arte, já constatado por Freud e antes dele por Schopenhauer e Nietzsche, acontece basicamente porque o pintor oferece como que a pastagem que sacia a fome do olho, i.e., faz com que momentaneamente deponhamos nosso olhar sempre ávido – e ávido apenas de olhar por olhar – sobre algo que comporta abandono, uma paisagem ou cena em que o drama do desejo parece ter-se resolvido. (LACAN, 1998, p. 99). Para Lacan, a sublimação consiste na forma como o pintor reduz o objeto ‘a’, que caracteriza a falta constituinte do desejo do sujeito, em algo que pode ser apreciado artisticamente. Com isso, a negatividade do desejo não é positivada, mas sublima-se e ganha novas vestes, de tal modo que até podemos considerá-la bela, libertando-nos por instantes de

⁵ Vivências como essas são comuns na literatura, como exemplifica a epígrafe deste artigo. Há em Proust uma descrição de como os objetos do ambiente olhavam para ele, na primeira noite que passou em seu hotel em Balbec. “É a nossa atenção que coloca objetos num quarto, e o hábito quem os retira, abrindo espaço para nós. Espaço era o que não havia para mim em meu quarto de Balbec (meu de nome, apenas); estava cheio de coisas que não me conheciam, que devolveram o olhar desconfiado que lhes lancei e que, sem levar na mínima conta a minha existência, manifestaram que eu desarranjava o ramerrão da sua”. (PROUST, 1973, p. 190). Proust continua comentando como uma pêndula fazia considerações pouco lisonjeiras sobre ele em uma língua desconhecida, considerações que as cortinas roxas escutavam sem responder, “mas na atitude análoga à das pessoas que erguem os ombros para mostrar que as irrita a vista de um terceiro”. Ele é atormentado pelo olhar e pela presença de cada um dos objetos, mas principalmente por um espelho que não lhe daria paz enquanto não fosse retirado. Toda a sua agonia só tem fim quando sua avó chega e restabelece a normalidade. PROUST, 1973, p. 190-191.

⁶ Esta ideia do olhar como algo extático, sempre voltado para fora, está presente também em Freud e Sartre, sendo constitutiva da tradição filosófica, como os comentários acerca do binômio curiosidade/contemplação o demonstram. Segundo Kelly Oliver, tal ideia se baseia numa visão igualmente alienante de espaço, que ela tenta corrigir através das análises que Luce Irigaray faz sobre a luz e o ar. Cf. OLIVER, 2001.

seu agulhão. Daí que vem a função civilizadora e encantadora da pintura, a razão pela qual sempre há sociedades dispostas a financiar o trabalho dos pintores (LACAN, 1998, p. 108-9).

Essa avidez que se concentra no olho nada mais é do que a força constante e insopitável de que se compõem as pulsões. O olhar, como órgão da pulsão escópica, é impulso irreprimível que não busca um objeto específico para se apaziguar, mas como que se satisfaz com o simples exercício de sua potência⁷. Para toda a pulsão, o objeto que lhe pode ser oferecido – o seio, no caso da pulsão oral, ou o quadro na pulsão escópica – é indiferente; o prazer apaziguante advém antes da atividade do que do próprio objeto (LACAN, 1998, p. 157-159). Por conseguinte, quando o objeto pequeno “a”, em que o sujeito vem fracassar, se faz presente no olhar, ele atua como desejo, isto é, como função estruturante de uma falta (LACAN, 1998, p. 33). É por ter em si tal falta que o olhar que alguém nos dirige é capaz de desconcertar nosso campo de percepção, lembrando a chaga da falta que também carregamos conosco. Nessas ocasiões, vemos nosso semelhante a sustentar opticamente a função do desejo; recebemos dele um olhar que é o avesso da consciência, porque diretamente ligado ao Real; e somos então remetidos para nossa própria negatividade. O campo simbólico de nossa percepção consciente se desconcerta e desfigura, porque sentimos mais uma vez que, assim como ocorre com aquele indivíduo que nos olha e, a rigor, devolve nosso olhar, nossa negatividade não pode ser preenchida, mas é como a roda de Íxion ou o tonel das Danaides, para usar de uma conhecida metáfora de Schopenhauer (LACAN, 1998, p. 88). Além disso, o olho também funciona como objeto pequeno “a” pela relação de logro que sempre ocorre na visão, ou seja, por ela nunca nos ceder o que buscamos, de tal sorte que sempre somos obrigados a recomeçar a busca. Esta é a fenda ou esquize entre o olhar e a visão.

De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objeto *a*, quer dizer, no nível da falta (- *a*) (LACAN, 1998, p. 102).

Por compreender em si a falta característica do desejo, o olhar enquanto pulsão escópica pertence por excelência ao Real. Diferentemente do Imaginário e do Simbólico, o Real é o maior cúmplice das pulsões e – como a análise clínica o revela – tende a apresentar-se em sua incidência dialética de modo originalmente mal-vindo (LACAN, 1998, p. 70). O Imaginário se relaciona com a formação de nossa personalidade através do confronto com

⁷ Essa descrição do olhar lembra as clássicas análises da *curiositas*, a ânsia (*cura*) de simplesmente olhar para as coisas sem nenhum propósito definido, que se difere da contemplação filosófica. Em geral, os filósofos criticaram esse sentimento desde a Antiguidade até o século XX, e à guisa de exemplo podemos citar Platão, com quem isso começa, Agostinho, Pascal e Heidegger. Cf. ENGLER, 2011, pg. 44, nota 117; pg. 227, nota 476.

imagens que recebemos de nossos semelhantes e também através de sua assimilação: é o estádio mimético que compartilhamos com os animais. O Simbólico, por sua vez, refere-se à estruturação linguística que organiza a experiência: é um sistema de leis com as quais estabelecemos a verdadeira relação que nos constitui como sujeitos. E o Real, pois, é o domínio que, isento de imagens e de particularizações do Inconsciente (fantasmas), só se franqueia a partir do gozo (SAFATLE, 2007, p. 75), razão por que Lacan fazia aquela pergunta, citada acima, sobre o prazer de sermos espelhos do mundo. Há, portanto, satisfação em estarmos sujeitados a um olhar que não é o nosso, nem o de nosso semelhante enquanto sujeito consciente. A relação desse prazer com o tema das pulsões retira do olhar pré-existente todas as conotações que o poderiam caracterizar como propriedade de um sujeito: ele se torna um olhar que vem do Outro (SHEPHERDSON, 2006, p. 115).

Depois de constatar que somos olhados pelas coisas e que isso nos causa satisfação, Lacan ata o fio de suas reflexões graças ao conceito de pulsão. Como toda a pulsão é para ele pulsão de morte, a atividade em que nos sujeitamos ao olhar pré-existente, aquele que desvenda o horizonte da própria visibilidade, tem algo de sacrificial e comporta resquícios mortíferos.

Para Lacan, é uma questão de distinção entre o prazer da pulsão, aquele prazer no qual o sujeito desaparece (que Lacan chama de *jouissance*) e, por contraste, a ordem do desejo na qual o sujeito encontra sua vida. De acordo com Lacan, esta é a antítese que Merleau-Ponty descobre, sem perseguir isto na direção que Freud nos exige tomar: a experiência de estar sob o olhar e, mais precisamente, a satisfação que acompanha isso, essa é a precisamente a experiência da pulsão escópica, esta experiência primordial que é sempre uma possibilidade do sujeito, mas na qual o desejo é perdido e o sujeito se move para sua própria aniquilação (SHEPHERDSON, 2006, p. 124).

Provoca-nos estranha satisfação o olhar que nos atravessa por todos os lados e que faz sentir nossa absoluta passividade diante de alguma coisa que nos precede. Este gozo não advém do fato de termos encontrado um significante absoluto que faria cessar a incompletude do desejo, mas sim do fato de que, enquanto sujeito, modificamos o valor do objeto desejado, já que nós mesmos nos aniquilamos. O desaparecimento do sujeito é a marca da pulsão de morte, e tal marca se apresenta agora no olhar para caracterizar a pulsão escópica.

Ode triunfal: o esfacelamento do poeta na totalidade carnal

O fato de ser possível definir algumas obras de Pessoa como sensacionistas – consoante o famoso mote: “sentir tudo de todas as maneiras” –, principalmente as escritas sob o heterônimo Álvaro de Campos, já seria suficiente para que se justificasse sua escolha como

exemplo artístico dos temas em questão. Contudo, sua riqueza poética é bastante vigorosa para que vários outros poemas pudessem ser selecionados com iguais oportunidades de exemplificar as reflexões de Merleau-Ponty sobre as sensações, respectivamente, e as de Lacan sobre a pulsão escópica. A *Ode Triunfal*⁸, todavia, permite que as considerações acima se ilustrem principalmente em torno de dois assuntos tratados: a unidade entre corpo e mundo, abarcada pelo conceito de Carne, e a maneira pulsional de relacionar-se com as coisas que têm que ver conosco, com menção explícita do olhar. Outros pontos discutidos também se fazem presente nesse poema: a descida do poeta até o Ser Bruto, donde arranca significações primordiais para o que quer exprimir e onde se alija das representações sociais; o rompimento com a maneira habitual de usarmos os sentidos; a fragmentação na totalidade diante da qual o poeta ora se sente passivo, ora em plena atividade.

O modo como Pessoa locomove-se nas entranhas da totalidade, com efeito, se faz de sucessivos esfacelamentos. Ele reconhece o parentesco original entre as máquinas que vai descrevendo e seu próprio ser, e o espasmo dos maquinismos que percebe atinge-lhe todos os sentidos e faz dele sua extensão contemporânea. Desde o início ele se encontra em um estado inabitual – tem febre e range os dentes ao escrever – e ao longo do poema isso se intensifica até que ele se perca enquanto sujeito em meio à extensão carnal das coisas. Tal como a inspiração poética, os estados de transe e as doenças visionárias, sua febre deve ser vista como indício de uma percepção alterada e diferente da comum, mais afeita à radicalidade do Ser Bruto, do mesmo modo como podemos imaginar que a epilepsia (o *morbus sacer* dos Antigos) devia proporcionar a Machado de Assis ou a Dostoievski uma percepção diversa das coisas⁹. Nunca é demais recordar, aliás, que a circunstância de composição da *Ode Triunfal* é também doentia e insólita: ela foi escrita no dia igualmente triunfal (oito de Março de 1914) em que se manifestaram os principais heterônimos de Pessoa, dia em que ele escreveu trinta e tantos poemas de Caeiro (*O guardador de rebanhos*), o poema *Chuva Oblíqua* (Fernando Pessoa) e a ode aqui estudada, a qual foi jorrada na máquina de escrever, “sem interrupção nem emenda”.

⁸ PESSOA, Fernando. *Obra Poética IV - Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre, L&PM, 2007. O poema esta compreendido entre as páginas 44-53; por ser difícil fazê-las acompanhar os versos, não tornaremos a citá-las.

⁹ A ligação da doença com a arte é atestada desde a Antiguidade, como no *Problema XXX* de Aristóteles. Merleau-Ponty também a menciona quando comenta a obra de Cézanne. Ele ressalta a vontade explícita do pintor de não ceder à convivência, o que incluía afastar as mulheres de seu atelier, ignorar as teorias rebuscadas de Émile Bernard, evitar Paris ou fazer sinais para que seus amigos não o abordassem, quando acaso o viam pela rua. Merleau-Ponty não acredita que a obra de Cézanne seja um fenômeno da decadência de sua psique, mas admite que “por ocasião dos distúrbios nervosos, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos” (MERLEAU-PONTY, 1980b, p. 114).

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétrica da fábrica,
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

As máquinas agem de maneira furiosa dentro e fora do poeta, sem que haja barreira nítida entre esses polos. É o conjunto de suas sensações que está em jogo e todas as características da vida moderna que ele canta – os cafês, as capitais, os elétricos, os guindastes, os trabalhadores etc. – são partes dele mesmo. À medida que as torna presentes por meio das palavras, sente seu ser dividido e espalhado por todos os lados; e sua constatação de que o presente contém em si o passado e o futuro, pois, mostra como ele se encontra no torvelinho da totalidade, em posição mais profunda e originária do que aquela que impera no cotidiano sadio. É neste torvelinho que ele é acariciado num frenesi mecânico. Já aqui se manifesta, sem dúvida, seu desejo sacrificial de ser penetrado fisicamente pelo elemento mecânico, absorvendo-o e tornando-se assim passento, mas ao mesmo tempo completo e orgulhosamente triunfante como uma máquina.

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

No lugar em que se encontra, as convenções sociais e os juízos de valor cotidianos desaparecem, de tal maneira que ele pode amar as coisas mais censuráveis do ponto de vista

moral – amá-las e, mais do que isso, sentir por elas fome e cio. Aí não se faz presente a ordem de relações rasteiras do dia-a-dia – “abaixo de todos os sistemas morais” – mas outra ordem em que ocorre identificação amorral com a realidade e completa, apaixonada aceitação dela.

Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
Roçai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,
Ó automóveis apinhados de pândegos e de putas,
Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
Rio multicolor anônimo e onde eu me posso banhar como quereria!
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos -- e eu acho isto belo e amo-o! –
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por velas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

Ele se mescla de tal modo ao elemento moderno, que vem a ser para as coisas mencionadas algo como a força motriz ou a própria razão da existência delas. As coisas como que o convocam e necessitam dele para existir, realizando seu desejo de estar no íntimo de todas elas.

Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! Eia-hô! Eia!
Eia! Eu sou o calor mecânico e a eletricidade!

Com isso, da mesma forma como Cézanne buscava a natureza em sua origem (MERLEAU-PONTY, 1980b, p. 116)¹⁰, Pessoa também alcança um lugar abaixo do mundo da cultura, a despeito de valer-se de palavras e de pôr em seu canto instrumentos, atividades e demais fenômenos indubitavelmente culturais. Ele também está no âmbito do Ser Bruto. Seu futurismo sensacionista, como a pintura de Cézanne (CHAUÍ, 2002, p. 172), faz com que as máquinas se alijem de suas significações vezeiras, condicionadas à utilidade para os seres humanos, e se tornem tão-somente os impulsos arcaicos que as construíram: elas viram necessidades e futilidades, medos e anseios, alegrias e tristezas. A fim de realizar tal operação de origem, o poeta se vale com tal intensidade da comunhão de sua Carne e das coisas que, não raro, sua expressão só encontra guarida em onomatopeias frenéticas, em guinchos e chiados. Ora, a onomatopeia não significa um primitivismo que, tendo alcançado a paciente cristalização da palavra de modo auditivo, não conceitual, tem suas possibilidades de expressão limitadas. Ao contrário, a fidelidade sonora que mantém em relação àquilo que exterioriza é como que a tentativa de ser a própria coisa em forma de som, de maneira parecida aos “rabiscos” e contornos imprecisos que os impressionistas pintavam, na ânsia de agarrar as coisas tal como se lhes despiam. E, assim, muitas vezes ela dá mostras daquele “lençol de sentido bruto” do qual as palavras extraem, como que por sucção semântica, sua própria dizibilidade significativa.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
(...)

Hupa-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Além da unidade carnal do poeta e das coisas, há que ressaltar os vínculos desiderativos pelos quais ele se relaciona com elas, como já sublinhamos por alto. Aqui se ilustram os temas de Lacan: as coisas têm que ver com o poeta no meio de uma totalidade de sensações libadas por desejos que, às vezes, partem ativamente dele, e às vezes partem delas como excitações sexuais. A menção do amor, do sexo e do cio é recorrente.

Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com os olhos e os ouvidos e o olfato,

¹⁰ “Cézanne aprofunda a síntese, retém aquele *movimento circular*: o pintor que desejava “criar uma ótica”, ver a natureza pela primeira vez, captar nos objetos seus pontos de contato sutis e delicados, também “se atormentava pelo agudo dos matizes”... “Sinto-me colorido de todos os matizes do infinito. Nesse momento, *eu e o meu quadro somos um só*. Somos um caos irisado. Vou ao encontro do meu motivo, perco-me nele”. CAMPOS, 1992, p. 47 (grifos da autora).

E com o tato (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!

Depois de inúmeros versos que resumem características da vida moderna, trazendo à tona suas manifestações mais díspares, Álvaro de Campos declara que desejaria ser o *souteneur* (câften) disso tudo, dispondo das coisas, portanto, como de uma mercadoria sexual. Sua perambulação em meio a tudo o que é moderno relembra a impossibilidade de satisfação do olhar, a falta característica do sujeito que o leva a contemplar incessantemente os objetos; e parece que o intento da ode não é encontrar alguma coisa, mas perder-se sacrificialmente na babel dos inventos mecânicos. A ligação íntima do poeta com as coisas, de resto, é feita de um paroxismo em que oposições rotineiras, como a existente entre os polos passivo e ativo, se desfazem para dar lugar a um estado de outra ordem. Por um lado, isso justifica a ideia de Merleau-Ponty segundo a qual existe deveras expiração e inspiração do ser, “ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe quem vê e quem é visto” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 92). Pessoa, por estar no cenário cru da indivisão, desconhece as paliçadas que o separam das coisas. Por outro lado, em razão do vocabulário fortemente sexual, isso mostra o conteúdo pulsional que é sublimado pela poesia – o objeto pequeno ‘a’ que entra em circulação social adornado por vestes métricas e melodiosas.

Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
De comboios estrênuos.

E adiante:

Na minha mente turbulenta e incandescente
Possuo-vos como a uma mulher bela,
Completamente vos possuo como a uma mulher bela
[que não se ama.

Este conteúdo sexual, que a princípio se manifesta na relação desiderativa que une o poeta às coisas, aos poucos deixa de lado a intenção saudável e promotora de vida que perfaz o desejo, conectado ao princípio do prazer, para adquirir, através da exacerbação daqueles esfacelamentos já mencionados, a intenção de morte do sujeito, que é característica de todas as pulsões. Em verdade, é difícil de ver no poema alguma intenção promotora de vida, e antes salta muito mais à vista aquele desaparecimento sacrificial do indivíduo de que falamos acima. São mencionados vários aviltamentos que o poeta deseja para si mesmo: partir a cabeça nas esquinas, ensanguentar-se por completo, ser levado por desconhecidos, receber gargalhadas na cara etc. O modo como ele olha para as coisas (eis a pulsão escópica) é duas

vezes designado como “pervertido”: ele se regala com a atividade constante e insopitável de olhar para elas e de enroscar-se em seus contornos, com a atividade de fracassar e não encontrar seu objeto do desejo – “vos possuo como a uma mulher bela que na se ama” –, e anseia por ser tragado por aquilo que mantém em seu campo visual ou, como é indistinguível o lugar donde parte tal impulso, as próprias coisas vistas querem esmigalhá-lo em seu torvelinho. O ponto culminante dessa aniquilação, que inverte a relação de ativa posse sexual citada anteriormente, se dá com a admissão da vontade de morrer entregando-se como se fora uma mulher. Contudo, dado que não seja possível distinguir com exatidão os extremos ativo e passivo, poderíamos dizer que tal desejo é simultaneamente sádico e masoquista.

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima,
Do sistema imediato do Universo!

(...)

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega de uma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Up-lá jockey que ganhaste o Derby,
Morder entre dentes o teu *cap* de duas cores!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!

E no último verso:

“Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!
Galgar com tudo por cima de tudo!

(...)

A não ser eu toda a gente e toda a parte!

O final do poema realiza, portanto, a consubstanciação carnal dos artefatos modernos com o olhar pulsional do poeta e com seu ser, fazendo com que tudo se integre num mesmo estofo carnal, no âmbito do Ser Bruto e abaixo da cultura estabelecida pela sociedade – noutras palavras, abaixo do Imaginário.

Conclusão

Através dos conceitos de Ser Bruto e de Carne, entre outros conceitos não elaborados neste artigo, Merleau-Ponty realiza a quebra com os dualismos da tradição filosófica e descobre a existência de um olhar que brota das coisas e fotografa o vidente. Lacan apropria-se dessa ideia e acrescenta que a sujeição do vidente a tal olhar é prazerosa e se relaciona com a sublimação. O prazer a que Lacan se refere, porém, é de ordem pulsional e acarreta a aniquilação sacrificial do sujeito que o vivencia. Alguns desses aspectos se exemplificam no poema de Pessoa: ali o poeta se estilhaça com satisfação na totalidade que evoca e que se relaciona com ele por via do desejo ou, mais corretamente, por via da pulsão. A sua relação era pulsional por desembocar na própria morte, incentivada tanto por ele quanto pelas coisas descritas, já que a divisão entre passividade e atividade tornara-se demasiado tênue. Embora todos os sentidos apareçam no poema, é importante notar que o olhar é duas vezes designado como uma perversão sexual. Como dissemos, a maioria dos poemas de cunho sensacionista, escritos sob o heterônimo Álvaro de Campos, expressam tais temas de modo exemplar; Campos sente as coisas de tal modo intenso, que muitas vezes se perde em meio a elas¹¹. Pessoa se apraz em descrever uma aniquilação de si mesmo que, semelhante à *petite mort* do sexo, causa-lhe prazer, ainda que o aproxime mais e mais da morte. E o olhar frequentemente surge em cena como lugar privilegiado em que isso se dá. Citemos, para concluir, um excerto do poema “Passagem das Horas” (PESSOA, 2007, p. 119):

Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos.
Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros.
Acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas,
Todos os chamamentos obscenos de gestos e olhares
Batem-me em cheio em todo o corpo com sede nos centros sexuais.

É mais um exemplo, em suma, de como a arte pode antever ou resumir aspectos do pensamento filosófico mais abstrato e teórico. Muitas vezes, aquilo que Atena só com muita dificuldade concede aos pensadores, as Musas doam com gratidão aos poetas¹².

Referências

CAMPOS, Maria J. R. *Arte e Verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹¹ Para uma diferença entre os tipos de olhar dos heterônimos e do próprio Pessoa, vide: SILVA, 1995.

¹² Gostaríamos de agradecer ao Prof. Marcos Müller-Granzotto por haver chamado nossa atenção para esses temas e, mais do que isso, por haver oferecido os instrumentos necessários para entendê-los.

ENGLER, Maicon Reus. *Tò thaumázein: a experiência de maravilhamento e o princípio psíquico da filosofia em Platão*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2011.

GRASS, Günter. *O tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro XI: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MANZI, Ronaldo F. Um possível anonimato na Visibilidade – um diálogo entre Merleau-Ponty e Lacan. *Revista de Estudos Lacanianos*, Belo Horizonte, Ano II, n. 3, janeiro-outubro, 2009, p. 75-82.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a (Os pensadores).

_____. *A Dívida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b (Os pensadores).

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos J. Merleau-Ponty e Lacan: a respeito do estranho. *Revista AdVerbum*, v.III, n. 1, Janeiro-Julho, 2008, p. 3-17.

_____. Merleau-Ponty leitor de Freud. *Revista Natureza Humana*, São Paulo, v. 7, n. 2, Julho-Dezembro, 2005, p. 399-432.

OLIVER, Kelly. The Look of Love. *Hypatia*, v. 16, n. 3, Summer-2001, p. 56-78.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética IV - Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. de Mário Quintana. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

SHEPHERDSON, Charles. Uma Libra de Carne: a leitura lacaniana d' O Visível e o Invisível. *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da USP, n. 36, 2006, p. 97-125.

SILVA, Úrsula Rosa da. O olhar em Pessoa e em Merleau-Ponty. *Revista Dissertatio*, v. 1, n. 1, Pelotas, Inverno, 1995.

WEISS, Allen S. Merleau-Ponty's concept of the "flesh" as libido theory. *Substance*, University of Wisconsin Press, v. 10, n. 1, Issue (30), 1981, p. 85-95.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

Merleau-Ponty, Lacan and Pessoa: the driving shattering of vision

Abstract: This article shows how some themes that Merleau-Ponty and Lacan have in common are poetically treated in the poem *Ode Triunfal* by Álvaro de Campos (Fernando

Pessoa). It is an attempt to exemplify how literature can express in its own way many ideas and positions that philosophy reach theoretically. I explain the concepts of flesh and wild Being that Merleau-Ponty introduces in order to avoid the century-old dualisms of philosophy. Moreover, I sketch how he discusses, in his late work, the visible and the invisible within the same strategy of rehabilitation of sensibility that he had employed in his first writings. After this, I show how Lacan appropriates such ideas in order to point out the existence of a certain kind of vision, full of driving elements, that comes from the things and precedes the gaze of the viewer. According to Lacan, the viewer submits with sacrificial pleasure to such vision and annihilates himself in it. Finally, I comment on some parts of Pessoa's poem to exemplify these issues.

Keywords: Merleau-Ponty. Lacan. Fernando Pessoa. Scopic drive.



PARTO DA VIOLA PARA ORPHEU: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, O SENSACIONISMO E OS HORS-TEXTES DE ORPHEU 3

Marta Soares*

Universidade Nova de Lisboa

Resumo: *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise Avant-garde* é o longo título de um quadro do pintor português Amadeo de Souza-Cardoso. *Parto da Viola* (abrevio desta forma) foi pintado em Manhufe (terra natal de Amadeo no norte de Portugal) no período em que eclodia a revista *Orpheu*, em Lisboa. Apesar da frequente inclusão do pintor na história da revista (em grande parte devedora da narrativa de Almada Negreiros), ainda poucos estudos expandiram a relação entre as obras de Amadeo de Souza-Cardoso e no enquadramento artístico de *Orpheu*. O movimento sensacionista, criado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, potencia várias abordagens aos contributos literários e plásticos. Neste artigo, centrar-me-ei na sensação e na sinestesia, uma das vertentes do sensacionismo. Após a contextualização artística e interdisciplinar de *Orpheu*, revela-se o resultado de uma investigação no espólio de Amadeo de Souza-Cardoso que pode reforçar o lugar de Amadeo na história da revista modernista.

Palavras-chave: Amadeo de Souza-Cardoso. Revista *Orpheu*. Sensacionismo. Fernando Pessoa. Almada Negreiros.

Partindo da Viola para o Sensacionismo

Uma viola de arco representada de frente e de perfil centraliza uma composição altamente fragmentada. O fundo, pontuado por névoas claras e contornos brancos que formam um halo em torno da viola, apresenta, à esquerda, uma pequena grelha de vivos laranjas, vermelhos e azuis. A ala direita abunda em letras em *stencil* e figuras geométricas, a esquerda em motivos populares (uma boneca de trapos, olarias – colagens desenhadas) e um morango (evocando as colagens de Picasso). Por todo o lado circulam vestígios de cordas (ou pautas),



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos (2012) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, mestre em História da Arte contemporânea (2014) pela mesma instituição e doutoranda, desde setembro de 2014, em História da Arte. As principais áreas de investigação orbitam em torno do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, o modernismo português, a arte contemporânea, a teoria e metodologia da história da arte e o cinema de animação. E-mail: malmeidalsoares@gmail.com.

pedaços de instrumentos (a cabeça de uma guitarra) e discos simultâneos.¹

Esta é uma descrição possível de *Parto da Viola*. Reconstitui um encontro com a imagem que ainda não considera o título.

Doze palavras, – *Trou de la Serrure PARTO DA VIOLA Bon Ménagement Fraise Avant-Guarde* –, legendam o quadro e destacam três elementos: um buraco da fechadura, na ala direita, a viola de arco e um morango.



“*Trou de la Serrure*” (o buraco da fechadura) camufla-se nos tons do fundo e, quando comparado com outras representações visuais de buracos da fechadura, exhibe um posicionamento peculiar. Enquanto noutros contextos o buraco da fechadura é uma *fresta por onde se espreita*, que recorta uma margem na imagem,² torna-se um signo (pouco perceptível) no emaranhado da composição.

As janelas vistas de fora, que se encontram em quadros de Amadeo de Souza-Cardoso e de Robert Delaunay, podem ser pertinentes para pensar o posicionamento do buraco da fechadura, na medida em que nestes casos também *não são uma margem, objecto mediador da visão*, isto é, *não abrem para a cena/paisagem que se desenrola*. Porém, a janela e o buraco da fechadura diferem na qualidade da visão. Ver pelo buraco da fechadura impõe uma posição tensa (por estar abaixo do nível dos olhos, pelo esforço infringido à vista quando se opta por fechar um olho, pelos vários motivos que levam o corpo a esconder-se), seleciona uma reduzida porção da realidade e ocorre, geralmente, num período de curta duração. A janela oferece um panorama mais amplo e, numa situação regular, não obriga o corpo a adoptar posições desconfortáveis.

O quadro de Amadeo não revisita as configurações formais da maioria dos exemplos de buracos da fechadura e, muito menos, sustenta uma conotação voyeurista. Por enquanto, “*Trou de la Serrure*” permite apenas a reconstituição de *uma experiência de visão*.

¹ Sobre a apropriação dos *papiers collés* de Picasso e dos discos simultâneos de Robert Delaunay na obra de Amadeo, leia-se (Leal, 2012).

² O acto de espreitar a imagem/obra de arte num espaço público é ensaiado em *Etant Donnés*, de Marcel Duchamp. Sobre o voyeurismo associado a *Etant Donnés*, leia-se (Krauss, 1996 [1994], 118).

Quadro 1 - Amadeo de Souza-Cardoso, *Trou de la Serrure*   *Parto da Viola Bon ménage*
Fraise Avant-Garde, c. 1914-1916



Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt/>

“Parto da Viola”, o segundo momento do título – aquele que abrevia o quadro –, insere-se numa série de obras dedicadas ao animismo dos objectos (FRANÇA, 1986, p. 114). O animismo (ou a antropomorfização) dos instrumentos não se reduz, aqui, ao trabalho de parto enunciado pelo título – o disco simultâneo no tampo da viola parece delinear um olho, enquanto o cavalete sugere um bico de ave ou um nariz humano estilizado. Se a leitura mais imediata e o confronto com a imagem remetem para o animismo da viola de arco, uma atenção redobrada detecta ambiguidades (tanto pode enunciar uma “viola em trabalho de parto”, como o “nascimento de uma viola”). Além da ambiguidade envolta no próprio instrumento (progenitor ou nado?), o substantivo “parto” pode tornar-se conjugação do verbo partir: admite a formulação de uma frase como “*Eu (espectador) parto da viola para ver o quadro*”, ou “*Eu (pintor) parto da viola para fazer o quadro*”.³ Da mesma forma que a mão que aponta para a viola no título (Fig. 1), ecoando a mão do *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros, a composição confere-lhe um protagonismo que *impõe um trajecto do olhar, que parte da viola para as outras figuras*.

Mas em que sentido pode a viola de arco de Amadeo “partir para” a revista *Orpheu*? E como é possível traçar um retrato de *Orpheu*, tendo em conta a sua heterogeneidade e as suas múltiplas colaborações?

³ Em Francês, este leque de sentidos não seria possível, na medida em que o substantivo parto “accouchement” inviabilizaria a relação de homonímia com o verbo partir.

O sensacionismo permite que o trabalho de Amadeo dialogue com um corpo teórico minimamente estável (apesar das variações, contradições e incompletudes das propostas esboçadas por Pessoa em fragmentos e listas).⁴ Esta intuição – de que o sensacionismo poderia nortear a convergência entre Amadeo e *Orpheu* – segue uma pista antiga de António Quadros:⁵

Numa [...] entrevista, dada [...] à *Gazeta de Coimbra*, Souza-Cardoso voltava a expor a sua apologia do futurismo, mas desta vez ao modo sensacionista de Pessoa, a quem entretanto conhecera: “O artista é um ente que tem como todos uma vida para fora, isto é, um foco irradiante, tendo a mais que os outros mortais o não ser opaco, ser atravessado em todas as direcções possíveis por todas as sensações que impressionam de várias maneiras a sua sensibilidade.” (QUADROS, 1989, p. 307). [Grifo nosso]

Embora Fernando Pessoa tenha sublinhado a independência dos colaboradores de *Orpheu*,⁶ confere à revista a função de órgão do movimento sensacionista: “Quer saber então o que é *Orpheu*? *Orpheu* é o órgão de aquillo a que eu chamo, por conveniencia de curta definição, o sensacionismo” (PESSOA, 2009, p. 75). A partir daí, desenvolve uma tentativa de definição do movimento:

O sensacionismo é a arte que expontaneamente surgiu aqui em Portugal, entre um grupo de poetas e de literatos a quem eu pertenço e ha mais tempo mesmo do que o grupo existe. Chamo sensacionismo a esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e também dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes. (PESSOA, 2009, p. 75)

Noutro fragmento, posterior à recusa do pai de Mário de Sá-Carneiro em financiar *Orpheu 3*, Pessoa reitera:

Circunstancias varias, sobretudo de ordem financeira, conduziram à suspensão temporaria da revista trimestral *Orpheu*. Essa revista, porém, era interprete do Movimento Sensacionista.
Todos aqueles cujo esforço auxilie o Sensacionismo poderão colaborar em *Orpheu*. (PESSOA, 2009, p. 70-71)

Um esclarecimento da aparente contradição entre a autonomia dos membros de *Orpheu* (Pessoa, 2009, p. 69) e o elemento unificador introduzido pelo sensacionismo é dado noutro apontamento:

⁴ Para uma compreensão mais complexa do sensacionismo, leia-se (DORES, 1953; LOPES, 1971; BARRENTO, 1986; GIL, 1986; IGREJA, 1990; PIZARRO, 2009; PIZARRO, 2011).

⁵ Mais recentemente, Ricardo Daunt ensaiou uma relação entre Amadeo, o sensacionismo e o interseccionismo. Leia-se, nesse âmbito, (DAUNT, 2007; SOARES, 2014, 64-69).

⁶ “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à eschola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto (...) designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros” (PESSOA, 2009, p. 69).

Emprego essa palavra [Sensacionismo] dando um valôr de definição e não de escola, um valôr análogo ao da palavra romantismo, por exemplo, e não comparavel ao das palavras symbolismo, futurismo ou cubismo, movimentos designatorios de escolas e correntes estreitas e fechadas.⁷ (PESSOA, 2009, p. 76).

Os últimos excertos clarificam a relação entre o Sensacionismo e *Orpheu* e indiciam uma vontade de *síntese* (de tempos, nações, períodos/movimentos artísticos e artes). A esta síntese acresce-se um programa com várias vertentes – sensacionismo como filosofia estética; atitude social; corrente nacional; inovação estética; perante a psiquiatria; perante a crítica literária; perante a sociologia (PESSOA, 2009, p. 165)⁸ – e com vários princípios: “Todo o objecto é uma sensação nossa; Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966, p. 168).

A sensação não só serve de base para a formação da palavra sensacionismo, como tem implicações na obra pessoana ao nível do funcionamento da escrita (cristalizado na célebre “Autopsicografia” e em “Isto”) e da heteronímia (condensada no imperativo “Sentir tudo de Todas as Maneiras”):

A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se queres sentir (de) outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. Porque as cousas são como nós as sentimos (...) e o unico modo de haver cousas novas, de sentir cousas novas [é] haver novidade no sentir-as. (...) (PESSOA, 2009, p. 502)

Mas de que *tipo de sensação* (ou de sensações) se trata? E como pode a sensação do projecto de Pessoa e de *Orpheu* reconduzir a *Parto da Viola*?

Grande parte do discurso de Pessoa assenta na valorização das sensações abstractas:⁹

o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente diferente d'aquella que as sensações

⁷ Ainda assim, Pessoa assume os estímulos cubistas e futuristas na criação do sensacionismo (PESSOA, 2009, p. 151).

⁸ Além das várias contribuições disciplinares, Pessoa subdivide o Sensacionismo em vários movimentos: Paulismo, Interseccionismo, Atlantismo, Arabismo, Neo-paganismo. Para uma leitura global destes “ismos”, leia-se (PESSOA, 2009).

⁹ É importante explicitar que o termo abstracto não insinua, neste caso, a recusa da figuração que caracteriza alguma da produção pictórica modernista: “a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão analoga à que as cousas exteriores produzem). ...]

A arte, devendo reunir, pois, as trez qualidades e Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciencia de si como sendo a concretisação abstracta da emoção.” (PESSOA, 2009, p. 172).

apparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem. (PESSOA, 2009, p. 171-172)

A abstração, como se depreende do excerto supracitado e de outros textos, deriva do trabalho mental próprio da *consciência da sensação* dos objectos e, sobretudo, da *consciência da consciência* da sensação, etapa que imprime um valor crítico, auto-consciente, que se manifesta no enquadramento teórico de Fernando Pessoa e potencia a expressividade artística:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciencia d'essa sensação, e esse facto de haver consciencia de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciencia d'essa consciencia, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser *concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa*.¹⁰ (PESSOA, 2009, p. 174) [Grifo nosso]

As sensações dos objectos (exteriores – concretos/sensíveis ou interiores – do foro psicológico/mental, emoções e sonhos) constituem a matéria-prima da atividade artística. Pessoa dá, ainda, orientações do tratamento literário:

1. *Dar as sensações simples com simplicidade sem as transformar em perceptíveis*: “Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos” (Da novella inedita “Misterio” de Mario de Sá-Carneiro). A hora sabe a ter-sido” (De (...) “Hora Absurda” de F[ernando] P[essoa]).
2. *Dar as cousas complexas como complexas*. “As janellas abertas continuam cerradas” (De “Eu-proprio o outro”, conto inedito de M[ario] de S[á]-C[arneiro])
3. *Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d'onde são sentidas*.
4. *Todas as formas da sensação teem estados diversos comparados aos tres estados da materia*. Assim temos passagem da sensação do solido para o liquido:
A côr já não é côr, é som e aroma.
A passagem do liquido para o solido
O aroma endoideceu, upou-se em côr, quebrou.
5. *Todas as sensações teem duas formas – estatica e dinamica* “Os sons rangem-me n'outros aromas. Sinto as côres n'outras direcções” (Eu-p[ropr]io) o outro
(...)
Côres, sons, aromas, idéas, sentimentos, as n[ossas] sensações internas mas externas, só são diferentes quando considerados staticamente; logo que se considerem dynamicamente, passam a ser interconvertíveis, especialmente consoante a rapidez da sua vibração de sentidos. (PESSOA, 2009, p. 114)

E é neste tópico da sinestesia que se concretiza o primeiro contacto com o sensacionismo. Se a importância dada à *intelectualização da sensação* (o ponto culminante do processo artístico de Pessoa) parecia entrever um desprezo pelos componentes sensoriais mais elementares (associados aos órgãos dos sentidos), a poesia de Alberto Caeiro e outros escritos de Pessoa dignificam o papel das “sensações externas” (aquelas estimuladas por objectos

¹⁰ Para um desenvolvimento mais aprofundado desta questão, leia-se (Gil, 1986).

exteriores, através dos órgãos sensoriais, por oposição às sensações interiores, do foro psicológico):

Acho que está gasta a poesia amorosa, a poesia sentimental, a poesia patriótica, a poesia da natureza, a poesia de [...] — está gasta toda a poesia que é poesia de tal coisa ou de *tal outra* coisa. Só não está gasta a poesia das sensações, porque as sensações são individuais e as individualidades nunca se repetem. Devemos, creio, tentar dar o mais completamente possível uma expressão às nossas sensações. As nossas sensações individuais não são as de amor, as de ódio (...) — porque essas são demasiado semelhantes em todos os homens, e só pode haver variação na expressão delas, pelo qual processo a arte fatalmente se formaliza, se plasticiza em excesso. *O que é bem nosso nas sensações, as sensações que são bem nossas, são as sensações directas, as que não têm carácter social, as que vêm directamente de ver, ouvir, cheirar, palpar, gostar*, e as sensações de vidas previamente vividas, provindas do nosso passado que é só nosso, em cada um de nós só dele essas sensações provêm, por contraditórias, absurdas, desumanas que sejam (PESSOA, 1994, p. 231). [Grifo nosso]

As sensações visuais, auditivas, gustativas, olfactivas e tácteis são pertinentes, segundo Pessoa/Campos, por libertarem a literatura das convenções associadas aos registos sentimentais. Ao privilegiar a sensação, dificulta-se o acesso à obra, orientada por experiências individuais e sujeita a tratamentos que lhe conferem vários graus de estranheza: sinestésias que *transitam do estado sólido para o líquido* e vice-versa; a *atribuição de um sabor a uma medida cronológica* (“a hora sabe a ter-sido”); e a *propagação da visão por todo o corpo* (“toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos”). Outro fragmento, a propósito de *Orpheu*, acentua esta via da “sensação directa”:

Para *Orpheu*
O Sensacionismo
Sentir é criar.
Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.
Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os unicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a n[ossa] relação com o Universo é Deus. (...) (PESSOA 2009, p. 177)¹¹

Os elementos que o título de *Parto da Viola* destaca, — um buraco da fechadura, uma viola de arco e um morango —, remetem para experiências sensoriais. Como se viu, o buraco da fechadura pode reconstituir o gesto de espreitar por uma fresta, apontando, assim, para um determinado tipo de *visão*, a viola de arco, associada às cordas (ou pautas) e à transposição da

¹¹ Sobre a sensação visual, Pessoa escreve: “A sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d’um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objecto + sensação da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes o vemos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso — 1º decompor a sensação d’elle em (a) sensação d’elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, atravez das quaes elle é visto” (PESSOA, 2009, p. 147).

notação musical para o registo verbal (a nota SOL ao contrário, em baixo), sugere uma alegoria da música, *da audição*, e o morango pode apelar ao *gosto*.¹²

O confronto com alguns exemplos da História da Pintura (como *Les Cinq Sens*, de Jacques Linard, e *Visão e Cheiro*, de Jan Brueghel, O Velho) permite traçar uma genealogia pictórica de representação da sensação e, na natureza-morta de Linard, um exemplo de *associação da sensação às artes*:¹³ *a audição é dada pelo instrumento e pela partitura; são os signos da música (arte) que reenviam para a sensação que produz*. Assim, ganha força a anterior proposta de Rui-Mário Gonçalves:

[*Entrada*] exalta a alegria, convocando todos os sentidos e consequentes sinestésias: olfacto (flores, frutos, marca de perfume), paladar (frutos, BRUT, que era também a marca de um vinho espumante), audição (viola, violino), tacto (diferenciação de matérias pigmentadas, lisas ou ásperas, finas ou espessas, colagens), visão (contrastes de cores e de formas, colagens de vidros e de espelhos). [...] As últimas pinturas de Amadeo manifestam uma intensidade sinestésica comparável à do poeta Sá-Carneiro. (GONÇALVES, 2006, p. 28).

A razão pela qual se toma, nesta fase, *Parto da Viola* como termo de comparação com o Sensacionismo reside no potencial sinestésico anunciado pelo buraco da fechadura. Enquanto a visão através da janela ou do espelho (presente em *Coty*) propõem um tipo de visão que inclui uma barreira sonora (a janela pode ser fechada por um vidro e a imagem espelhada não se sincroniza com um som), o buraco da fechadura é *uma fresta por onde se espreita e por onde se escuta*. Permite simultaneamente ver (com uma certa dificuldade, tendo em conta a sua reduzida dimensão) e ouvir (com melhor qualidade do que com o vidro da janela). Como observou Jean-Paul Sartre, atrás da porta “um espectáculo (...) propõe[-se] como 'a ver', uma conversa como 'a ouvir’” (SARTRE 1993, p. 270). Também em *Nome de Guerra*, Almada descreve uma cena de escuta através do buraco da fechadura:

A Judite saiu da cama completamente nua e foi encostar o ouvido ao buraco da fechadura. O Antunes ouvia as vozes crescerem, mas não sabia senão que Judite estava a escutar. Aquela posição da mulher nua chocou-o. (...) A franqueza com que exibia o seu corpo nu era bem diferente da impressionante posição de escutar à porta. Lembrava-se o Antunes de que mais do que uma vez o seu entusiasmo o levava a prometer-lhe casamento. Porém, agora, via que a sua mulher não podia escutar às portas, que a sua mulher não tinha nada que indagar dos buracos das fechaduras. (NEGREIROS, 2006a, p. 73-74)

¹² Sensação rica no campo da Estética devido à ambiguidade transversal a várias línguas, ou seja, pela simultânea significação de *paladar* e de *bom gosto*. Leia-se, neste âmbito, o artigo “Du Cubisme” (GLEIZES; METZINGER, 2008 [1912]) e (ANTLIFF, 1993, p. 44), e veja-se o quadro de Metzinger, *Le Gôuter*, 1911 (Fig. 25).

¹³ Recordem-se as palavras de Pessoa: “A base de toda a arte é a sensação.” (PESSOA, 1966, p. 192)

Um esboço de *visão de música* (já sem a presença de um buraco da fechadura) encontra-se, igualmente, num verso de Pessoa: “Vejo, a chorar, / O que essa música me entrega”. Aqui, a música recupera imagens da memória de infância, turvando a vista de lágrimas (PESSOA, 1993, p. 137).

Ainda no ensaio do campo auditivo, Amadeo e Camilo Pessanha convergem um pouco quando se confronta *Parto da Viola* com um poema sobejamente conhecido que viria a ser publicado, em 1916, na revista *Centauro*:¹⁴

Chorai, arcadas,
do violoncelo,
convulsionadas,
— pontes aladas
de pezadelo...

(...)

Urnas quebradas!
blocos de gelo...
chorai arcadas,
despedaçadas,
do violoncelo. (PESSANHA, 1982, p. 15-16)

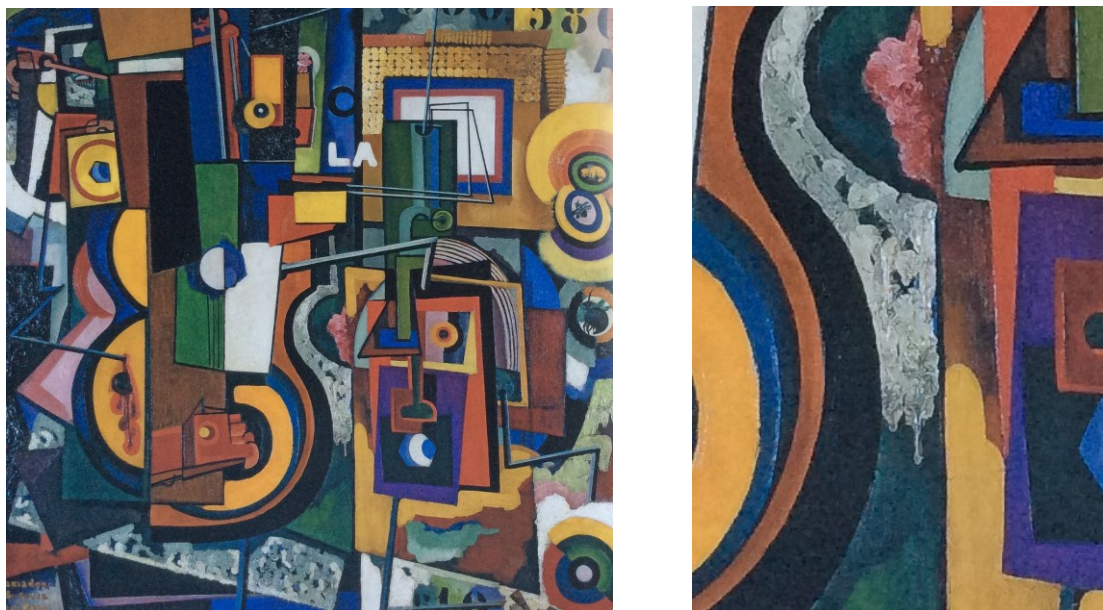
Ao contrário do garrido quadro de Amadeo, o poema de Pessanha desenvolve-se numa atmosfera disfórica. Aproximam-se pelo animismo do instrumento (no caso de Pessanha, através do recurso metonímico que transfere a tristeza da melodia executada para o violoncelo). O instrumento centraliza uma cena de fragmentação e de inúmeras imagens; as próprias “arcadas” do violoncelo despedaçam-se, à semelhança do quadro de Amadeo onde abundam as cordas e as pautas, sempre fora do instrumento, interagindo com outros signos.

A relação com *Parto da Viola* permite equacionar níveis de representação e de pensamento da sensação, cara ao movimento basilar para o projecto de *Orpheu*. Contudo, as formas de tratamento da sensação potenciadas pela obra de Amadeo não têm de coincidir perfeitamente com todos os itens da proposta sensacionista.¹⁵ Por exemplo, se existe algum momento de transição de um estado líquido para um estado sólido na obra de Amadeo, ele não parece ser dado nos mesmos termos sinestésicos das orientações de Pessoa. Essa nota poderá ser assinalada pela pastosa tinta cinzenta que se cristalizou numa gota, num quadro de

¹⁴ Este poema de Pessanha era, efectivamente, um dos poemas que Pessoa tencionava publicar em *Orpheu 3*. Cf. (PESSOA, 1999, p. 185).

¹⁵ Como já se referiu, Fernando Pessoa promove a independência dos colaboradores, em vários momentos. Na sua correspondência, pronuncia-se também sobre divergências de interpretação do Sensacionismo: “O Raul Leal mostrou-me hontem o trecho do seu Manifesto ou Prefacio, em que se refere ao Sensacionismo. Acho que está muito bem, como expressão de opinião. Claro está que não concordo com a sua interpretação, mas isso nada tem para o caso de que se trata.” (PESSOA, 2009, p. 392)

título desconhecido, de 1917 (Quadro 2). O percurso da tinta que escorre até à gota fossiliza a passagem do líquido ao sólido, põe a nu a materialidade da pintura e deixa suspensa uma hipótese de textura. Aqui as sensações em estado gasoso (som e perfume) não se fundem nas sensações em estado líquido ou sólido (cor, alimentos) e vice-versa. Apenas a cor, ou melhor, a tinta é submetida a esse processo.¹⁶



Quadro 2 - (esq.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Título Desconhecido*, c. 1917; (dir.) detalhe.

Os 4 hors-textes de Orpheu 3

Em *Orpheu 1915-1965*, Almada afirma que tem em sua posse as fotografias dos quadros de Amadeo que seriam reproduzidos em *Orpheu 3* (NEGREIROS, 1997, p. 1087). Almada poderia ter satisfeito a nossa curiosidade no cinquentenário de *Orpheu*, revelando os títulos dos quadros ou publicando essas fotografias. Ao suspender a revelação, mantém Amadeo no núcleo das colaborações indefinidas da revista: “Os queridos companheiros de *Orpheu* não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase impresso.” (NEGREIROS, 1997, p. 1084).

¹⁶ Note-se que o interesse pela sensação não se circunscreve ao Modernismo Português; é recorrente em disciplinas que ultrapassam os âmbitos da Psicologia e da Neurologia. Está presente na Filosofia (nomeadamente na fenomenologia), na História da Arte (em discursos sobre o modernismo, nas teorias cubistas de Gleizes e de Metzinger, numa tradição pictórica trans-histórica e numa lista infinda de exemplos), na Literatura (no célebre poema “Correspondances” de Baudelaire, em “Voyelles” de Rimbaud), na Sociologia – leia-se (Crary, 2001) –, entre outras áreas. Fernando Pessoa apropria-se amiúde das teorias de Kant e de Berkeley; Robert Delaunay apoia-se em Chevreul e Helmholtz, que anunciava, no fim do século XIX: “A careful observation of the works of the great masters will be serviceable, not only to physiological optics, but also because the investigation of the laws of the perceptions and of the observations of the senses will promote the theory of art, that is, the comprehension of its mode of action.” (HELMHOLTZ, 1908, p. 76). [Grifo nosso]

Atrevo-me a supor que não seria do interesse de Almada precisar as obras. Tanto na conferência “Cuidado com a Pintura!” (NEGREIROS, 2006b, p. 219-235), como na homenagem a Amadeo em Amarante (NEGREIROS, 2006b, p. 325-329), o comentário verbal dos quadros é evitado: “apenas me interessam os artistas em pessoa, os próprios autores. Não tenho mesmo tempo neste momento para dar atenção a pincéis, a tubos nem a quadros” (NEGREIROS, 2006b, p. 231). Apesar desta fuga às obras, é possível que Almada cite subtilmente quadros de Amadeo de Souza-Cardoso. No Manifesto da Exposição na Liga Naval de Lisboa, refere-se ao “Parto da (...) Inteligência” de Amadeo (NEGREIROS, 2006b, p. 19) evocando, talvez, *Parto da Viola*; em *Orpheu 1915-1965*, a pergunta “o que se comemora não é a pontaria que *Orpheu* logo levanta de entrada?” (NEGREIROS, 1997, p. 1084) pode remeter para a transformação dos discos simultâneos de Robert Delaunay em alvos de insectos, nas obras de Amadeo, e para a inscrição “ENTRADA” num famoso quadro de 1917¹⁷. Se quiser ir mais longe, diria que a fórmula almadiana “1 + 1 = 1” e a adjectivação “azul ímpar 1”, em *K4 O Quadrado Azul*, dialogam com a tela *Par Ímpar 1 2 1*, de Amadeo. Se considerar a obra plástica de Almada, sugiro que o desenho em homenagem a Amadeo interpela o animismo do instrumento de *Parto da Viola*. Em vez de um instrumento com um olho no tampo e um perfil humanizado, o desenho de Almada exhibe a figura humana rodeada de instrumentos musicais. A gravidez avançada da figura feminina parece responder ao trabalho de parto do título de Amadeo.

Até ao momento, as hipóteses de localização dos *hors-textes* de Amadeo destinados à *Orpheu 3* passavam pela referência a Almada Negreiros (SARAIVA, 1984, p. VII-VIII; SAPEGA, 2015, p. 422). Mas poderia ter o próprio Amadeo de Souza-Cardoso guardado consigo esse material enquanto esperava pela confirmação da publicação?

No catálogo *raisonné* da pintura de Amadeo de Souza-Cardoso (Freitas, 2008), três quadros (*Arabesco Dinâmico*, *Par Ímpar 1 2 1* e *Parto da Viola*) são acompanhados por fotografias contemporâneas de Amadeo anotadas no verso. A fotografia de *Arabesco dinâmico* merece o seguinte comentário:

poderá ter servido de base para a edição das *12 Reproductions* [álbum publicado por Amadeo em 1916] [...]. No verso verifica-se a indicação gráfica do título da obra nesta publicação. A pintura reproduzida nesta fotografia ainda não apresenta o letrismo a *pochoir*. Estes elementos pictóricos foram acrescentados à obra numa data posterior. As inscrições na margem inferior da fotografia não parecem ser da autoria do artista (FREITAS, 2008, p. 307).

¹⁷ Sobre o quadro de título desconhecido [“Entrada”, 1917], leia-se (LEAL, 2010).

Estas três fotografias suscitam interesse pelo registo dos quadros ainda sem algumas inscrições com *pochoir*, pelas anotações dos títulos, pela assinatura, datação e numeração. No topo do verso da fotografia de *Parto da Viola*, lê-se, a lápis, “nº 2”. *Par Ímpar* corresponde a um “nº 4”...

Quando se cruza esta informação com o espólio de Amadeo de Souza-Cardoso na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, o resultado é surpreendente. Num dossier de reproduções de obras de Amadeo, há um pequeno núcleo de fotografias que terão sido encomendadas pelo pintor aquando da preparação das exposições de 1916 e do álbum *12 Reproductions*. Quatro delas estão numeradas (de 1 a 4) e anotadas no verso.



Fotografia 1 – Fotografias de obras de Amadeo (datáveis de 1915 ou de 1916) numeradas e anotadas no verso. (da esq. para a dir.) “Nº 1” BA ASC 09/10, “Nº 2” BA ASC 09/11, “Nº 3” BA ASC 09/8, “Nº 4” BA ASC 09/13

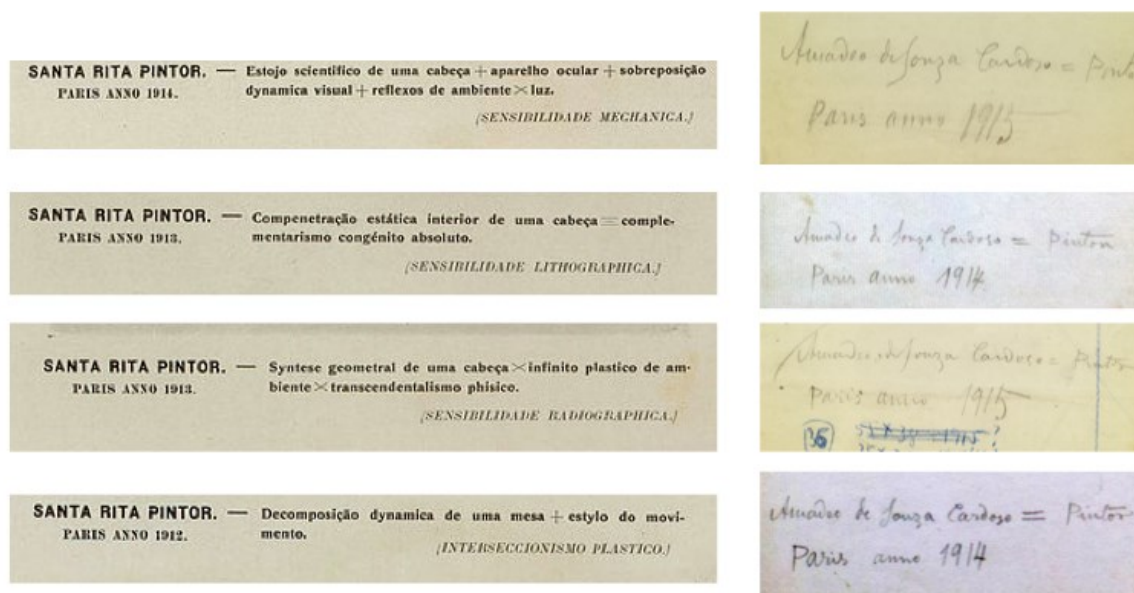
A numeração destas quatro fotografias (todas publicadas em *12 Reproductions*) não coincide com a ordem do álbum¹⁸ (à excepção da fotografia nº 3 - *Oceano vermelho azul cabeça...*), nem com a ordem do catálogo das exposições de Amadeo em 1916.¹⁹ Exclui-se, igualmente, a hipótese de servirem de base para o catálogo da exposição de Barcelona

¹⁸ Em *12 Reproductions*, *Arabesco Dinâmico...* (nº 1 no espólio de Amadeo) passa a nº 5; *Parto da Viola...* (nº 2 no espólio de Amadeo) passa a nº 8; *Par Ímpar 1 2 1* (nº 4 no espólio de Amadeo) passa a nº 1. (SOUZA-CARDOSO, n. d.).

¹⁹ No catálogo de 1916, *Arabesco Dinâmico...* corresponde ao nº 78, *Parto da Viola...* ao nº 69, *Oceano vermelho azul cabeça...* ao nº 97, *Par Ímpar 1 2 1* ao nº 75. (SOUZA-CARDOSO, 1916).

planeada com o casal Delaunay. Amadeo não chegou a expor em Barcelona, mas a selecção está documentada numa carta a Robert Delaunay²⁰.

Ao comparar estas anotações com a legenda dos *hors-textes* de Santa-Rita publicados em *Orpheu 2*, detectam-se semelhanças impressionantes. Não só os longos títulos de Amadeo, “à maneira dos títulos futuristas que Santa-Rita empregava nas páginas do *Orpheu*” (FRANÇA, 1986, 106), como a assinatura e a datação merecem atenção. Amadeo acrescenta à assinatura “= Pintor”, entrando em diálogo (talvez em tom de provocação) com Santa-Rita. No caso de Amadeo, o sinal igual não só separa o seu nome da profissão (contrariando o uso do epíteto por Santa-Rita), como pode lembrar os sinais matemáticos inseridos nos títulos de Santa-Rita (+, x). No topo destas afinidades, está a datação, que segue exactamente a mesma formatação de *Orpheu*: “Paris anno data”.



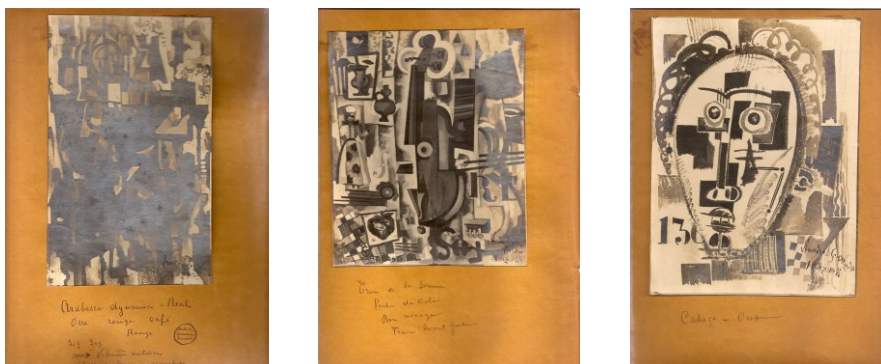
Fotografia 2 – Detalhes dos títulos dos *hors-textes* de Santa-Rita na revista *Orpheu* (à esq.); assinatura e datação das fotografias das obras de Amadeo encontradas no espólio da Biblioteca de Arte (à dir.)

A reforçar esta teoria dos *hors-textes* de *Orpheu 3*, existem três fotografias de quadros de Amadeo no espólio de Almada.²¹ Foram autografadas por Amadeo e datadas de 18 de Dezembro de 1916 (data da oferta a Almada aquando da estadia de Amadeo em Lisboa). O autógrafo dessas três fotografias (*Arabesco dinâmico*, *Parto da Viola* e *Tête Ocean*) é idêntico

²⁰ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Robert Delaunay, 16 de Maio de 1916. «Fait-on l'exposition Barcelone? Voici, en tous cas, les mesures des toiles, titres et prix. 1. Moulins (...) 2. Moulins fil télégraphique (...) 3. Moulins roue dentée (...) 4. Meunier (...) 5. Fenêtre bleue.» (SOUZA-CARDOSO, 1981, p. 133).

²¹ Tratam-se de fotografias coladas nas páginas em branco de um catálogo de Robert Delaunay localizado por Sara Afonso Ferreira. Esta documentação foi-me gentilmente cedida por Sara Afonso Ferreira e Mariana Pinto dos Santos, investigadoras que irão brevemente publicar um estudo sobre a relação entre Almada e o casal Delaunay.

(pela curva do d) à caligrafia da assinatura de Amadeo nas fotografias do espólio da Biblioteca de Arte. Dois quadros coincidem com a selecção do espólio de Amadeo, falta um quadro e *Tête Ocean* faz tremer ligeiramente a amostra de Amadeo.



Fotografias 3, 4 e 5 - Reproduções de obras de Amadeo no espólio de Almada Negreiros
Localização no espólio e fotografia de Sara Afonso Ferreira

Perante os riscos e o caos de anotações do “*hors-texte* nº 3” do espólio da Biblioteca de Arte, parece-me prudente a hipótese de Amadeo ter seleccionado inicialmente uma máscara em aguarela (*Oceano vermelho azul cabeça...*) e de a ter substituído por uma peça análoga, por outra máscara em aguarela. Nesse caso, é possível argumentar que *Tête Ocean* minaria a coerência da selecção inicial ao encurtar o título. No entanto, assumindo que *Tête Ocean* é variação ou estudo preparatório de *Promontório cabeça indigo MARES D’OSSIAN*, quadro a cera que cita explicitamente Rimbaud,²² mantém-se uma conexão velada com o potencial literário dos títulos. Note-se que Amadeo confessou a sua predilecção por Rimbaud²³ e que faria sentido citá-lo numa revista literária. É preciso ter igualmente em conta que nem todas as fotografias de Amadeo que surgirem no espólio de Almada têm de coincidir, forçosamente, com os quadros que seriam publicados na revista *Orpheu*. As fotografias funcionariam como uma meio de divulgação da obra ou gesto de cortesia na altura.

²² Leia-se o fragmento “Métropolitain”, de *Illuminations* (RIMBAUD, 2010, p. 231-232).

²³ No catálogo das suas exposições de 1916 (SOUZA-CARDOSO, 1916) e na correspondência com os Delaunay: “Rimbaud est dans ma chambre” (SOUZA-CARDOSO, 1981, p. 134-135).



Quadro 3 – (à esq.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Tête Ocean*, c. 1915
 Quadro 4 – (à dir.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Promontorio cabeça indigo MARES D'OSSIAN rose orange*, c. 1916 Coleção Particular

Até agora, sublinhei as semelhanças dos títulos de Amadeo e de Santa-Rita, pois auxiliam a conjectura sobre os quatro *hors-textes* de *Orpheu* 3²⁴. Mas Amadeo, nesta seleção de quatro obras, também diverge de Santa-Rita. Enquanto o pintor de *Orpheu* 2 produziu um núcleo coerente de cabeças e uma natureza-morta (em *Decomposição Dinâmica de uma Mesa*), Amadeo varia o gênero (natureza-morta, retrato, máscara). *Arabesco dinâmico* pode trazer reminiscências da figura humana, talvez evocando uma tela de músicos de Amadeo (FRANÇA, 1986, p. 106), intersectada por uma série de fios e envolta num ambiente tumultuoso, possível cenário das grandes odes de Campos. *Parto da Viola*, como se viu, admite uma discussão sobre a representação da sensação na natureza-morta e ganha especial interesse pelo detalhe do buraco da fechadura, signo potenciador da visão e da audição (ênfaticada no quadro pelo protagonismo da viola, pela circulação das cordas-pautas e pela sugestão da inscrição verbal “SOL”, ao contrário). Mas não se esgota nesse plano da sensação mais diretamente ligado a *Orpheu* – introduz secções de abstração (grelhas e jogos geométricos no fundo), bem como a citação dos discos de Delaunay e os motivos populares (a bonecas e as cerâmicas). *Oceano vermelho cabeça* (ou *Tête Ocean*, como segunda opção) tornam-se um laboratório da máscara (exercício norteado pelas cores expressas no título – um duelo entre o “vermelhão” e o azul). Como se referiu, *Par Ímpar 1 2 1* reaviva sobretudo

²⁴ Para o aprofundamento das relações entre Amadeo e Santa-Rita, leia-se (SOARES, 2014, p. 84-93); para uma reavaliação dos *hors-textes* de Santa-Rita, leia-se (SERRA, 2015, p. 389-405).

expressões almadianas. Noutra nível, não tão evidente, a interseção da figura com fios que lhe conferem uma certa mecanização (não distante de *Arabesco Dinâmico*) pode dialogar com os crânios mecanizados de Santa-Rita, por exemplo, com estojo científico de uma cabeça.



Quadros 5, 6, 7 e 8 – (da esquerda para a direita) Amadeo de Souza-Cardoso, *Arabesco dinâmico = Real ocre rouge café Rouge (cantante couraceiro bandolim) ZIG-ZAG – Vibrações metálicas (esplendor mecano-geométrico)*, c. 1915-1916; *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon Ménage Fraise Avant-Garde*, c. 1914-1916; *Oceano vermelho azul cabeça AZUL continuidades simbólicas Rouge bleu vert*, 1915; *Par Ímpar 1 2 1*, c. 1914-1915

Fig. 10 – Coleção Particular; Figs. 11 e 12 - © Paulo Costa; Fig. 13 – Coleção Particular

Conclusão

Ao invés de limitar a discussão sobre o papel de Amadeo de Souza-Cardoso em *Orpheu* à revelação de uma hipótese (altamente provável e relevante para a historiografia da arte portuguesa) de identificação das obras que seriam publicadas no terceiro número de *Orpheu*, insistiu-se num olhar sobre algumas obras de Amadeo (sobretudo *Parto da Viola*) capazes de interagir com o movimento sensacionista projectado por Pessoa e Sá-Carneiro.

Tornou-se possível, durante este percurso, ensaiar aproximações interdisciplinares ancoradas na relação entre arte e sensação e nas potencialidades sinestésicas (ecos simbolistas) dadas pelas orientações de Pessoa.

Por fim, a revelação dos possíveis quatro *hors-textes* de *Orpheu 3* canaliza a atenção para a obra de Santa-Rita. Num primeiro nível, a amostra de Amadeo assume-se como resposta a Santa-Rita (aos títulos, até ao uso do epíteto) num tom que pode, em última análise, ganhar contornos paródicos e provocatórios. A seleção de Amadeo exige agora um período de amadurecimento, de articulação com as provas de *Orpheu 3* ou de releitura do próprio sensacionismo e das colaborações efetivamente publicadas. Por enquanto, e por acaso, *Parto da Viola* parece responder aos mandamentos de um excerto supracitado de Pessoa: “Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar” (PESSOA, 2009, p. 177).

Agradecimentos

Gostaria de agradecer às investigadoras Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, e aos colaboradores da Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, especialmente à Dr.^a Constança Rosa, pelo apoio incontornável à investigação no espólio de Amadeo de Souza-Cardoso realizada em janeiro de 2015.

Referências

ANTLIFF, Mark. Du Cubisme between Bergson and Nietzsche. In *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, p. 39-66. Princeton: Princeton University Press. 1993.

BARRENTO, João. O Sensacionismo Português... Fala Alemão. *Colóquio Letras*, n. 94, p. 5-13, nov. 1986.

DAUNT, Ricardo. Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa: Simultaneísmo Órfico e Interseccionismo: Aproximações. *Vértice*, v. 186, 2007.

DORES, Maria Aliete. *O Movimento Poético do Orpheu*. 1953. Tese (Licenciatura em Filologia Românica). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1953.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand. 1986.

FREITAS, Helena de (coord.). *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim. 2008.

GALHOZ, Maria Aliete (ed.). *Orpheu*. Lisboa: Ática. 1971 [1959].

GIL, José. *Fernando Pessoa Ou a Metafísica Das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água. 1986.

GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. "Du 'Cubisme.'" In *A Cubism Reader Documents and Criticism, 1906-1914*, p. 418-35. Chicago: University of Chicago Press. 2008.

GONÇALVES, Rui-Mário. *Amadeo de Souza-Cardoso: A Ânسيا de Originalidade*. Lisboa: Caminho. 2006.

HELMHOLTZ, Hermann von. On the Relation of Optics to Painting. In *Popular Lectures on Scientific Subjects*, E. Atkinson (trad.), p. 73-138. London; New York; Bombay; Calcuta: Longmans, Green and Co. 1908.

IGREJA, Paula Cristina Lopes da Costa Cardoso. *As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto Sensacionista*. 1990. Tese (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

KRAUSS, Rosalind. Three. In *The Optical Unconscious*, p. 94-146. Cambridge; Massachusetts: MIT Press. 1996.

LEAL, Joana Cunha. Apropriação, Deslizamento, Deslocação. Sobre a Representação em Amadeo de Souza-Cardoso. *Revista de História da Arte – Práticas da Teoria*. IHA – FCSH/UNL, n. 10, 2012.

_____. Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a Historiografia e os Territórios da Pintura. *Intervalo*, n. 4, 2010.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo. *Colóquio Letras*, n. 4, 1971.

NEGREIROS, José de Almada. *Nome de Guerra*. Fernando Cabral Martins *et al.* (ed.). Lisboa: Planeta DeAgostini; Assírio & Alvim. 2006a.

_____. *Orpheu 1915-1965*, In _____. *Obra Completa: Manifestos, Ensaios, Prosa Doutrinária*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1997.

_____. *Manifestos e conferências*. Fernando Cabral Martins *et al.* (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim. 2006b.

PESSANHA, Camilo. Os Violoncelos. In AA. VV. *Centauro: Edição Facsimilada*. Lisboa: Contexto. 1982 [1916].

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Manuela Parreira da Silva (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim. 1999.

_____. *Novas Poesias Inéditas*. Lisboa: Ática. 1993.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (ed.). Lisboa: Ática. 1966.

_____. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Teresa Sobral Cunha (ed.). Lisboa: Presença. 1994.

_____. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Jerónimo Pizarro (ed.). Lisboa: INCM. 2009.

PIZARRO, Jerónimo. Fernando Pessoa: Not One but Multiple Isms. In _____. e Steffen Dix (ed.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, p. 24-41. London: Legenda. 2011.

_____. Introdução. In.: PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Lisboa: INCM. 2009, p. 9-20.

QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Europa-América. 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*. Louis Forestier (ed.). Paris: Gallimard. 2010.

SARAIVA, Arnaldo (Ed.). *Orpheu 3*. Lisboa: Ática. 1984.

SAPEGA, Ellen W. «Não posso viver sem sol»: o regresso de Amadeo de Souza-Cardoso à pátria. In: DIX, Steffen (Ed.). *1915 – O Ano de Orpheu*, p. 421-430. Lisboa: Tinta da China. 2015.

SARTRE, Jean-Paul. O Olhar. In _____. *O Ser e O Nada: Ensaio de Fenomenologia Ontológica*, trad. Casais Branco. Lisboa: Círculo de Leitores. 1993, p. 264-312

SERRA, Filomena. «Il n’ya pas de *hors-texte*»: Guilherme de Santa-Rita, um artista sem obra?. In: DIX, Steffen (Ed.). *1915 – O Ano de Orpheu*, pp. 389-405. Lisboa: Tinta da China. 2015.

SOARES, Marta de Almeida Loução. *Amadeo e Orpheu: Para o Desenvolvimento das Relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a Revista Orpheu*. 2014. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

SOUZA-CARDOSO, Amadeo de. *12 Reproductions*. 2. ed. Porto: [s. n.].

_____. 1916 Avril-Mai-Juin: Amadeo de Souza-Cardoso. In: FERREIRA, Paulo (Ed.). *Correspondance de Quatre Artistes Portugais*, p. 119-137. Paris: PUF. 1981.

_____. *Salão de Festas Jardim de Passos Manuel: Exposição de Pintura [de] Amadeo de Souza-Cardoso*. Porto: [s.n.].

Créditos das Imagens

Fig. 1 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fig. 2 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 3 - © Espólio de Amadeo de Souza-Cardoso | Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 4 - © Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Figs. 5, 6 e 7 - © Sara Afonso Ferreira | Espólio Almada Negreiros

Fig. 8 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 9 - Fonte da imagem: Freitas, H. de (coord.), *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso – Pintura*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 345

Fig. 10 - Coleção Particular

Figs. 11 e 12 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fig. 13 - Coleção Particular

[Recebido em maio de 2015 e aceito para publicação em agosto de 2015]

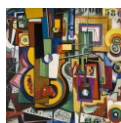
From the Viola to *Orpheu* magazine: Amadeo de Souza-Cardoso, sensationism and the four hors-textes destined to *Orpheu*, vol. 3

Abstract: *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise Avant-garde (Keyhole Viola in Labour Bon ménage Avant-garde strawberry)* entitles a work of the Portuguese painter Amadeo de Souza-Cardoso. *Parto da Viola* was painted in Manhufe (the painter’s hometown in the north of Portugal) at the same time the *Orpheu* modernist magazine erupted in Lisbon. Despite the painter’s recurrent integration in the history of the literary magazine (mostly

thanks to Almada Negreiros narrative), there are still few comparative efforts focusing on Amadeo de Souza-Cardoso's works and the artistic framework surrounding *Orpheu*. The sensationist movement, created by Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, provides several ways of approaching the literary and the artistic works. In this article, I suggest that sinaesthesia allows a rereading of Souza-Cardoso's *oeuvre* that strengthens bonds between literature and painting within *Orpheu*.

Following that inderdisciplinary path through the modernist magazine, I will reveal the results of a research that took place in Amadeo de Souza-Cardoso's estate and provides new important data for the painter's role within the literary magazine.

Keywords: Amadeo de Souza-Cardoso. *Orpheu* magazine. Sensationism. Fernando Pessoa. José de Almada Negreiros.



EL FANTASMA DE LAS GRIETAS: UNA ESPECULACIÓN A-HISTÓRICA

Enrique V. Nuesch^{*}

Universidade Estadual do Paraná
Universidade Estadual de Londrina

Resumen: Partiendo del concepto de “forma del tiempo”, de Siegfried Kracauer y George Kubler, ensayamos una lectura de la recepción de la imagen mutilada del cuerpo humano en el arte, analizando cómo en torno a esa imagen se articulan discursos de historiadores, artistas y críticos en ciertos momentos de la historia. Sugerimos que junto con Agamben, Derrida y Deleuze se puede pensar en un fantasma que acecha a la imagen del cuerpo en el arte, cuya espectralidad se manifiesta bajo los discursos que tratan de reprimirla. Visitamos el Renacimiento, el Siglo XVIII y el pasaje del XIX al XX. Se concluye que una mudanza de actitud en el XX es reflejo de la reversión del platonismo que se anunciaba desde el XIX, pero cuyos síntomas se hacían sentir desde antes, manifestados de forma contradictoria en discursos que elogian la belleza del fragmento al mismo tiempo en que de él se sirven para alcanzar una imagen de lo bello más allá de lo material.

Palabras clave: Arte. Cuerpo. Imagen. Fantasma. Historia.

Introducción

Borges, con su famoso Funes, nos ha propuesto la experiencia de cómo sería una vida sin olvidar siquiera un detalle, un fragmento del tiempo, un hecho, un perfil de lo que se nos muestra en el mundo, una letra de lo que se nos presenta en un libro. En este último aspecto, la memoria de Funes puede tener algo de la babélica biblioteca también ideada por Borges: todo lo que en ella entra, ahí se queda, todo lo que registran sus libros, igualmente, y todo lo que puedan prever los mismos, por sueño, profecía o hipótesis científica, también, todo ahí se queda. Si viva fuese la biblioteca, funesiana sería, y no del todo absurdo es



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

^{*} Professor Assistente na UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná), Campus de Apucarana, PR. Doutorado em Estudos Literários pela UEL (Universidade Estadual de Londrina). Possui graduação em Letras - Língua Espanhola e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004) e Mestrado em Teoria Literária pela mesma instituição (2007). Foi Professor Assistente I do curso de Letras: Língua e Literatura Portuguesa e Língua e Literatura Espanhola, Universidade Federal do Amazonas (Instituto de Natureza e Cultura de Benjamin Constant) entre 2009 e 2011. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Teoria do Texto Digital e no ensino de literaturas de língua espanhola e teoria literária. E-mail: enriquenuesch@gmail.com

suponerla viva, por su constante movimiento, deslizando sus registros (y dentro de los registros, los registros que cifran los registros), como se dislocan en una memoria los vividos y no vividos, por represión, *nachträglichkeit* o *différance*.

¿Qué contagio se puede hacer de esta imagen borgeana con la Historia? Tal vez siguiendo a Jaime Concha, en su conocido “Borges y la Historia”, que nos muestra cómo en la “Postdata” al último cuento de *El Aleph*, las palabras del narrador sugieren la existencia de una “reversibilidad histórica, con la instalación de un tiempo regresivo en la historia de la humanidad” (CONCHA, 1983, p. 484); así, la Biblioteca y Funes, en sus *omniregesta*, nos mostrarían, la primera, que todo registro, en sus infinitas combinatorias, excede el tiempo registrado, el segundo, que el recuerdo de un día excede un día, pues hay que recordar lo que fue recordado a lo largo del día que se trata de recordar: la Historia arrastra en su recorrido supuestamente lineal un halo de la discontinuidad de sus excesos anacrónicos, cuyas señas abren el camino hacia el tiempo regresivo, que transporta del periodo historiado hacia un no-historiado, que rehuye a cualquier intento de una *aufhebung* narrativa e insiste en su presencia en un tiempo que no le corresponde. Por ello, quizá, a este tiempo se haga referencia en la forma de un *otro*, reprimido bajo la tradición, y alcanzado forzosamente, por deconstrucción o violencia hermenéutica, como lo hacen Derrida con la *nachträglichkeit* freudiana y Deleuze con el *aión* estoico, o por alegoría, como lo hace Siegfried Kracauer, al invocar a la figura del Judío Errante, Ahasuerus. Éste, Kracauer, con su remisión a Ahasuerus, será nuestro guía en la apertura del camino que proponemos en este breve ensayo. Trataremos de considerar el tema que el presente número de *Anuario de Literatura* propone bajo la perspectiva de una especie de esta “temporalidad regresiva”, en la que posibles fantasmas de la imagen del cuerpo pueden asomarse y, ocasionalmente, imponerse, en franca pugna con la imagen idealizada de lo bello a lo largo de la historia. Para construir nuestras razones, haremos algunos “saltos temporales” por la historia del arte occidental y los discursos que la animan, así como nos apoyaremos sobre algunas estrategias de lectura delineadas por pensadores como Agamben, Deleuze y Derrida.

El Ahasuerus de Kracauer

Siegfried Kracauer falleció al fin de 1966 y dejó, para sumarse a su ya vasta y conocida bibliografía acerca de la imagen y del cine, las anotaciones y capítulos para un libro que poco tiempo después vio la imprenta, *History: The last things before the last* (1969). Unos pocos puntos anecdóticos pueden recordarnos algo de su posición como pensador en el siglo XX, su proximidad y, al mismo tiempo, lejanía de su discípulo Th. Adorno, con quien

(cuenta el frankfurtiano) leía en matinales sábados la primera Crítica kantiana (ADORNO, 1974, p. 388) y compartía un antihegelianismo (y en esto se incluye a Benjamin, amigo de Kracauer) (RODOWICK, 1987, p. 120), pero, por otro lado, del que disentía totalmente en la concepción de una dialéctica que a todo penetrara, sin mínimo espacio para una ontología (KRACAUER, 1969, p. 201). Esta disensión en particular se hace por sobre el trasfondo de una idea del tiempo que Kracauer trata de establecer en el capítulo cuarto de su libro póstumo. Cuando critica a la dialéctica adorniana, lo hace en el proceso de una búsqueda por lo que pudiese ser la faceta histórica de las verdades filosóficas, colocando y desechando en seguida la alternativa entre trascendentalismo e immanentismo, el segundo representado por Adorno y el primero por Loewith. En la perspectiva de Kracauer, ambos se inclinan o a una ontología absoluta (el primero) o a un flujo histórico sin dirección ni espacio para cualquier juicio determinado (el segundo). Al desechar la alternativa, lo que propone es que se consideren ambas posiciones, en una fórmula de que el mismo autor admite la dificultad de imaginar; de todos modos, así queda la proposición:

From the angle of my proposition, philosophical truths have a double aspect. Neither can the timeless be stripped of the vestiges of temporality, nor does the temporal wholly engulf the timeless. Rather, we are forced to assume that the two aspects of truths exist side by side, relating to each other in ways which I believe to be theoretically undefinable (KRACAUER, 1969, p. 200).

El intento de seguir en la labor de darle formulación más precisa a este modo de tratar las verdades filosóficas no nos interesa para lo que sigue, sino, antes, la propia concepción del tiempo que da base al planteamiento. Si las verdades filosóficas deben tener un “doble aspecto”, es porque tal duplicidad les es imprimida por el mismo tiempo en el que necesariamente se construyen. Ahí es donde nos encontramos con la figura de Ahasuerus.

La figura del “Judio Errante” surge para darle nombre al capítulo en que Kracauer se dispone a construir su concepción del tiempo histórico, “Ahasuerus, or the Riddle of Time”. El Ahasuerus de Kracauer no se reporta a las historias del Antiguo Testamento, en las que se nombra a un Ahasuerus relacionado a la realeza hebrea, ni siquiera a otra fuente explícitamente mencionada; el hecho de que el autor mencione la “leyenda” de Ahasuerus indica con bastante seguridad que se trata de una leyenda cristiana popularizada en el siglo XIII, directamente relacionada con el castigo de Caín (errar por la tierra por asesinar a Abel), sobre un judío que habría insultado a Jesús cuando éste cargaba el instrumento de su tortura y postrero símbolo; por ello, tendrá que vagar por la tierra hasta la segunda venida del Cristo (BAILLIE, 2014, p. 83). En la imagen que se hace Kracauer, un hombre como este está condenado a presenciar todos los acaeceres de la historia, recoger en su faz las marcas de los

diferentes periodos que vivió y tratar de encontrar el gran flujo temporal único que constituye su vida errante:

He indeed would know firsthand about the developments and transitions, for he alone in all history has had the unsought opportunity to experience the process of becoming and decaying itself. (How unspeakably terrible he must look! To be sure, his face cannot have suffered from aging, but I imagine it to be many faces, each reflecting one of the periods which he traversed and all of them combining into ever new patterns, as he restlessly, and vainly, tries on his wanderings to reconstruct out of the times that shaped him the one time he is doomed to incarnate) (KRACAUER, 1969, p. 157).

Ahasuerus, pues, encarna la misma “duplicidad” del tiempo a que arriba se hacía referencia. Kracauer lo toma como una salida para expresar su idea conflictiva de cómo se debe entender y registrar la temporalidad histórica, que no acepta alternativas, sino la misma conjunción entre dos formas de registro, que puedan comprender lo cronológico y lo anacrónico:

Thus we are confronted with two mutually exclusive propositions neither of which can be dismissed. On the one hand, measurable time dissolves into thin air, superseded by the bundles of shaped times in which the manifold comprehensible series of events evolve. On the other, dating retains its significance inasmuch as these bundles tend to coalesce at certain moments which then are valid for all of them (KRACAUER, 1969, p. 154).

Por un lado, los agrupamientos de “tiempos formados” (*shaped times*) impiden que una temporalidad cronológica se afirme, en la medida en que un periodo no puede ser explicado solamente por su contexto, sino que necesariamente envía a otro, que no le es inmediatamente anterior ni posterior, sin cualquier línea de continuidad; por otro lado, la cronología puede ser considerada en la medida en que tales agrupamientos por veces convergen de forma en que se exhibe una unidad para el periodo. Evidentemente, esto no cobra sentido si no explicamos qué quiere decir la expresión “tiempos formados”. Es una que Kracauer retoma de su maestro George Kubler, el cual la acuñó en su estudio *The Shape of Time* ([1962] 2008). Con su mirada hacia la historia del arte, Kubler propuso que las cosas (el subtítulo del libro es “remarks on the history of things”) poseen en su constitución temporalidades distintas, que corresponden a diversos periodos de la historia y, por lo tanto, la noción de “periodo” necesita ser repensada:

Thus every thing is a complex having not only traits, each with a different systematic age, but having also clusters of traits, or aspects, each with its own age [...] historic time seems to be composed of many envelopes, in addition to being mere flow from future to past through the present (KUBLER, [1962] 2008, p. 90-91).

Así, por ejemplo, el problema de la iluminación de paisajes en pintura constituye una “forma del tiempo” que no corresponde con la historia de la pintura como usualmente se la periodiza; en su ritmo e intervalos, el problema forma su propio tiempo, surgiendo, desapareciendo y resurgiendo en momentos cronológicamente distintos

The anonymous mural painters of Herculaneum and Boscoreale connect with those of the seventeenth century and with Cézanne as successive stages separated by irregular intervals in a millenary study of the luminous structure of landscape, which probably will continue for many generations more upon equally unpredictable rhythms (KUBLER, [1962] 2008, p. 80).

En esta perspectiva, los paisajes de Cézanne participan en una otra “forma del tiempo”, además del propio tiempo cronológico que se les adjudica en la historia del arte. Por ello, como quiere Kracauer, no hay pasaje continuo entre periodos e, incluso, algunos pueden surgir de parte alguna. Un recorrido histórico, pues, bien puede hacerse a los saltos, por encima de la línea evolutiva y temporal de una historia continua:

You must, so to speak, jump from one period to another. That is, the transitions between successive periods are problematic. There may be breaks in the process; indeed, a period may, as an emergent 'event' in Focillon's sense, arise from 'nowhere' (KRACAUER, 1969, p. 155).

Si el tiempo histórico no se permite mirar sino como las cambiantes faces de Ahasuerus, la mirada sobre las cosas de la historia que en su rostro se exhiben debe ver objetos calidoscópicos, no en la figura plana del juguete que en las infancias se hacen con abigarradas piedras, sino en una profundidad, que nos remite de forma a forma, de un entonces a otro, en una deriva sin término posible que no el que le dé uno mismo. A una de estas derivas nos interesa aventarnos ahora, tratando de vislumbrar la imagen fugaz aparente bajo la superficie de unas pocas esculturas, un fantasma que hace su eco en el calidoscopio temporal, que creemos poder capturar vagamente, si no por el intento de nuestra propia mirada, en los discursos que plasmaron su aparecer.

La rota blanca del mármol

Si registran con exactitud los cronistas del Renacimiento, de antaño y contemporáneos, el apareamiento de las esculturas fragmentarias de la Antigüedad en las primeras décadas del siglo XV fue mucho más que un hecho arqueológico y su influencia en el mundo artístico de entonces es más profunda que la *vulgata* del “entusiasmo” por el estudio de la antigüedad grecolatina. Del *Torso Belvedere*, sobre el que aun se disputa si es del periodo romano o helenístico, se dice que el registro más temprano encontrado de su apareamiento se

dio por 1430 (CHILVERS, 2007, p. 55). Sin lugar a discusiones, sin embargo, es que ante la figura de esta escultura rota se convino que no sería restaurada, o por lo menos no se lo intentó en su momento de aparición, ni en seguida; lo contrario, por ejemplo, que sucedió a otra escultura fragmentaria hallada en el mismo momento, el *Lacoön*. Y dice la crónica que el *Torso* impactó profundamente a uno de los grandes maestros, Michelangelo Buonarroti: la visión del fragmento se manifiesta en algunas de sus obras, como el *ignudo* en uno de los afrescos del techo de la Capilla Sistina (por encima y a la derecha de Jeremías), en la escultura *Día* en la tumba de los Medici y en Jesús y San Bartolomeo en la pintura *Juicio Final*; el mismo *Lacoön* fue influencia para otra serie de obras (SCHARFSTEIN, 2009, p. 169). Lo fragmentario, pues, fue un propulsor para el maestro florentino en una parte importante de su labor artística, lo que ha delineado una idea de la misma imaginación artística que lo habría guiado. Por ejemplo, en la crónica contemporánea del Renacimiento, Leonard Barkan lo describe como el “héroe trágico del fragmento”:

If the Torso Belvedere is the paradigm of ancient sculpture and Michelangelo is the tragic hero of the fragment, that is because he based his career in part on what could be imagined and not seen or because he appeared too often to be unable to produce statues more complete than the fragments that inspired him (BARKAN, 1999, p. 207).

Una descripción que nos sugiere que, del material deteriorado que le exhibe un cuerpo incompleto, el maestro completaba a través de su imaginación el bello cuerpo que terminaba en los bordes rotos. Aún ante un bloque de mármol nuevo, que no ha todavía recibido los golpes que le arrancarían una escultura, dice otro cronista de nuestro tiempo como Ernst Gombrich, que Buonarroti abstraía la forma en potencia que moraría en la roca, en la espera por su emergencia: “[Michelangelo] always tried to conceive his figures as lying hidden in the block of marble on which he was working; the task he set himself as a sculptor was merely to remove the stone which covered them” (GOMBRICH, 1989, p. 313). Completando la figura con la mirada, o imaginando la figura dentro de un bloque, del cual nomás se quitan los excesos que se depositan sobre la figura, se sabe que el origen de esta idea le viene de una concepción neoplatónica del mundo, según la cual el alma se encuentra encerrada en la materia, que le es ontológicamente inferior, y, por lo tanto, la bella forma se encuentra encerrada en la piedra, expectante por su “liberación” a manos del escultor. A Michelangelo le llega por el contacto con el pensamiento de Marsilio Ficino, el neoplatónico que frecuentaba a los Medici (JANSON, 2004, p. 437). Como han señalado cronistas del maestro (TAYLOR, 1840, p. 78; STOKES, [1955] 2002, p. 77), los versos de un famoso soneto suyo declaran su forma de ver la cuestión, cuando escribe “Non ha l'ottimo artista

alcun concetto, / Ch'un marmo solo in sè non circoscriva” (BUONARROTI, [15--?] 1904, p. 17). Asimismo, en una carta a Benedetto Varchi, afirma que la escultura es el arte de “retirar”: “Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare” (BUONARROTI [1549] 1875, p. 522). Aun siendo conocida esta perspectiva suya, otros testimonios de la propia época del artista, indican que no era sólo de él, sino más como un producto del *Zeitgeist* del momento. Unos versos coligidos por Giorgio Vasari, dedicados por el poeta Giambattista Strozi a una copia de la *Pietà* instalada en la iglesia del *Santo Spirito* en 1549, transpiran la idea de que bajo el muerto mármol late la vida por la forma que participa de la idea de lo bello:

Belleza et onestate
E doglia e pièta in vivo marmo morte,
Deh, come voi pur fate,
Non piangete sí forte,
Che anzi tempo risvegliasi da morte,
E pur, mal grada suo,
Nostro Signore e tuo
Sposo, figliuolo e padre
Unica sposa sua figliuola e madre (VASARI, [1550] 1986, p. 919).

Si, por un lado estas manifestaciones discursivas individuales de ese momento se armonizan con las de nuestro tiempo acerca del mismo, por otro, esto no nos muestra lo que podría haber de conflictivo en la mirada sobre los mármoles rotos. Dijimos que el hallarse de las antigüedades fue más allá que la simple inspiración para el humanismo y la actitud que aspiraba a lo clásico grecolatino. El *Torso Belvedere* ya había sido, antes de que se volviese el “torso de Michelangelo”, conocido por, entre otros, un gran artista como Leon Battista Alberti, setenta años mayor que Michelangelo. Y sobre Alberti, el fragmento no tuvo el impacto que se vio en Michelangelo, por lo contrario, le pareció casi antinatural la torsión corporal sugerida por el torso y nada al gusto de su época (SUMMERS, 1977, p. 339). Por ello, tal vez sea interesante pensar que subterráneamente al impacto del *Torso* como fuente de inspiración y ascensión hacia la idea de lo bello –o sea, de su capacidad de conducir la mirada de lo material hacia la visión de lo ideal– se esté introduciendo otra idea completamente opuesta: que ese cuerpo que se exhibe como una espantosa mutilación sea, de hecho, bello. A ésta es que Leonard Barkan se refiere como un “giro categorial” (BARKAN, 1999, p. 122), que replantearía el quehacer artístico ante la imagen de los cuerpos quebrados. Tobin Siebers (2008), a su vez, sitúa como un punto de partida del Renacimiento hacia la edad contemporánea de lo que sería la entrada de la imagen de cuerpos mutilados como lo bello artístico. A partir de la adopción del *Torso Belvedere* por Michelangelo, dice Siebers, se pueden detectar las señas de ese proceso subterráneo, que se empezaría de hecho a imponer en

la superficie de lo visible solamente pasada la mitad del siglo XX como una “estética de lo inválido” (inválido como “disability”, un concepto que abarca toda característica del cuerpo humano que no está en conformidad con la idea de la “normalidad” o lo “sano”). A estas señas nombra el autor por “signposts”, las que, aunque él mismo no lo diga, se muestran, en su calidad de hechos de historia del arte, como los trazos anacrónicos a los que nos referíamos arriba con Kubler y Kracauer:

Signposts are often crossing points where historical forces mingle. They are at once deeply chronological and anachronistic, simultaneously historical and non-historical. They make evident that disability as a concept bears weight backwards in time, giving meaning retroactively to images and ideas for the advancement of disability aesthetics (SIEBERS, 2008, p. 331).

Si de hecho, como afirma este autor, la imagen del *Torso* y otras antigüedades rotas descubiertas cerca de la época de Michelangelo llegó a estimular incluso a que otros artistas mutilaran sus propias esculturas para tratar de imitar la belleza de lo que veían (SIEBERS, 2008, p. 330), entonces, más que un intento de alcanzar lo bello más allá de lo material, se estaba introduciendo en el dominio de lo bello la misma imagen que se trata de negar por la trascendencia de lo material a lo ideal; sin embargo, no como un acto consciente e intencional, sino como un exceso, o un fantasma, que se cuela junto con la Idea en el retorno del reino de las puras formas hacia el intelecto que lo trata de contemplar. Se cuela como el exceso anacrónico que resurge aquí y allá en la historia del arte, y se puede vislumbrar en el mismo discurso de los que tratan de realizar la mirada contemplativa.

El fantasma de las grietas

Como el mismo Siebers señala, talvez uno de los discursos más elocuentes acerca del *Torso* fue el de Johann Joachin Winckelmann, en su *Geschichte der Kunst des Alterthum*, de 1764. Pero su mención al “padre” de la historia del arte se hace en un sentido, según lo vemos, que subraya nada más que la parte positiva, es decir, el hecho de que Winckelmann se detiene ante la escultura y afirma su belleza (SIEBERS, 2008, p.331). De nuestra parte, creemos que hay algo más que leer en sus palabras. En su estudio *Flesh and Ideal: Winckelmann and the origins of Art History* (1994), Alex Potts hace una lectura deconstructiva de los escritos de Winckelmann, sobretudo con base en Paul de Man. Uno de sus principales logros, según nos parece, es mostrar el instante histórico que subyace bajo el discurso de Winckelmann, que lo pone en el punto de un giro conceptual que marca el pasaje de un ímpetu por afirmar los valores estáticos y eternos de la antigüedad griega a la concepción orgánica y evolutiva del arte de un romanticismo que se origina de la Ilustración. El historiador se encuentra al borde

de ese momento y todavía trasparece una visión, por lo menos conceptualmente, no muy lejana de la que vimos en los discursos que arriba mencionamos. Una mirada a los discursos de Winckelmann muestra que ante las antigüedades griegas éste pugna por darles vida, tratando de alcanzar todo lo que podría estar contenido en la figura que se le muestra, en un esfuerzo por recolocarlas dentro de marcos o matrices mitológicos. El *Torso Belvedere*, para él, es el cuerpo de Hércules, y a través de la piedra se puede ver al héroe y dios en acción: “Alsdann wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden” (WINCKELMANN, [1764] 1870, p. 351)¹. Aún más, con su mirada, es capaz de hacer la restauración ideal de la rota piedra, trasponiendo la grieta invisible entre lo ideal del mito y lo material del mármol dañado:

so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist, und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung (WINCKELMANN, [1764] 1870, p. 352).²

Para que la visión pueda vislumbrar el “eflujo” de la forma perfecta de la escultura es necesario que de alguna forma se haga transparente o se anule la materia que la contiene o la encarna y exhibe con deficiencia; por ello, como señala Potts, Winckelmann tiene que dirigir su mirada desde la perspectiva de la representación, como quien tiene que hacer el salto del significante material al significado inmaterial, siguiendo el camino de la más conocida metafísica de la presencia:

like the most elevated antique ideal, functions as that necessarily problematic category of representation that would directly body forth a high idea, but in so doing would have to divest itself of its material substance so as to become transparent to its immaterial meaning (POTTS, 1994, p. 98).

Sin embargo, como en todo salto de esta naturaleza, Winckelmann tendrá que vérselas con el espectro del *otro* que resiste, como la contaminación de lo inmaterial por lo material. En una de las variantes de su texto acerca del *Torso*, entre los manuscritos hallados

¹ “Entonces le aparecerá a ud. Hércules en medio a sus trabajos, y el héroe y el dios será visible de golpe en esta piedra”

² “que se aprenda aquí como la mano de un creativo maestro es capaz de hacer espiritual a la materia. Me parece que de las espaldas, que se muestran curvadas en elevadas consideraciones, se construye una cabeza ocupada en gaudios recuerdos de sus admirables hechos; y mientras que una tal cabeza colmada de majestad y sabiduría ante mis ojos se yergue, así se construyen en mi pensamiento los demás miembros faltantes: un eflujo de lo que tengo ante mí se reúne y como que de súbito produce una restauración”

en Florencia, se lee su ambigua actitud acerca del cuerpo fragmentario que tiene ante los ojos: “Wenn ich den Torso von Belvedere besehe, so weiss ich nicht, ob ich mehr traurig über den Verlust der schönen Glieder oder fröhlich über den wunderschönen Körper, so uns übrig bleibt sein soll” (WINCKELMANN, [176-] 2002, p.381)³. Este “wunderschönen Körper” que al mismo tiempo lo entristece y alegra, a lo que parece, de hecho necesita ausentarse para dar lugar a su verdadera forma, que no es de este mundo material, como nos lo sugiere Potts al afirmar que para Winckelmann “the Greek ideal embodied an integrity and wholeness that in modern culture could only be experienced as absence” (POTTS, 1994, p. 47); talvez podamos decir, con un eco de Agamben, que Winckelmann repite la escena edípica del enigma, y ante la escultura, “lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma, del que sólo en apariencia éste logra escapar” (AGAMBEN, 2006, p. 232).

Un salto cronológico, o un parpadear anacrónico, hacia el fin del XIX y primeras décadas del XX nos muestra que la situación no es diferente. En el intervalo entre la época de Winckelmann y la que miramos ahora, de hecho, hubo otro acontecimiento, tal vez con la misma fuerza que el del *Torso Belvedere*: el desenterrar de la *Venus de Milo*, en 1810. Se sentirá su eco en obras de grandes maestros, como Rodin, Magritte y Maillol, en décadas posteriores. Si seguimos las razones de Siebers, podemos decir, en contra de lo que recién afirmamos, que sí hay diferencia, que ahora, sí, la imagen de la mutilación se ha vuelto, por fin, una figura central de lo bello artístico. O, si se quiere ser más riguroso en lo que dice respecto a las transformaciones de la estética, podemos desechar el uso de “bello”, hacer hacia un lado su eco platónico y kantiano, y decir, que por lo menos, ahora la imagen de la mutilación se propone como fuente central de afectos en obras de grandes maestros. Y, sin embargo, el vislumbre del fantasma todavía acecha las sensibilidades, y se asoma entre los discursos acerca de las obras.

La crónica de Gombrich acerca de la recepción de esculturas de Rodin da una idea de cómo se veía su concepción artística en su momento. Al público general, la visión de sus esculturas “incompletas”, en gran medida, no parece haber causado admiración:

Like the Impressionists, Rodin despised the outward appearance of 'finish'. Like them, he preferred to leave something to the imagination of the beholder. Sometimes he even left part of the stone standing to give the impression that his figure was just

³ “Cuando miro al Torso de Belvedere, no sé si más me entristezco con la pérdida de los bellos miembros, o si me alegro en el bellissimo cuerpo que se nos ha dejado”.

emerging and taking shape. To the average public this seemed to be an irritating eccentricity if not sheer laziness" (GOMBRICH, 1989, p. 528)

En esta descripción, hecha de una perspectiva histórica, se detecta por lo menos un trazo de lo que veíamos arriba, con Michelángelo y Wickelmann: por la ausencia, de lo material incompleto, se presentifica la completud, en un acto de intelección. De hecho, en un libro publicado al año siguiente de la muerte de Rodin, Louis Weinberg hace un sumario de las razones – por decir lo mínimo, contradictorias – según las que público y *connoisseurs* alimentaban su antipatía por las esculturas del artista:

At one time called a cheat because of his virtuoso cleverness in representing the form, he is later called an incompetent who hides his inability under a vague dressing gown. At another time called an iconoclastic breaker of traditions, he is then dubbed a mere imitator of Angelo in the exaggeration of his modelling, or of the Greeks in his deliberately 'dismembered bodies' (WEINBERG, 1918, p. 18-19).

Lo que se nos llama la atención en esta suma, si damos crédito a Weinberg, es la última acusación, de “imitador” de los griegos en sus cuerpos deliberadamente desmembrados, en conexión con la penúltima, de “imitador” de Michelangelo por la “exageración” de su modelaje. Si recordamos que, antes del florentino, Alberti le dio las espaldas al *Torso* por su postura “antinatural” y en seguida justamente ésta se volvió uno de los procedimientos que eternizaron la obra del primero, que en mucho la tomó de aquel fragmento de la antigüedad, la acusación, nos parece, se sintetiza en esto: lo antinatural y desmembrado propuesto por Rodin no presentaba a sus acusadores la deseada elevación de lo material a lo ideal. Un síntoma de ello es que, para el mismo Weinberg, cuyo libro es, al fin y al cabo, encomiástico – y no deja presentar el otro lado de la recepción de Rodin, los que lo celebraron y comprendieron –, una de las más famosas esculturas del artista, *L'homme qui marche*, es nombrada, en la página que la ilustra, nada más que “nude study”, sin el nombre que da título al estudio (WEINBERG, 1918, p.45). Tal vez, por la misma razón que Judith Cladel ([191-?] 1917), su biógrafa y cercana contemporánea, se refiere a dicha obra como a una parte de un proceso en el que se alcanzará, por fin, la forma viva de *Saint Jean Baptiste*:

In "The Age of Bronze" Rodin has adopted the balanced rhythm of Greek sculpture; in his new figure he passed to the Gothic equipoise, with a harmony that is less gracious, but with a reality stronger and more living. What he did not abandon was the rigorous construction and the strength of modeling which his study of the antique had given him. "The Man Walking," as well as the greater part of his subsequent works, thus exhibits the union of the two great principles of sculpture that have governed the Occidental genius.

Rodin, strengthened by study, now made a complete statue with head and arms. While he was working he discovered that his model was half a savage, still close to the animal and its ferocious instincts. Sometimes his eyes burned, his jaws, armed with powerful teeth, were thrust forward as if to bite something; he resembled a

wolf. At other times a kind of strange passion inflamed him. His face radiated faith and will; he spoke with such energy that he seemed to be haranguing a crowd; one would have thought him a prophet of the primitive ages, a visionary bursting forth from the desert to preach and to convert the people. Rodin regarded him in amazement. It was no longer his model, but a man from the Bible; surely it was a prophet that stood before him: it was Saint John the Baptist brought back to life. The sculptor bowed before the command of nature: his statue should bear the name of the forerunner (CLADEL, [191-?] 1917).

Como persona cercana y familiar al maestro, conocía profundamente su modo fragmentario tde rabajar y sabía admirarlo. Son diversas las instancias en que las obras que tanto molestaban a los contemporáneos son elogiadas y explicadas por sus propiedades sensuales. Lo que es notable, sin embargo, es que se plasme sutilmente en su discurso un contraste entre un antes y un “ahora”, “fortalecido por el estudio”, que permitió el emerger de una estatua “completa, con cabeza y brazos”. Si especulábamos antes entorno a una misma razón subyacente al discurso de Weinberg y Cladel, es porque ambos hablan desde una posición que comprende y admira las obras de Rodin, pero se contradice, casi imperceptiblemente, aquí por no conceder el nombre a una de sus más famosas obras (aún diez años después de su “bautismo” como obra, en 1904), allá por contrastar dos momentos de su producción dándole énfasis positivo a uno de ellos. Nos parece que aquí se muestra una resonancia de fondo, entre la animadversión de la época, relatada por Gombrich (de parte del “general public”) y Weinberg, y estos ínfimos deslices que se notan en el mismo Weinberg y en Cladel. Si, como quiere Siebers, “we have to wait until Auguste Rodin to find a sculptor who revels in broken beauty, sometimes radically fragmentary, as in *L’Homme qui marche*, a heroic male body missing its head and arms but not its legs” (SIEBERS, 2008, p. 31), entonces el maestro podría estar en el filo de un momento en que un cambio se está dando, y la subterránea contradicción en tela es epifenómeno de dicho cambio. Así, los discursos que hacen el elogio del cuerpo fragmentario y a un mismo tiempo su sutil derogación se construirían en una especie de “contradicción coherente”, como síntoma de la pérdida de un centro; y, como dice Derrida, “comme toujours, la cohérence dans la contradiction exprime la force d’un désir” (DERRIDA, 1967, p. 410). El elogio del cuerpo fragmentado, pues, se hace aún bajo la lógica de la representación, de la intelección de un *eidós* al que la incompletud amenaza en su plenitud ideal; mientras que el fragmento es mera etapa hacia un *télos*, no podrá ser aceptado más que en un esquema como el que señala Derrida en las lecturas de Jean Rousset sobre Corneille:

Tout se passe comme si, jusqu’en 1643, Corneille n’avait fait qu’entrevoir ou anticiper dans la pénombre le dessin de *Polyeucte* qui se confondrait avec le dessein cornélien lui-même et prendrait ici la dignité d’une entéléchie vers laquelle tout serait

en marche. Le devenir et le travail cornéliens sont mis en perspective et téléologiquement déchiffrés à partir de ce qui est considéré comme son point d'arrivée, sa structure achevée. Avant Polyeucte, il n'y a que des ébauches dans lesquelles on ne considère que le manque, ce qui au regard de la perfection à venir est encore informe et en défaut; ou encore ce qui annonce seulement la perfection (DERRIDA, 1967, p. 30).

Así, pues, el fantasma se asoma en las grietas del “hombre que anda”, como la ausencia de la perfección, o, aún, como la perfección por venir, o igual, en expresión más precisa, un porvenir de la perfección: perfección diferida que no se encuentra en el “hombre que anda” y que cuando se encuentra, o por lo menos cuando se afirma haberla encontrado, ya no es del “hombre que anda”, porque éste no es “San Juan Bautista”.

Un último salto, hacia el año 1940, nos pone ante la *Harmonie*, de Aristide Maillol, y a cuatro años de su muerte, en 1944. La visión de la escultura, la mujer sin brazos, nos pone evidentemente ante la *Venus de Milo*. Unos años antes, ya Magritte, con su *Les Menottes de cuivre*, de 1931, nos ponía ante una reproducción de esa venus, con el cuerpo pintado en color de “piel”, y, dice la anécdota, con tintes en color de sangre en donde se cortan los brazos (SIEBERS, 2008, p. 331). Maillol, aparentemente, no está en sintonía con tal iconoclastía. Delicadamente, se ve a la venus bañándose con serenidad en una pintura suya, *Les deux baigneuses* (1938), con el detalle sutil de los brazos sumergidos parcialmente en el agua, ocultándolos y produciendo el efecto de “cortarlos”, como a los de la venus. Y entorno a la *Harmonie*, sin embargo, la crónica de su creación nos pone nuevamente ante una situación ambigua. El texto del mismo Musée Maillol la confirma, como ha sido la convención, como una obra “inachevée”, e igualmente confirma que el artista usó una modelo para el trabajo, la conocida Dina Vierny (MUSÉE MAILLOL, 2015). El hijo de la modelo, Bertrand Lorquin, hoy un consagrado historiador del arte y conservador del Musée Maillol, ha escrito un estudio profundizado sobre la vida y obra de Maillol. En dicho estudio, con testimonios del artista, se relata la dedicación que puso sobre la *Harmonie*, empezada en 1940, el trabajo con Vierny y, claramente, que lo “inachevée” de la obra en nada tiene que ver con los brazos, es decir, que de un principio, la escultura sería una venus sin brazos: “I want this work to be more realist and alive than anything I have done up until now. That is why I am for once working directly from a model, and not just from drawings, as I usually do” (MAILLOL *apud* LORQUIN, 1995, p. 148). El crítico e historiador de arte, su biógrafo y amigo, con quien además mantuvo correspondencia, John Rewald, registra su impresión de lo que vio en el proceso del trabajo en la creación de *Harmonie*: “It became evident to what degree the model was but a guide for the sculptor and with what obstinacy he was pursuing a preconceived idea... one could almost say in spite of the harmonious forms this creature offered him” (REWALD, 1975, p. 27). Si esta

impresión ha sido una elaboración intelectual para ensalzar póstumamente las visiones del maestro y amigo, no nos parece que se puede juzgar; el hecho es que en las palabras de Maillol recogidas por Lorquin, el sentido de lo afirmado por Rewald encuentra una interesante confirmación:

‘for Plato, idea and form were identical, and that is how I too understand it. It is a form and a preconceived idea that guides the artist. Followed by gracefulness, power, and all the other qualities which accrue in the course of the work, and as a result the work is not just the realisation of an idea, of an intellectual conception, but is also a work of art’ (MAILLOL *apud* LORQUIN, 1995, p.148).

Un triángulo parece formarse, entre modelo, idea y obra. Si, como se dice, la última ha quedado “inachevée” porque Maillol falleció el año 44, y lo inacabado no reside en la incompletud de los brazos, el recorrido de ese camino triangular que sugiere la visión platónica de Maillol se ve acompañado, en el tramo de la idea hacia la obra, del fantasma de la incompletud, el que se realiza en la obra en lugar de la idea. O parte desde la misma concepción de Maillol, se proyecta sobre la modelo y además sobre la idea, y se materializa como la más realizada y bella incompletud. En ambos casos, una *renversement du platonisme*: el cuerpo desmembrado de la *Venus de Milo* no es lo que sobró de la más alta realización de lo bello femenino un día alcanzada por la antigüedad, que *por accidente* se presenta como salió de la tierra en 1810; es la rotura de lo bello aun en su forma ideal, y el eco de esa rotura, o su fantasma, compite de par en par con la idea en la misma mirada que a ésta busca más allá de los bordes rotos:

Les copies sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance; les simulacres sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels. C'est en ce sens que Platon divise en deux le domaine des images-idoles: d'une part les copies-icônes, d'autre part les simulacres-phantasmes. Nous pouvons alors mieux définir l'ensemble de la motivation platonicienne : il s'agit de sélectionner les prétendants, en distinguant les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abîmés dans la dissemblance (DELEUZE, 1969 p. 295-296).

Conclusión

La *Harmonie*, y el gesto – de un Maillol todavía vivo – que la deja incompleta, pues, estarían bajo el impulso de una época de viraje, así como el de Rodin. Un viraje cuya puesta en curso remota estaría en el momento en que la garantía tranquilizadora de una mirada capaz de trascender de lo material hacia lo ideal introducía lo que negaba en el mismo reino de las formas plenas que pretendía penetrar; o siempre ahí estuvo, como el Sofista se indistingue del

Filósofo y como la mugre está al lado de lo Bello, en la aporía que acongoja al joven Sócrates ante el viejo Parménides.

El rostro de Ahasuerus, calidoscópico y moviente, nos muestra una narrativa que no existe, cuyo *epos* no tiene voz que la haga presente sino en los intervalos sin aire del rapsodo, el entretiempos de su respiración, la pausa que retoma el aliento para seguir contando. Pero no hay ahí *presencia*, si por esa palabra se entiende que es el sujeto de la narrativa, el *esto* de que se cuenta. Antes, está, pues, el fantasma que se asoma, entre las roturas de la materia y los cortes del tiempo, que de ningún tiempo es, pues no hay uno que sea el suyo. No tiene uno, porque, al fin y al cabo, se asoma como un gesto anónimo, que no se recoge bajo la categoría de un *hecho histórico* más que como el descubrimiento de un pasado; pero el gesto en sí mismo, el que rompió lo que ha sido descubierto, a nadie le pertenece sino a la tierra misma, y sus efectos sobre la mirada, que hemos tratado de señalar aquí y ahí en nuestros saltos, apuntan, tal vez con Nietzsche, hacia aquel “sentido de la tierra”, que sólo se encuentra bajando hacia ella:

Nietzsche s'en doutait bien mais Zarathoustra en était sûr : «Me voici entouré de tables brisées et d'autres à demi gravées seulement. Je suis là dans l'attente. Quand viendra mon heure, l'heure de redescendre et de périr... ». «Die Stunde meines Niederganges, Unterganges.» Il faudra descendre, travailler, se pencher pour graver et porter la Table nouvelle aux vallées, la lire et la faire lire (DERRIDA, 1967, p. 49).

Referencias

ADORNO, Theodor W. Der wunderliche Realist. Über Sigfried Kracauer. In: *Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften*. Bd.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974. p. 388-408.

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006.

BAILLIE, Eva Marta. *Facing the Fiend: Satan as a Literary Character*. Cambridge: Lutterworth, 2014.

BARKAN, Leonard. *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press, 1999.

BUONARROTI, Michelangelo. A Messer Benedetto Varsi. In: MILANESI, Gaetano. *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*. Pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi. Firenze: Le Monnier, 1875. p. 522-523.

_____. Non ha l'ottimo artista alcun concetto. In: SYMONDS, John A. *The Sonnets of Michaelangelo Buanarotti, now for the first time translated into rhymed English*. 2. ed. New York: Smith, Elder, & Co., C. Scribner's Sons, 1904. p.17.

- CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CLADEL, Judith (comp.). *Auguste Rodin. The man and his art*. New York: The Century Co., 1917.
- CONCHA, Jaime. El Aleph: Borges y la Historia. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v.XLIX, n. 123-124, p. 471-485, abr-sept. 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *The Story of Art*. London: Phaidon, 1989.
- JANSON, Anthony. *History of Art. The Western Tradition*. London: Pearson, 2004.
- KRACAUER, Sigfried. *History: The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press, 1969.
- KUBLER, Geroge. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- LORQUIN, Bertrand. *Aristide Maillol*. New York: Skira – Thames & Woodson, 1995.
- MUSÉE MAILLOL. Fondation Dina Verna. Disponible en: <<http://www.museemaillol.com/le-musee-maillol/le-musee-de-paris/>>. Accedido en: 2 de feb. 2015.
- POTTS, Alex. *Flesh and Ideal: Winckelmann and the origins of Art History*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- REWALD, John. Maillol remembered. In: GUGGENHEIM MUSEUM. *Aristide Maillol: 1861-1944: exhibition*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975. p.7-31.
- RODOWICK, David N. The Last Things before the Last: Kracauer and History. *New German Critique*, Duke University, n.41, p.109-139, Spring-Summer 1987.
- SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Art without borders. A philosophical exploration of Art and Humanity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- SIEBERS, Tobin. Disability aesthetics and the body beautiful: Signposts in the history of art. ALTER, *European Journal of Disability Research*. v. 2. 2008. p. 329-336.
- STOKES, Adrian. *Michelangelo*. New York: Routledge, 2002.
- SUMMERS, David. Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art. *The Art Bulletin*, College Art Association, v. 59, n. 3, p. 336-361, September 1977.
- TAYLOR, John Edward. *Michael Angelo, considered as a Philosophic Poet; with translations, etc*. London: Saunders and Otley, 1840.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Einaudi: Torino, 1986.

WEINBERG, Louis. *The art of Rodin*. New York: Boni and Liveright Publishers, 1918.

WINCKELMANN, Johan Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. In: LESSING, Julius. *Johann Joachim Winckelmann's Geschichte Der Kunst Des Alterthums: Nebst Einer Auswahl Seiner Kleineren Schriften; Mit Einer Biographie Winckelmanns Und Einer Einleitung Versehen*. Berlin: L. Heimann Verlag, 1870. p.15-354.

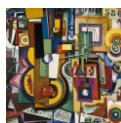
WINCKELMANN, Johann Joachim. Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere. In: REHM, Walter (Ed.). *Johann J. Winckelmann*. Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Berlin: De Gruyter, 2002. p. 280-5.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

The phantasm of the cracks: an an-historic speculation

Abstract: From Siegfried Kracauer's and George Kubler's concept of “shape of time”, we essay a reading of the reception of the mutilated body image in art, analysing how discourses of historians, artists and critics articulate around that image in certain moments of history. We suggest, with Agamben, Derrida, and Deleuze, that a phantasm might be haunting the body image in art, whose spectrality manifests itself underneath the very discourses trying to repress it. We visit the Renaissance, the XVIIIth century, and the turning from the XIXth to the XXth. We conclude that a change of attitude in the XXth century is the reflex of the overturning of platonism which was being announced since the XIXth century, but whose symptoms were felt since before, manifested in a contradictory manner in discourses which praise the beauty of the fragment in the same time they use it to reach an image of beauty beyond the material realm.

Keywords: Art. Body. Image. Phantasm. History.



WENCESLAU DE MORAES, INTÉRPRETE DA CULTURA JAPONESA

Claudio Alexandre Barros Teixeira*

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: No presente artigo, comentaremos a recepção crítica e criativa da poesia japonesa na obra do escritor, diplomata e militar português Wenceslau Moraes, que foi o primeiro tradutor do haikai japonês para a língua portuguesa. O autor adotou a forma da quadra poética em redondilhas para a transcrição dos tercetos japoneses e valorizou os trocadilhos, paronomásias, expressões populares e outros elementos de função poética presentes no haikai tradicional, além de comentar aspectos da arte poética, filosofia, religião, estética e da língua japonesa, a partir dos princípios filosóficos do xintoísmo e do budismo zen. Suas obras completas, que reúnem ensaios, cartas, diários e relatos de viagens, incluem 14 volumes dedicados ao Japão e à cultura japonesa, entre os quais se destaca *Relance da alma japonesa*, publicado em 1925, no qual aborda desde a poesia tradicional de corte, reunida nas antologias palacianas, publicadas a partir do século VIII d.C., até o haikai clássico e as canções e provérbios populares.

Palavras-chave: Haikai. Tanka. Ideograma

Wenceslau de Moraes (1854-1929), oficial da marinha, diplomata e escritor português, pesquisou a história, religião, folclore, política, literatura e artes tradicionais japonesas e publicou diversos livros sobre esse repertório cultural, entre eles *Dai-nippon* (1897), *Cartas do Japão* (1904), *O culto do chá* (1905), *Relance da história do Japão* (1924) e *Relance da alma japonesa* (1926). “Em seus vários livros”, escreve Paulo Franchetti,



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou o mestrado na mesma universidade. Graduou-se em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. Colunista da revista CULT e editor da Zunái, Revista de Poesia & Debates (www.zunai.com.br), ocupou entre 2010 e 2014 o cargo de curador de literatura e poesia do Centro Cultural São Paulo. Entre 2013 e 2014, lecionou Literatura Portuguesa na UNIP. Foi um dos curadores do Festival Tordesilhas – Poetas de Língua Portuguesa, realizado em 2010, em Lisboa. Publicou diversos livros de poesia com o pseudônimo de Claudio Daniel, entre eles *A sombra do leopardo*, *Figuras metálicas*, *Fera bifronte e cores para cegos*. Publicou volumes de tradução de poesia latino-americana, entre eles *Jardim de camaleões – A poesia neobarroca na América Latina* e organizou a antologia *Ovi Sungo: Treze poetas de Angola*, entre outras publicações. Ministra cursos livres de teoria e criação literária na Casa das Rosas, Casa Guilherme de Almeida, Academia Internacional de Cinema, Biblioteca Alceu Amoroso Lima e no Laboratório de Criação Poética, entre outras instituições. Realiza atualmente pesquisa de pós-doutoramento em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: claudio.dan@gmail.com

“Wenceslau de Moraes [...] relata costumes típicos, traduz haikai, comenta a literatura, a arte e a história do Japão, tenta incentivar o comércio e a compreensão entre as suas duas pátrias” (FRANCHETTI, 2012, p. 38). Ao contrário de outros viajantes europeus, que descreveram a cultura japonesa sob um olhar preconceituoso e racista, “Moraes se esforça por mostrar aos portugueses a grande e sofisticada civilização que se desenvolvia no outro extremo do mundo” (idem). O escritor português, que como oficial da marinha e diplomata conheceu Moçambique, Macau, Timor Leste e as ilhas japonesas, não adota uma visão generalista sobre o “Oriente”, preocupando-se, ao contrário, em perceber a especificidade do traço cultural japonês, respeitando seus usos e costumes, inclusive adotando suas vestimentas, idioma e hábitos alimentares. O escritor converte-se ao zen-budismo, casa com uma japonesa e passa os seus últimos anos em Tokushima, mergulhado no estudo de uma cultura que o encanta. No presente artigo, iremos comentar a recepção da poesia japonesa na obra de Moraes, que foi o primeiro tradutor do haikai para a língua portuguesa.

Em *Relance da alma japonesa*, volume publicado em 1926, Moraes “fez uma apresentação do haikai que fugiu por completo ao registro do exotismo pitoresco” (FRANCHETTI, 2012, p. 38), abordando a estrutura da língua japonesa, normas gramaticais, gêneros poéticos e recursos estilísticos de uma literatura que, até então, era quase desconhecida em Portugal. Sobre a escrita japonesa, escreve o autor:

Na língua japonesa, quando escrita (ou pintada, porque o pincel substitui a pena), as palavras escrevem-se de cima para baixo e da direita para a esquerda, ao contrário do que sucede com as línguas européias; empregando símbolos gráficos, silábicos, que os japoneses inventaram, ou então os caracteres ideográficos [...]. Desse processo de escrever, deriva o fato de que a primeira página de um livro japonês corresponde à última de um livro escrito a nossa moda. (MORAES, 1926, p. 30)

Wenceslau de Moraes, atento à relação entre poesia, caligrafia e pintura, destaca os materiais utilizados na escrita (o pincel, a pena), a diferença entre os sinais gráficos que representam sons e os caracteres ideográficos, que são figuras abreviadas, bem como a peculiar forma de leitura da escrita japonesa, tão diversa da conhecida nas línguas ocidentais. O autor observa a relação íntima entre as regras gramaticais e os conceitos filosóficos que moldaram a cultura japonesa com percepção acurada:

Na gramática japonesa, não há artigos; os substantivos e adjetivos são invariáveis, independentes de gênero e de número; quase que não há pronomes pessoais; os tempos dos verbos são invariáveis, independentes de pessoas; não há sujeito gramatical na oração; de sorte que os fenômenos passam-se como que num mundo sem espectadores, sem testemunhas dos fatos, visto que os indivíduos se eliminam propositadamente da cena; estranha coisa, que leva à compreensão da impersonalidade japonesa. (MORAES, 1926, p., 211).

A diferença entre a lógica gramatical do idioma de Bashô e sua equivalente na língua de Camões não é considerada por Moraes como deficiência ou falha, e sim como reflexo, no mundo das palavras, de conceitos espirituais: “Começamos a adivinhar aqui um conceito da mais alta importância psíquica, na mentalidade do nipônico: a impersonalidade humana, perante os fenômenos da vida” (MORAES, 1926, p. 35). O agente individual, numa cultura regida pelos princípios de Confúcio e Hui-neng – sexto patriarca do zen budismo chinês –, é algo “de somenos importância, em presença do grandioso drama da natureza criadora” (idem).

Prossegue o autor:

Na língua japonesa, se excetuarmos um ou dois termos raramente empregados, que designam a primeira pessoa, pode dizer-se que não há pronomes pessoais. A consequência imediata deste curiosíssimo fenômeno filológico é não haver senão uma palavra para cada modo e tempo de cada verbo. [...] Na conjugação dos verbos japoneses, não se tem em conta as pessoas. [...] Estabelecida claramente esta distinção, pode e deve-se dizer que não existe sujeito gramatical em japonês. Com efeito, ficou notado que a noção de pessoa, isto é, de um ser subsistente e potencial, não existe nesta língua. A consequência rigorosa deste fato é a impersonalidade absoluta no verbo, o qual não exprime mais do que a existência de um acontecimento, de um estado ou de uma paixão, sem relação com a pessoa. (MORAES, 1926, p. 38)

A impessoalidade, ou ausência de um eu separado do campo dos fenômenos é um conceito caro à doutrina budista. Conforme explica Ricardo M. Gonçalves em seu livro *Textos budistas e zen-budistas*, “neste contínuo vir a ser que é este mundo, nada existe de substancial e definitivo. Nenhum fenômeno existe independentemente do contexto em que ele se situa, e seu destino é transformar-se, quando o contexto se modifica” (GONÇALVES, 1995, p. 15). A ausência de um eu, nesta filosofia tão diferente do pensamento religioso cristão e mesmo das doutrinas devocionais do Extremo Oriente, fundadas na dualidade entre o eu e o outro, o divino e o humano, o sujeito e o objeto, está relacionada a outro princípio da metafísica budista, o da interdependência. Segundo Ricardo M. Gonçalves,

as coisas não se definem pelo que elas são em si, mas pela rede de condicionamentos e relacionamentos que as ligam ao contexto. O homem, ao se analisar, não encontra em si mesmo e ao seu redor nada a que possa se apegar como sendo seu eu, sua personalidade substancial (MORAES, 1926, p. 15).

A consequência deste pensamento é que o mundo dos fenômenos, sendo vazio de substancialidade e em contínuo processo de transformação, é impermanente: tudo muda o tempo todo, logo, os seres e as coisas não têm realidade estável, fora de situações específicas do espaço e do tempo, daí a analogia com a experiência do sonho. O único Absoluto, conforme a metafísica budista, é o Vazio, ou Sunyata, que é “inacessível ao pensamento e à

linguagem” e que “está em todas as coisas e também dentro delas” (idem, 13). Este Vazio “é o Uno, a Totalidade de Existência, o Absoluto, mas pode revelar a si mesmo através da multiplicidade dos fenômenos relativos, contingentes e transitórios, assim como a luz só se revela como tal quando incide em corpos opacos que provoquem o contraste luz-trevas” (idem). A arte tradicional japonesa, que expressa este pensamento filosófico, oculta o eu desde a estrutura da língua, ao mesmo tempo em que privilegia a representação do vazio, seja nas pinturas a nanquim, seja na arte da caligrafia, na jardinagem ou na arquitetura. Quando os jesuítas portugueses e espanhóis iniciaram sua missão evangelizadora na Terra do Sol Nascente, foi inevitável o confronto entre a concepção dualista da realidade, que considera Deus, homem e mundo como realidades distintas, eternas e inconfundíveis, e o pensamento monista do budismo japonês.

Paulo Leminski, comentando o encontro do missionário espanhol Francisco Xavier com o *bonzo* Ninshitsu, escreve:

Xavier fala do amigo: “tenho falado com diversos bonzos ilustrados, especialmente com um que é tido na mais alta estima por todos, pelo seu saber, conduta e dignidade, como pela avançada idade de oitenta anos. Seu nome é Ninshitsu, que em japonês significa ‘Coração da Verdade’. É uma espécie de bispo entre eles e, se o nome que usa é apropriado, é realmente um homem abençoado... Esse homem tem sido para mim um amigo maravilhoso”.

O diálogo entre eles, porém, não deve ter sido muito fácil.

Xavier ficou confuso, logo de cara, ao conversar com Nishitsu.

O velho mestre zen parecia não saber se “possuía” ou não uma alma. Para ele, era inteiramente estranho o conceito de que “uma alma” era uma espécie de objeto que “alguém” pode estar “possuindo” e até mesmo “salvando”. (LEMINSKI, 1983, p. 77)

Os jesuítas ficaram confusos com a sensibilidade religiosa japonesa, com a sua concepção do sagrado, com o seu modo de vivenciar a espiritualidade na relação harmoniosa com a natureza, nas práticas artísticas e sobretudo com o seu sincretismo, tão diverso da exigência de exclusividade da religião católica, do islamismo e do judaísmo. Na sociedade japonesa, como observou Wenceslau de Moraes, o budismo, o confucionismo e o xintoísmo conviviam sem grandes conflitos: para um japonês, era comum seguir os preceitos confucionistas em suas relações com a família, o professor, o patrão, o senhor feudal, o imperador, participar das festividades populares xintoístas e adotar o budismo como veículo para a iluminação. Conforme Wenceslau de Moraes,

A doutrina filosófica de Confúcio fora conhecida no Japão muitos anos atrás; mas não criara escola, adormecia, para acordar muito mais tarde, formando adeptos. O

budismo, em face do xintoísmo, com este facilmente cooperou, impressionando as massas pelas suas belas aparências rituais e pelas consolações que lhe trazia. Os japoneses encontraram nele aquilo de que o seu espírito carecia, isto é, a afirmação de uma vida eterna após metempsicoses sucessivas; o prêmio da virtude, o castigo da maldade, um paraíso e um inferno, preceitos de piedade a exercer para com os homens e para com os animais, o amor da paz e mil outros dogmas benfazejos. O budismo pregava-lhes a inconsistência de todas as coisas deste mundo – dos prazeres, dos regalos, da luxúria, dos desejos, das paixões, do amor – chamando-os ao recolhimento, à contemplação exclusiva da divindade e das coisas divinas. O apelo à abnegação, à simplicidade, calhava bem com a noção íntima que os japoneses nutriam de si próprios, da sua própria impersonalidade; e seguramente a reforçava. Nenhuma outra religião viria mais de molde, como veio o budismo, a colaborar com o xintoísmo, posto que tão diferente dele. O povo abraçou as duas crenças, como se fossem uma. (MORAES, 1926, p. 53-54)

Wenceslau de Moraes conhecia bem o repertório filosófico e religioso do Japão, em especial as práticas e princípios do zen-budismo, como percebemos na leitura de seus inúmeros livros sobre a cultura japonesa, como *O culto do chá*, *Fala a lenda japonesa* e as *Cartas do Extremo Oriente*. Essa familiaridade ajudou o escritor português a entender a filosofia da arte que orienta a criação poética japonesa, em especial o *tanka* e o *haikai*, que ele “reimaginou” – para usarmos um termo caro a Haroldo de Campos, extraído de suas notas sobre a tradução de poemas chineses e japoneses – na forma das quadras portuguesas, sem rimas (a poesia tradicional japonesa, assim como a grega, não tinha rimas e os ideogramas eram dispostos em uma, duas, três ou quatro colunas). Conforme diz Wenceslau de Moraes:

Para estudiosos portugueses, todavia, o *tanka* e o *hokku* não devem merecer tanta estranheza. Nós temos a quadra portuguesa, a nossa deliciosa quadra popular, tão cheia de seduções que, uma só, pode constituir um poema emocionante. Dá-se também a circunstância de serem certos processos de construção, de uso vulgar na poesia japonesa, como o jogo de palavras, o *calembur*, ou então a reunião de dois períodos, independentes um do outro no sentido, também vulgares na quadra portuguesa. Em minha opinião, a nossa quadra, quando habilmente manejada, seria suscetível de dar excelentes traduções dos poemas japoneses. (MORAES, 1926, p. 197)

Conhecida desde a Idade Média, a quadra popular era escrita em várias medidas métricas, especialmente a redondilha, também usada no *haikai*, e é uma das formas mais concentradas da poesia portuguesa. Sua aparente simplicidade, musicalidade e facilidade de memorização também permitem uma aproximação com o terceto japonês, assim como o emprego de palavras de uso cotidiano e jogos de palavras. Wenceslau de Moraes notou o uso recorrente de onomatopéias na poesia japonesa, como “*bisho-bisho* (ideia de molhar, de alagar); *bura-bura* (preguiçosamente); *chobo-chobo* (gota a gota); *goro-goro* (estruído de

trovão)¹” (MORAES, 1926, p. 30). O autor percebeu, com olhar acurado, a ocorrência, no haikai, da “reunião de dois períodos, independentes um do outro no sentido, também vulgares na quadra”, que sendo “habilmente manejada, seria suscetível de dar excelentes traduções dos poemas japoneses” (MORAES, 1926, p. 30). A partir dessa minuciosa investigação da estética do haikai, Wenceslau de Moraes realiza a transcrição do poema japonês para a quadra – e recordemos aqui o emprego da palavra *transcrição* por Guilherme de Almeida, no artigo *Ritmo, elemento de expressão*, em que o poeta e tradutor brasileiro usa o termo tal como é entendido na teoria musical, ou seja, “escrever para um instrumento música escrita para outro” (ALMEIDA, 1997, p. 17). A comparação entre a atividade tradutória e a transcrição de partituras na música erudita, aliás, recorda uma outra comparação feita por Roman Jakobson em conferência pronunciada em 1967, em Tóquio: “Pode-se mesmo dizer que uma tradução fiel, cerrada, de poesia seja uma contradição em termos. O que permanece passível é a transposição congenial – a resposta livre, criativa, de um poeta de língua inglesa a um autor russo ou japonês e vive-versa”, que o linguista soviético compara a “uma transposição inventiva, engenhosa, de um poema ou de um romance em pintura, cinema, balé ou numa composição musical” (CAMPOS, 1993, p. 7). A recriação dos haicais japoneses para o formato da quadra, portanto, pode ser considerada uma original releitura de Wenceslau de Moraes, e até uma antecipação das modernas teorias e práticas da tradução, como as desenvolvidas por Ezra Pound. O poema de Bashô sobre o salto da rã – o mais conhecido de todos os haicais – assumiu a seguinte fisionomia, ao ser transposto para a quadra portuguesa:

*Furu-ike ya
Kawaza tobi-komu
Mizu no oto*

Versão literal:

Ah, o velho tanque!
e o ruído das rãs,
atirando-se para a água!

Versão em quadra:

Um templo, um tanque musgoso;
Mudez, apenas cortada
Pelo ruído das rãs,
Saltando à água, mais nada... (MORAES, 1926, p. 198)

¹ Décio Pignatari usou a onomatopeia nas traduções que realizou de haicais de Kobayashi Issa, como nesta composição: “Lagos, pingos, tiros: / Quá-quá-quá dos patos patos / Por enquanto vivos”. (PIGNATARI, 1996, p. 79).

A tradução literal da composição de Bashô recorda as versões que seriam feitas, nas décadas seguintes, por poetas tão distintos entre si como Paulo Leminski (“velha lagoa / o sapo salta / o som da água²”), Paulo Franchetti (“O velho tanque – Uma rã mergulha / Barulho de água³”) e Casimiro de Brito (“No velho tanque / uma rã salta – mergulha. / Ruído na água⁴”)⁵, mas, na transcrição para a quadra, Wenceslau de Moraes afastou-se da síntese, da concisão e do estilo elíptico, abrupto, do haikai tradicional, buscando “explicar” o contexto do poema, sua atmosfera física e emocional, inserindo “palavras ou frases que não aparecem na versão literal”, como diz Paulo Franchetti. “O resultado, muitas vezes, deixa a desejar, porque o texto traduzido resulta muito explicativo ou mesmo prolixo⁶”. Assim, na versão do haikai para a quadra, Wenceslau de Moraes inclui um “templo” ausente no texto original, adjectiva o tanque como “musgoso”, descreve o silêncio que é apenas implícito no poema (“Mudez, apenas cortada...”) e acrescenta uma desnecessária ênfase no verso final (“mais nada...”). Podemos recordar o julgamento crítico de Haroldo de Campos a respeito das primeiras traduções de poemas chineses e japoneses, realizadas na década de 1920, consideradas pelo poeta e tradutor brasileiro como presas de um “exotismo edulcorado e fácil” (CAMPOS, 1993, p. 17), com uma tendência a “transmitir uma réplica aproximativa, vagamente simbolista, frequentemente diluída, do texto original” (CAMPOS, 1993, 15). A severidade do parecer, no entanto, pode ser exagerada, se aplicada a Wenceslau de Moraes (contemporâneo de Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro), que não era poeta e não teve como objetivo recuperar a *informação estética* dos textos originais, mas a sua *informação semântica* (usamos aqui as categorias de Max Bense), a partir de sua vivência no Império do Sol Nascente. O autor não ambicionou a “reconstituição da informação estética do original em português”, contentando-se com “o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original” (CAMPOS, 1978, p. 7).

Como bem observou Paulo Franchetti,

não é na discutível e interessante proposta de verter o haikai em uma forma tradicional portuguesa que reside o mérito maior de Moraes, e sim em ter enquadrado suas traduções em uma obra que fornece o que é mais raro em relação ao Extremo Oriente: uma visão de conjunto, harmônica e acurada (FRANCHETTI, 1990, p. 39).

² LEMINSKI, 1983, p. 20.

³ FRANCHETTI, 2012, p. 81.

⁴ BRITO, 1995, p. 13.

⁵ R. H. Blyth assim traduz o mais conhecido de todos os haicais: “The old pond; / A frog jumps in, / The sound of the water” (BLYTH, 1981, p. 246, primeiro volume). Octavio Paz assim traduziu para o espanhol: “Un viejo estanque / salta una rana zas! / Chapalateo” (PAZ, 1974, p. 241).

⁶ FRANCHETTI, 1990, p. 39.

que só foi possível porque o escritor possuía “um verdadeiro conhecimento dos aspectos mais importantes da cultura japonesa” (FRANCHETTI, 1990, p. 39). Na tradução de um haicai de Chiyo-Ni (1703-1775)⁷, Wenceslau de Moraes obtém o seguinte resultado:

*Asagao ni
Tsurubê torarete
Moral mizu*

A trepadeira trepou
Pela corda do pocinho;
Para não a molestar,
Vai pedir-se água ao vizinho. (MORAES, 1926, p. 200)

A resposta criativa do autor português à composição de Chiyo-Ni é opaca: o tradutor incluiu rimas (*pocinho / vizinho*) ausentes na poesia tradicional japonesa e tentou recuperar as sutilezas sonoras do original – de ritmo acentuado e com sugestivas assonâncias e aliterações – empregando uma paronomásia no verso inicial (*a trepadeira trepou*), que não reproduz o impacto fônico do texto de partida. A tradução conserva a linguagem coloquial, característica do haicai, mas o contorcionismo métrico e a estrutura rímica tornam o poema excessivamente artificial, distante da simplicidade almejada na arte japonesa, que valoriza a criação espontânea, a imperfeição e a assimetria, presentes na própria caligrafia. Em operação tradutória similar, Wenceslau de Moraes transpõe para a quadra um curiosíssimo poema, sem referência de autoria:

*Nusundaru
Kagashi no kasa o
Amê kyu nari*

Versão literal:

Cai duramente a chuva no chapéu que eu roubei ao espantalho⁸.

Versão em quadra:

Vai molhando até aos ossos;
Cai a chuva, mais e mais.

⁷ No Brasil, Chiyo-Ni foi traduzida por Alice Ruiz, no livro *Dez hai kais* (Florianópolis: Editora Noa Noa, 1981), do qual destacamos este poema: “no pântano da montanha / nada se move / na manhã de neve” (RUIZ, 1981 p. 14).

⁸ Wenceslau de Moraes apresenta um comentário à tradução, em que explicita sua dimensão referencial: “Quando o arroz está próximo da colheita, nuvens de pardais caem sobre o arrozal, na ânsia de devorar os bagos, maduros quase. O aldeão japonês fabrica então uns bonecos, uns espantalhos – e com que arte e graça! – veste-os com quimonos esfarrapados e inúteis, cobre-lhes as cabeças com chapéus de palha, da clássica forma piramidal, mas evidentemente podres à força de uso, não prestando para nada; e dispõe de espaço em espaço, no arrozal, alguns destes monstros, em trágicas posturas, a fim de espantarem os pardais. Para o nosso caso, devemos imaginar um pobre diabo qualquer, talvez um estudante pobre – e há tantos estudantes pobres no Japão!... – que fosse caminhando pela estrada, cabeça nua; surpreendido por um aguaceiro, arranca da cabeça de um espantalho o chapéu pobre, enfia-o na própria cabeça e continua o seu caminho, compondo, talvez, por passatempo, a poesia que citei”. (MORAES, 1926, p. 202)

No chapéu, que foi roubar
No campo ao ‘spanta-pardais.’ (MORAES, 1926, p. 202)

A versão literal, escrita em uma única linha, sem medidas métricas nem rimas, numa dicção seca, próxima à da prosa, tem objetividade e força expressiva; a imagem poética revela-se com precisão quase fotográfica. A recriação na forma da quadra, no entanto, revela-se menos eficaz, pela inserção de palavras adicionais para manter a unidade métrica e o jogo de rimas (*Cai a chuva, mais e mais*) e pela torção sintática nas duas últimas linhas. Apesar do rebuscamento formal, a tradução apresenta algumas soluções interessantes, como a utilização de expressões da linguagem popular (*molhando até aos ossos*, ‘*spanta-pardais*’), recurso frequente nos haicais de Bashô, pouco afeito à fala palaciana. No décimo capítulo de seu livro *Relances da alma japonesa*, intitulado *A arte e a literatura*, Wenceslau de Moraes traduz e comenta estes e inúmeros outros poemas japoneses, esmiuçando a dimensão referencial de cada peça, apresentando ao leitor aspectos da história, religião e cultura japonesas, numa linguagem simples e direta, sem debater aspectos técnicos ou linguísticos. Do ponto de vista poético, talvez as suas recriações mais interessantes sejam aquelas feitas em prosa, geralmente em uma única linha, sem preocupação artística; são textos curtos e diretos, que por isso mesmo traduzem de modo mais eficaz o espírito e a forma do haikai tradicional. Entre estas versões⁹, em que predomina a literalidade, destacamos a tradução do haikai de Yayô (1702-1783), poeta menos conhecido do cânone japonês:

Waré to waga
Kara ya tomurô,
– semi no koê!

Cantando os ofícios fúnebres diante do seu próprio cadáver... – ai, a voz da cigarra!...

(MORAES, 1926, p. 105)¹⁰

Os jogos aliterativos, nesta notável recriação (*ofícios fúnebres*), respondem de maneira criativa à tessitura sonora do texto original (*Waré to waga*), bem como a acentuação rítmica (*próprio cadáver*), e a súbita fratura operada na sentença, que passa de uma descrição para uma evocação, sugere o princípio da montagem na poesia japonesa tradicional.

⁹ Outras traduções interessantes, sem identificação da autoria dos poemas: *Furu terá ya / Kanê mono iwasu / Sakura chiru*: Oh, o velho templo! o sino não toca; flores de cerejeira caem sobre o solo... e *Yuki no mura / Niwa-tori naitê / Akê shiroshi*: Aldeia coberta de neve; galos cantando; rompe a madrugada (MORAES, 1926, p. 200).

¹⁰ Comentando a composição de Yayô, escreve Wenceslau de Moraes: “Basta isso, que é bem pouco, para vir sugerir ao pensamento do leitor uma impressão de delírio, profundamente perturbadora, só comparável àquelas que por vezes nos acodem, dormindo, durante um mau sonho, febril e angustioso; não logrando definir-se por completo no nosso espírito, porque faltam a este aptidões para senti-la; embora o perturbe como que a sensação do sopro frio de um ambiente extraterrestre, aonde houvéssemos mergulhado”. (MORAES, 1926, p. 105).

Wenceslau de Moraes, aliás, não se encantou apenas com a poesia clássica, mas também com a poesia popular, que comenta de modo bastante sucinto, relacionando-a com o canto, e com os provérbios tradicionais, que conservam o sabor enigmático e paradoxal das histórias zenbudistas. Provérbios populares ou sapienciais foram compilados na *Bíblia*, em textos religiosos indianos, poemas mitológicos escandinavos, relatos cosmogônicos quíchuas, clássicos chineses e diversas outras literaturas. Sua proximidade com a escrita poética – pela condensação frásica, tom misterioso, oracular, riqueza imagética e metafórica – foi observada por Wenceslau de Moraes, que conclui o seu capítulo sobre a arte e a literatura do Japão apresentando ao leitor uma lista comentada de provérbios, entre os quais destacamos os seguintes:

Enkô ga tsuki wo toran to saru gagotshi.

(Como os macacos que quiseram apanhar a lua, refletida pelo próprio Buddha na água). Alude-se a uma parábola, contada pelo próprio Buddha, diz-se. Pela noite, alguns macacos, trepados sobre uma árvore, deram fé da imagem da lua, refletida na água de um poço. Oh, lá, a lua na terra, a descansar!... Resolveram sem demora apoderar-se dela. Um macaco enrola a cauda a um tronco de árvore; um segundo macaco agarra-se ao primeiro; um terceiro ao segundo; assim vão alongando a cadeia, até que o último macaco está quase a segurar a lua... Mas então o tronco da árvore verga e parte-se, mercê do grande peso que aguentava, e todos os macacos morreram afogados.

Gun-mô no taizô wo saguru go gotoshi.

(Como uma chusma de homens cegos, a apalpar um grande elefante). – Diz-se daqueles que ignorantemente criticam o budismo. Alude-se à célebre fábula acerca de alguns homens cegos que tentaram de decidir qual a forma do elefante, apalpando-o. Um apalpa a perna e declara que o elefante é semelhante a um tronco de árvore. Um outro, apalpando-lhe a tromba, declara-o semelhante a uma serpente. Um terceiro, apalpando-lhe a anca, diz que o elefante é igual a uma parede. Um quarto, apalpando-lhe a cauda, diz que o elefante é semelhante a uma corda...

(MORAES, 1926, p. 58-59)

Wenceslau de Moraes faz a versão literal dos provérbios japoneses, a partir do idioma nativo, acrescentando notas explicativas, com motivação referencial: é seu propósito familiarizar o leitor de língua portuguesa com as tradições religiosas, lendas e fábulas que inspiraram tais provérbios. Embora não enfatize a função poética, obtém, aqui e ali, resultados interessantes, pela precisão e objetividade, como este: *Onna no ké ni wa daizô mo tsunagaru* / “Com um fio de cabelo de mulher, até um grande elefante pode ser amarrado” (idem, 60). O escritor português conversa com a poesia e as tradições culturais japonesas com espírito receptivo, de quem deseja embebedar-se desse repertório e apresentá-lo de maneira direta e acessível à sua própria comunidade lingüística.

O excepcional trabalho ensaístico e tradutório realizado por Wenceslau de Moraes no âmbito dos estudos da cultura japonesa só pode ser comparado ao efetuado por seu contemporâneo Camilo Pessanha (1867-1926) em relação à cultura chinesa, como a tradução das *Oito elegias*, os artigos e conferências que Daniel Pires reuniu no volume *China – Estudos e traduções* (Lisboa: Vega, 1993). A relação intelectual e de amizade entre os dois escritores, iniciada em 1885, na então colônia portuguesa de Macau¹¹, onde o autor do *Relance da alma japonesa* se estabeleceu, antes de ir para o Japão, pode ser avaliada pelas dedicatórias que Pessanha oferece a Moraes na tradução da *Terceira elegia (Sobre o terraço)* e no poema *Viola chinesa*, que integra a *Clepsidra*. A possível correspondência entre eles, infelizmente, foi extraviada, assim como boa parte da produção tradutória de Pessanha, mas o poeta português manifestou seu apreço pelo amigo em artigo publicado no jornal *A Pátria*, em 7 de junho de 1924: “Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcádio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos” (PESSANHA, 1993, p. 122). Após escrever 14 livros sobre o Japão, Wenceslau de Moraes falece em 1929, já afastado de suas funções diplomáticas e amargurado pela perda da companheira Ó-Yoné. Poucas de suas obras estão disponíveis nas livrarias portuguesas – *Cartas do Extremo Oriente* (1993), *Fala a lenda japonesa* (1993), *Fernão Mendes Pinto no Japão* (1993), *O culto do chá* (1996), *Ó-Yoné e Ko-Haru* (2006), não havendo, até a presente data, uma edição crítica recente de suas obras completas, seja em Portugal ou no Brasil.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BLYTH, R. H.. *Haiku* (quatro volumes). Tóquio: Hokuseido Press, 1981.

BRITO, Casimiro de. Poesia japonesa. Separata da Revista de poesia *Limiar*, Porto, n. 5, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

_____. *Dante Aligheri – 6 cantos do Paraíso*. São Paulo: Editora Fontada LTDA / Instituto Italiano di Cultura, 1978.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. *Haikai. Antologia e história*. 2. ed. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

¹¹ Em sua edição da *Clepsidra* publicada em 2009 pela Ateliê Editorial, Paulo Franchetti inclui, na página 135 do volume, uma rara fotografia que registra o encontro de Wenceslau de Moraes com Camilo Pessanha em Hong Kong, em 1895.

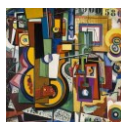
- GONÇALVES, Ricardo M. *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô, A lágrima do peixe*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1983.
- MORAES, Wenceslau. *Relance da alma japonesa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1926.
- _____. *Fala a lenda japonesa*. Lisboa: Cotovia, 1993.
- _____. *Cartas do Extremo Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 1993.
- _____. *Fernão Mendes Pinto no Japão*. Lisboa: VEGA, 1993.
- _____. *O culto do chá*. Lisboa: Vega, 1996.
- _____. *Ó-Yoné e Ko-Haru*. Lisboa: Instituto Camões / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- PAZ, Octavio. *Versiones y diversiones*. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz, 1974.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. *China – Estudos e traduções*. Lisboa: Vega, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RUIZ, Alice. *Dez hai kais*. Florianópolis: Editora Noa Noa, 1981.

[Recebido em setembro de 2015 e aceito para publicação em setembro de 2015]

Wenceslau de Moraes, interpreter of japanese culture.

Abstract: In this article we will comment on the critical and creative aspects of Japanese poetry in the work of Portuguese author and diplomat Wenceslau Moraes, who was the first translator of Japanese haiku into Portuguese. The author adopted the form of quatrain poem using lines of five or seven syllables for transcription of Japanese three line verses. Wenceslau valued puns, popular expressions and other elements of poetic function present in the traditional haiku. The author also commented on aspects of poetic art, philosophy, religion, aesthetics and Japanese language from the philosophical principles of Shinto and Buddhism. His complete works, in the form of essays, letters, diaries and travel reports, include 14 volumes dedicated to Japan and Japanese culture, with special attention to *Relance da alma japonesa*, published in 1925, a work that covers from tradition court poetry, collected from court anthologies published since the VIII Century a.D, to the classic haiku and popular songs and proverbs.

Keywords: Haiku, tanka, ideogram.



SUBALTERNIDADE, REPRESENTAÇÃO E MERCADO: O QUE ESCREVEM AS MOÇAMBICANAS?

*Anselmo Peres Alós**

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Lília Momplé e Paulina Chiziane, através de suas narrativas, resgatam os dilemas da constituição da nacionalidade através das experiências de personagens relegados à margem. Apesar de sua importância, o nome destas escritoras raramente é mencionado nos estudos brasileiros sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. Por que esta ausência? Compreender esta ausência é compreender muito do que está atravancado no meio do longo caminho que separa o público leitor brasileiro das literaturas africanas de língua portuguesa, e em especial, da literatura moçambicana: a circulação de livros e a lógica do mercado editorial em tempos marcados pelos resíduos das políticas culturais colonialistas.

Palavras-chave: Lília Momplé. Paulina Chiziane. Autoria feminina. Usos da literatura. Narrativa moçambicana.

Preâmbulo: primeiros acordes

What is important in the work is what it does not say. This is not the same as the careless notation “what it refuses to say”, although that would in itself be interesting: a method might be built on it, with the task of measuring silences, whether acknowledged or unacknowledged. But rather than this, what the work cannot say is important, because there the elaboration of the utterance is acted out, in a sort of journey to silence¹
(MACHERAY, 1978, p. 87)



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto III na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Coordenador do Projeto de Pesquisa *Ressonâncias e dissonâncias do romance lusófono contemporâneo: o imaginário pós-colonial e a desconstrução da identidade nacional*. Líder do Grupo de Pesquisa *Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer*, cadastrado junto ao Diretório Nacional dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Autor de *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano contemporâneo* (Florianópolis: Mulheres, 2013). E-mail: anselmoperesalos@gmail.com.

¹ “O importante em uma obra literária é aquilo que ela não diz. Isso não significa o mesmo que a descuidada afirmação de que é “aquilo que a obra se recusa a dizer”, embora tal afirmação também seja interessante: uma metodologia pode ser construída a partir disso, com o objetivo de *medir os silêncios*, sejam esses reconhecidos ou não. Porém, mais do que isso, o que a obra literária *não pode* dizer é importante, pois aí a elaboração do enunciado é executada em uma espécie de jornada ao silêncio” (tradução nossa, grifos no original).

Estar-se-ia vivendo um período de globalização do imaginário, correlativo à globalização do capital econômico e das relações internacionais? Ou será que a literatura, na contramão da globalização econômica do planeta, estaria a funcionar como um processo discursivo que, a contrapelo da homogeneização, insiste no caráter irreduzível da diferença como capital cultural fundamental na economia das relações humanas? O escritor moçambicano Mia Couto, talvez um dos mais representativos romancistas da África lusófona contemporânea, ao lado de outros como Germano Almeida (Cabo Verde) e Pepetela (Angola), é reconhecido pela crítica em função do talento inventivo que expressa em seus escritos, que vai desde o nível lexical, com a criação de neologismos inspirados nos usos populares do português, até a fabulação de universos que beiram o realismo mágico, como no romance *O último voo do flamingo* (2004).

Cabe salientar, entretanto, que não é apenas o apelo poético dos escritos de Mia Couto que chama a atenção de seus leitores e críticos mundo afora. O poder de subversão cifrada através das imagens poéticas narradas nas histórias de Mia Couto extrapola os domínios da norma culta da língua portuguesa. Por detrás das inúmeras metáforas e neologismos, há um profundo senso de intervenção política a marcar a obra do escritor moçambicano, tal como ele mesmo afirma: “estou a falar e escrever em um momento em que a nossa democracia [moçambicana], que é uma conquista de todos nós, está a ser posta em causa todos os dias, e está ser posta em causa gravemente por ameaças de violência, por comportamentos profundamente antidemocráticos” (COUTO apud ANÔNIMO, 2009, p. 3).

Este senso de compromisso político com os processos históricos de consolidação da sociedade moçambicana torna-se ainda mais saliente quando se passa a trabalhar com a literatura de autoria feminina. Nesse contexto em que a democracia moçambicana se vê posta em causa cotidianamente, cabe a retomada da célebre discussão articulada por Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?* Em outras palavras, o que interessa aqui é ler, no contexto identificado por Mia Couto, um contexto de “ameaças de violência, [e marcado] por comportamentos profundamente antidemocráticos” (*idem, ibidem*), as vozes duplamente silenciadas das mulheres negras moçambicanas no cenário da produção literária pós-independência. De acordo com Sandra Almeida:

Na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre o “falar por” [*Vertretung*] e o “re-presentar” [*Darstellung*], pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte. A autora argumenta ainda que o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais, pois o sujeito subalterno que,

desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar (ALMEIDA, 2010, p. 13).

Uma balada para Paulina

Celebrada pelos círculos literários como a primeira mulher moçambicana a publicar um romance, Paulina Chiziane vem ganhando amplitude, ao lado de nomes como o de Lília Momplé, como uma das romancistas de maior destaque do final do século XX e início do século XXI, com um obra de grande repercussão não apenas em Moçambique, mas em toda a África lusófona. Entre seus romances, cabe destacar *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketché: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008).

Balada de amor ao vento, publicado pela primeira vez em 1990 pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), e reeditado em 2007 pela Editora Caminho de Lisboa (volume 17 da coleção *Outras Margens*), traz à baila o conflituoso embate de certos valores tribais autóctones com as diretrizes sociais ocidentalizadas. Tal embate termina por redimensionar a configuração da organização familiar moçambicana, em especial no que toca aos papéis sociais exercidos pelas mulheres, tanto na esfera pública quanto na privada.

De acordo com a autora, “a terra é a mãe da natureza e tudo suporta para parir a vida. Como a mulher. Os golpes da vida a mulher suporta no silêncio da terra. Na amargura suave segrega um líquido triste e viscoso como o melão” (CHIZIANE, 2007, p. 12). No vórtex dessa turbulência, quem mais sofre são as mulheres, impedidas de constituir identidades viáveis, e mesmo de participar efetivamente da vida pública como cidadãs plenas. Papel decisivo no cerceamento da liberdade das mulheres é exercido pelas superstições oriundas das religiões bantu, como afirma a própria autora em texto posterior à publicação do romance:

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus natimortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes (CHIZIANE, 1992, p. 12).

No confronto entre os valores da modernidade ocidental e os preceitos autóctones que, ainda hoje, pautam fortemente a organização social moçambicana, a escrita romanesca de autoria feminina ganha uma importância fundamental no processo de constituição de

alternativas identitárias viáveis para as mulheres. Entende-se aqui a categoria *identidade* nos mesmos termos apresentados por Rita Terezinha Schmidt:

Identities são concebidas aqui como movimentos contínuos/descontínuos das relações que sujeitos, comunidades, nações estabelecem imaginariamente com o outro, o que garante sua auto-constituição e sua inserção dentro de certas condições sócio-históricas e discursivas que são, elas próprias, sustentáculos daquelas relações. Nesse sentido, as identidades resultam de tecnologias de produção de subjetividades, cujas representações simbólicas são, por excelência, o lugar da ideologia (SCHMIDT, 2000, p. 103).

A história de amor entre Sarnau e Mwando, permeada de encontros e desencontros, é o eixo a partir do qual se aciona a memória da personagem central de *Balada de amor ao vento*, que realiza uma retomada de sua conturbada trajetória a levar-lhe da riqueza e da realeza à miséria. O casamento poligâmico ainda na adolescência, a traição ao marido com um homem amado desde a infância, a fuga da aldeia e a sobrevivência em meio à miserável Mafalala (bairro pobre nos arredores de Maputo) encaixa-se em uma torrente de eventos nos quais a constante mais forte é o permanente questionamento das convenções sociais relativas aos papéis femininos no contexto familiar moçambicano. A economia narrativa arregimentada pela autora, que alterna uma voz narrativa extradiegética com focalização externa e uma voz narrativa intradiegética com focalização interna, permite sublinhar os sentimentos de Sarnau frente ao *modus operandi* hegemônico.

Vivendo em Mambone², Sarnau é abandonada grávida por Mwando, um ex-seminarista, após ter vivido com ele uma história de amor extraconjugal repleta de esperanças. Mwando abandona Sarnau para casar com Sumbi, moça cristã escolhida para ser sua esposa, em um casamento monogâmico, de acordo com as regras pregadas pela igreja católica. Desesperada, ao receber a notícia de Mwando, a jovem termina perdendo o filho em uma tentativa de suicídio. Sua vida muda quando é eleita para ser a primeira esposa de Nguila, herdeiro da tribo dos Zucula. Tal como manda a tradição, os Zucula têm de pagar o *lobolo* à família da noiva, para que essa dê sua permissão para a realização do casamento.

Cabe aqui uma breve explanação acerca do *lobolo*, uma vez que, ainda que antropologicamente “aparentado” com a prática do pagamento do dote, esse funciona de acordo com uma lógica cultura bastante peculiar, relativamente comum entre os povos agrários subsaarianos. Na região moçambicana ao sul do Save, os casamentos costumavam (e, nas regiões rurais, ainda costumam) ser tratados como uma questão privada, mas resolvida coletivamente entre dois grupos, e concluída sem intervenção das autoridades, fossem elas

² Localizada na província de Inhambane, no sul de Moçambique, Mambone carrega a reputação de ser a terra dos mais poderosos *nhamussoros* (feiticeiros tradicionais) de todo o país.

políticas ou religiosas. O objetivo primeiro do casamento, tal como celebrado nestas sociedades tribais e agrárias, era a produção de novos indivíduos para o clã (os quais, em um futuro próximo, deveriam assumir o papel de provedores, assegurando a sobrevivência do mesmo como corpo coletivo organizado). As negociações entre os dois grupos distintos (representados pelo noivo e pela noiva) eram conduzidas por membros de destaque das famílias interessadas, sendo o consentimento dos noivos para o casamento um pressuposto.

A permissão para a união era vista, pelos dois grupos, como uma espécie de “troca de serviços” entre clãs distintos: um deles cedia ao outro as capacidades reprodutivas de um dos seus membros (o ventre feminino) e, a título de compensação por esta “perda”, o clã reclamava determinados bens (também chamados, em seu conjunto, de *lobolo*), os quais, via de regra, acabavam sendo destinados à aquisição de uma noiva para um dos irmãos da recém-casada, aquisição esta realizada dentro da mesma lógica e dos mesmos preceitos aqui descritos³.

De maneira sintética, pode-se dizer que as funções do *lobolo* nestas aldeias eram múltiplas. Primeiramente, esta prática representava uma espécie de compensação (no sentido lato), e não um “dote” ou um “preço de compra” pela noiva (a ser pago pelo noivo), como tem sido erroneamente considerado (mesmo em Moçambique). Em seguida, a prática do *lobolo*, vista como uma instituição cultural autóctone, autorizava a transferência da capacidade reprodutora da mulher para o grupo familiar do marido em função do “pagamento” do *lobolo*. Em terceiro lugar, o *lobolo* atribui legitimidade, legalidade (nas sociedades tradicionais) e estabilidade³ à união matrimonial. Em quarto lugar, ele responsabilizava tanto o marido quanto a família deste pela manutenção e pelo bem-estar da mulher lobolada, bem como dos filhos desta, frente à comunidade. Em quinto lugar, funcionava como ritual simbólico de legitimação dos filhos gerados, os quais eram considerados então membros pertencentes à família do noivo, isto é, à família que havia pago o *lobolo*. Finalmente, a paga do *lobolo* constituía um meio de aquisição de outra unidade reprodutora para o grupo enfraquecido, isto é, para a aquisição de uma noiva para um dos homens da família da mulher lobolada, frequentemente para o irmão mais velho da noiva⁴.

³ António RITA-FERREIRA, 1967-68, p. 291.

⁴ Tive a oportunidade de lecionar, entre 2009 e 2011, em diferentes instituições de Ensino Superior em Maputo, capital de Moçambique, tais como o Instituto Superior de Ciências e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM), o Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM), o Centro Cultural Brasil-Moçambique (CCBM) e a Universidade Islâmica Mussá Bin Bique. Conversando informalmente com minhas alunas (oriundas da classe média urbana de Maputo), descobri que a grande maioria delas considerava o *lobolo conditio sine qua non* para que se casassem, pois atribuíam a esta prática a capacidade de assegurar a estabilidade e a perenidade da união com seus maridos. Curiosamente, o valor atribuído ao *lobolo* como ritual que assegurava as bênçãos à

Compreender a complexa dinâmica do *lobolo* é de fundamental importância para que se compreenda o desfecho de *Balada de amor ao vento*⁵. O casamento com Nguila eleva Sarnau à condição de futura rainha dos Zucula, posto que alcança por ocasião da morte do pai e da mãe de seu marido, que vem a ocupar o trono. Contudo, mesmo com sua privilegiada condição social, a qual lhe é garantida pela sua posição como esposa do rei Nguila, Sarnau sofre imensamente em função da violência e das imposições às quais se submete em função em função da poligamia. Nguila possui outras esposas (seis ao total), espanca Sarnau constantemente e lhe exige um filho. Como primeira esposa de Nguila, Sarnau é a única com legitimidade para gerar um descendente para o trono. Ela, contudo, dá à luz duas meninas gêmeas. Paralelamente, Mwando é traído e abandonado por Sumbi.

A educação cristã não levou Mwando apenas a rechaçar a poligamia, mas também a defender a relativização das funções sociais atribuídas aos homens e mulheres em sua tribo. Sumbi tirava proveito disso, obrigando-o a assumir as tarefas que os outros homens, membros do clã, consideravam indignas e reservadas às mulheres, tais como cozinhar, lavar e cuidar da casa. Depois de abandonado por Sumbi, Mwando regressa a Mambone, reencontra Sarnau e ambos reiniciam seus encontros sexuais.

Sexualmente rejeitada pelo marido, que tem franca preferência pela quinta esposa, Phati, Sarnau entrega-se a Mwando, sem saber, entretanto, como fugir do seu casamento com Nguila. Grávida de Mwando, Sarnau se vê obrigada a forçar uma relação sexual com Nguila – que sequer a procurava – para ocultar a evidência da traição. Nasce assim o novo herdeiro do trono dos Zucula. Descoberta em sua traição por Phati, Sarnau se vê obrigada a fugir da ira de seu marido, deixando os filhos com Nguila, temerosa de que a origem bastarda de seu filho seja descoberta. Em pequenos barcos, chegam a Vilanculos, uma pequena aldeia de pescadores situada na província de Inhambane, onde Mwando torna-se pescador e Sarnau passa a ter uma vida tranquila. É neste ponto que um antigo companheiro de Mwando, sob o mando de Nguila, busca Sarnau e seu amante para entregá-los ao rei. Por amizade, previne

união entre um homem e uma mulher também se fazia presente entre as alunas muçulmanas e católicas, fossem elas negras moçambicanas, fossem elas descendentes de imigrantes indianos e paquistaneses.

⁵ Antes de se realizar julgamentos de valor ocidentalistas acerca da prática do *lobolo*, cabe lembrar as palavras de Gayatri Chacravorty Spivak acerca da mulher subalterna, quando essa é tomada como objeto de construção de conhecimento por parte de um intelectual ocidental: “ao buscar aprender a *falar ao* (em vez de *ouvir* ou *falar em nome do*) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual pós-colonial *sistematicamente* ‘desaprende’ o privilégio feminino. Essa desaprendizagem sistemática envolve aprender a criticar o discurso pós-colonial com as melhores ferramentas que ele proporcionar e não apenas substituindo a figura perdida do(a) subalterno(a)” (SPIVAK, 2010, p. 88). Para considerações mais aprofundadas sobre a prática do *lobolo* em Moçambique, conferir António RITA-FERREIRA (1967-68), Felizardo CIPIRE (1996), Henri JUNOD (1996) e Paulo GRANJO (2005).

Mwando que, acovardado, abandona Sarnau pela segunda vez, que se encontra esperando um filho seu.

Novamente sozinha, e com um filho no ventre prestes a nascer, Sarnau erra de vila em vila até chegar à Mafalala, bairro pobre de Lourenço Marques (nome colonial da capital moçambicana à época da história, hoje chamada Maputo), onde passa a vender o corpo para sobreviver. Acometida por uma grave doença venérea, Sarnau tem mais um filho, fruto de um *affair* com um homem casado que não assume a paternidade, passando finalmente a viver como *mamana* vendedeira, vendendo tomates e alfaces nos mercados livres da Mafalala. Após abandonar Sarnau pela segunda vez, Mwando envolve-se com a mulher de um português e, descoberto por este, acaba deportado para Angola, onde trabalha como escravo nas plantações de cana e café. Lançando mão de seus conhecimentos religiosos, atua como sacerdote, ganhando respeito dos outros trabalhadores escravizados e a alcunha de “Padre Moçambique”. Quinze anos depois, Mwando é liberto, e emerge então o desejo de retornar à Maputo em busca de Sarnau. Gasta praticamente todas as economias nesta viagem de regresso e, no caminho para Lourenço Marques, passa por Mambone, onde descobre que Sarnau havia começado a se prostituir na Mafalala.

Chegando finalmente à Lourenço Marques, Mwando surpreende Sarnau e lhe propõe recomeçar sua vida em comum. Sarnau culpa Mwando por todas as misérias que teve de enfrentar. Forçando a entrada na palhota⁶ de Sarnau, Mwando depara-se com os filhos de Sarnau. Atendendo ao apelo dos filhos, que reconhecem Mwando como pai, Sarnau cede e aceita Mwando em sua palhota, mesmo sabendo que muito provavelmente terá de sustentá-lo pelo resto de sua vida. A trajetória de múltiplas explorações superpostas sobre a subjetividade de Sarnau (exploração do corpo e do trabalho, das capacidades reprodutivas, bem como do papel simbólico das mulheres nos imaginários bantu e cristão, sempre a partir de uma lógica colonialista imposta sobre corpos, afetos e psiquês das mulheres) pode ser lida a partir da afirmação de Spivak:

[...] apesar de ambos [homens e mulheres pós-coloniais] serem objetos da historiografia da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

Balada de amor ao vento é um romance sintomático do *entrelugar* da enunciação pós-colonial. Como tal, mostra-se permeado por contradições e ambiguidades. Com relação a

⁶ Termo utilizado no português moçambicano para designar as pequenas casas das pessoas humildes, geralmente situadas fora do perímetro urbano. A palavra faz alusão à cobertura de palha utilizada nas construções.

estas ambivalências e contradições que se entrelaçam nos nós e fios urdidos pela narradora, cabe retomar uma reflexão de Homi Bhabha com relação à problemática experiência da escrita da nação:

Se, em nossa teoria itinerante, estamos conscientes da metaforicidade dos povos de comunidades imaginadas – migrantes ou metropolitanos – então veremos que o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada à “energia não-sequencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade”. Precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental (BHABHA, 1998, p. 201).

A protagonista do romance, Sarnau, se vê dividida entre um pensamento questionador, que busca a emancipação feminina e que está pautado no pensamento moderno ocidental, as práticas culturais autóctones arcaicas, responsáveis pelo delineamento de sua identidade cultural como mulher moçambicana, e o seu amor incomensurável por Mwando, que termina por levá-la a um sem fim de desventuras. Os dilemas contraditórios (que emergem na construção narrativa da personagem Sarnau) não se devem a problemas de composição não resolvidos por Paulina Chiziane, mas sim à própria economia narrativa pós-colonial, que se inscreve como condição de possibilidade para a enunciação de *Balada de amor ao vento*.

Um canto para Lília

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 19 de Março de 1935, na mítica Ilha de Moçambique, localizada ao norte do país, na província de Nampula. Concluiu seus estudos secundários na capital da colônia, na cidade de Lourenço Marques (hoje Maputo). Na universidade, frequentou durante dois anos o curso de Filologia Germânica, deixando-o para formar-se em Serviço Social no Instituto Superior de Serviço Social de Lisboa. Depois de uma temporada na Grã-Bretanha (durante 1964) e de outra no Brasil (de 1968 a 1971), a escritora regressa definitivamente a Moçambique, no ano de 1972.

Apesar de suas colaborações dispersas na imprensa, Lília Momplé destaca-se no cenário da literatura moçambicana por seus três livros: *Ninguém matou Suhura* (contos, 1988⁷), *Neighbours* (romance, 1996) e *Os olhos da cobra verde* (contos, 1997). Em 2001, foi

⁷ Cita-se, neste artigo, a edição de 2007.

agraciada com o Prêmio Caine para Escritores da África, com o conto “O baile de Celina” (publicado no volume *Ninguém matou Suhura*). Além desse prêmio, recebeu também o 1º Prêmio de Novelística no Concurso Literário do Centenário da Cidade de Maputo, com o conto “Caniço” (também publicado em *Ninguém matou Suhura*). Lília Momplé tem livros traduzidos para o inglês e o alemão, por editoras de reconhecido prestígio, tal como a Heinman.

Depois de 11 anos sem reedição, vem a lume, em 2008, a segunda edição de seu segundo livro de conto, intitulado *Os olhos da cobra verde*. Trata-se um livro composto por seis contos, todos eles “baseados em factos verídicos ocorridos em Moçambique” (MOMPLÉ, 2008, p. 94), como a própria autora afirma, ao final da coletânea. Todos eles estão ambientados em Moçambique, em um período situado desde os fins da guerra civil que se seguiu à independência nacional que ocorreu em 1975 (como “O sonho de Alima” ou “Os olhos da cobra verde”) até o período imediatamente posterior à assinatura do Acordo Geral de Paz, em Roma, no ano de 1992 (como em “Stress” ou “Um canto para morrer”).

No conto “Stress”, são contadas duas histórias paralelas, que se entrecruzam em um momento trágico. De um lado, conta-se a história da amante do major-general, e de como ela consegue sair de Malhangalene (um dos bairros pobres e periféricos de Maputo) e estabelecer-se na Polana, o bairro mais caro da capital moçambicana, graças às benesses que lhe são propiciadas pelo amante. De outro, conta-se a história de um professor anônimo que, nas tardes de domingo, toma sua cerveja, tentando afogar as agruras oriundas das preocupações, com os ouvidos colados em seu *xirico* (um pequeno radinho de pilhas) e às vistas da amante do major-general, que olha entediada para este quadro todas as tardes de domingo.

A indiferença do professor aos olhares provocantes da amante leva-a a depor contra o professor, quando este é condenado, em função do assassinato da própria esposa:

Neste dia, a amante do major-general será a única testemunha de acusação. Nem mesmo os familiares da esposa do réu se prestarão a depor contra ele, porque, apesar de campônios analfabetos, carregam em si uma sabedoria antiga que lhes permite distinguir um criminoso de um homem acuado pelo desespero.

A amante do major-general, porém, logo que tiver conhecimento da tragédia, ousando mesmo contrariar o amante, apresentar-se-á como testemunha de acusação, aproveitando-se da privilegiada situação de vizinha do réu. E, nessa hora de vingança, incriminará o mesmo com afirmações temerárias e falsas. E, a certa altura, dirá mesmo, peremptória: “O réu cometeu o crime premeditadamente. Ele não gosta de mulheres, eu acho!” (MOMPLÉ, 2008, p. 12).

Em “Os olhos da cobra verde”, a narradora fala dos augúrios prenunciados pela aparição de uma cobra verde a sinalizar boas notícias. Entretanto, a leitura dos sinais da tradição é apenas o pretexto para que Vovó Facache relembre os últimos anos de sua vida,

desde a fuga de sua terra natal até o seu presente, vivendo na Mafalala: “és então tu a Cobra Verde, da terra do meu pai? Vieste aqui parar, talvez como eu, fugida de tanta guerra, não é?”, pergunta ela, em voz alta pois tem a estranha sensação de ser entendida pela Cobra” (MOMPLÉ, 2008, p. 23).

Vovó Facache é uma velha senhora negra moçambicana, originária do norte do país, que migrou para o sul em função dos conflitos entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO) ao longo da *Guerra dos 16 anos*, conflito civil que seguiu logo após a independência do país em 1975. A partir do motivo mítico tradicional, a voz narrativa vai articulando as dificuldades, lembranças e tristezas de Vovó Facache com o período histórico no qual se estendeu a Guerra dos 16 anos.

O lirismo com o qual a voz narrativa constrói a imagem da personagem Vovó Facache, colocando uma mulher simples e humilde em um lugar privilegiado ao colaborar para a construção da identidade nacional moçambicana, ecoa simultaneamente os procedimentos utilizados em *Sangue negro* (2001), volume póstumo de poemas de Noémia de Souza. O bom augúrio dado pela aparição da Cobra Verde, já no fim da vida de Vovó Facache, configura-se como uma importante estratégia narrativa, no sentido de recuperar e valorizar as tradições ancestrais dos moçambicanos autóctones, embora funcione, da mesma maneira que a *madeleine* de Marcel Proust, como o “gatilho” que aciona a memória da protagonista:

— Que pode acontecer-me de bom, agora que minha vida já quase terminou? Não só pela idade, mas também por esta guerra estúpida que tudo me roubou. De tantos filhos que criei nem sei quais estão ainda vivos ou se morreram todos. Nem eles sabem de mim, aqui perdida, nesta terra que não conhecem. Mas, no entanto, a Cobra Verde...

Tudo isso pensa Vovó Facache a caminho da sua palhota, decrépita como ela, precário refúgio dos seus últimos anos. Construída por ela própria coma africana solidariedade de alguns vizinhos, não passa de um casinhoto de caniço coberto de colmo, mas é nela que Vovó Facache repousa das noites sofridas no esconderijo da praia e é também nela que prepara as refeições frugais com o pouco que consegue arrancar da exígua machamba (MOMPLÉ, 2008, p. 24).

Repisando todos os seus passos, desde sua juventude no norte até a vida pobre e precária na periferia de Maputo, na Mafalala, o conto culmina então com uma mensagem de esperança: pouco tempo depois do encontro com a Cobra Verde, surgem dois delegados distritais, trazendo as notícias do selamento do Acordo Geral de Paz e do fim da Guerra, tal como anunciado pela chegada da Cobra Verde.

Já no conto “O sonho de Alima”, a voz narrativa conta a história de Alima Momade, e da sua tardia festa de formatura na quarta classe, já com mais de quarenta anos. Alima,

mulher de origem humilde, é eleita por Momplé para metonimicamente representar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na machista sociedade moçambicana. Os percalços enfrentados pela protagonista em seu obstinado périplo para aprender a escrever ilustram as dificuldades enfrentadas pelas moçambicanas na sua busca por direitos básicos, tais como o acesso à educação e o tratamento igualitário por parte de seus companheiros. A protagonista do conto, Alima Momade, se vê proibida pelo marido de frequentar as aulas de alfabetização, uma vez que o marido de Alima vê, em uma mulher alfabetizada, uma ameaça ao equilíbrio tradicional do casamento. Para ele, a alfabetização é vista como uma maneira de assimilação da esposa à cultura colonialista, e uma vez assimilada, Alima pode não mais respeitar os costumes tradicionais. Um elemento formal importante aqui é que, enquanto a personagem feminina – Alima Momade – tem nome e sobrenome, o marido é mencionado ao longo de todo o conto apenas como “o marido”. Em um gesto estratégico, Lília Momplé não atribui nome ao marido, evidenciando assim, e não sem um tanto de ironia, o apagamento da individualidade das mulheres que, reiteradamente, são reduzidas ao papel de esposas, com a elisão do próprio nome, sendo chamadas por seus companheiros simplesmente de *esposa* ou *mamana*.

Mas Alima não desiste do seu sonho de adentrar o mundo letrado: abandona o marido e vai viver sozinha, com todas as dificuldades que esta ação implica para uma mulher em uma comunidade moçambicana de valores tradicionais, apenas para poder concluir seus estudos. Depois de muito sofrer pela ausência da esposa, o marido implora que ela retorne para casa, e permite que Alima continue frequentando a escola noturna. As dificuldades enfrentadas pelas mulheres moçambicanas, por ocasião de sua inserção no universo escolar, também são tematizada em seu livro anterior, *Ninguém matou Suhura*, particularmente no conto “O baile de Celina”, no qual explora a questão do racismo institucionalizado no aparelho ideológico escolar (ALÓS, 2011a; 2011b). Em “Um canto para morrer”, também é retratado o problema das assimetrias das relações de gênero em Moçambique, enfocando agora não a questão do acesso à educação, mas a da submissão das esposas aos maridos em um contexto bastante particular: o dos arrendamentos, da compra e da venda de imóveis em Maputo.

Em “Xirove”, Lília Momplé conta a história de Salimo, jovem que acabou juntando-se às tropas de guerrilha da RENAMO, lembradas ainda hoje em Moçambique pela crueldade nos tempos de guerra, quando tomavam e saqueavam as pequenas aldeias, estuprando as mulheres, assassinando todos os adultos e sequestrando as crianças para serem treinadas e

colocadas na linha de frente de batalha. Não foi o caso de Salimo, que abandonou sua família e sua aldeia para fugir ao amor proibido que sentia por Rafa, a prometida de seu irmão e que, posteriormente, terminou por se juntar às tropas da RENAMO. Retornando ao seio de sua família, começam os preparativos para o seu *xirove*.

O *xirove* é um rito tradicional dos Macua (o grupo étnico mais numeroso em Moçambique), que tem como finalidade reintegrar à comunidade alguém que cometeu um grave delito⁸. Ao tomar o *xirove* (uma espécie de bebida preparada com ervas), o criminoso aceita a culpa pelos seus crimes, comprometendo-se a nunca mais os repetir. Em seguida, já purificado, o indivíduo deve participar do primeiro batuque ou festa realizado pela comunidade, para que a reintegração do indivíduo ao grupo seja consolidada. Este rito, dotado da força simbólica comum a todos os rituais ancestrais, reabilita Salimo a viver na sua aldeia natal.

Entretanto, um outro motivo leva Salimo a abandonar a aldeia pela manhã, logo cedo, após a festa de promoção de sua reintegração à comunidade: Salimo está apaixonado pela esposa de seu irmão e, imaginando-se incapaz de resistir à beleza de Rafa, deixa logo cedo a aldeia, como um andarilho:

Assim, nesta manhã brumosa e quente, acaba de despedir-se da família que se aglomera à porta da palhota e o vê partir pelo carreiro que leva à estrada principal. De repente, relâmpagos em cadeia incendeiam os céus e uma chuva oblíqua e densa começa a cair.

Salimo, entretanto, indiferente à tempestade que se aproxima, prossegue seu caminho (MOMPLÉ, 2008, p. 78).

No conto que encerra o livro, intitulado “Era outra guerra”, são colocadas em confronto duas experiências beligerantes distintas: a Guerra Colonial, que levou Moçambique à independência, e a Guerra dos 16 Anos, conflito interno que se estabeleceu pela tomada do poder na nação. O eixo da narrativa é dado pela percepção de Alberto e Assunção Cereja, um casal de camponeses pobres de Bragança, em Portugal, que foram para Moçambique tentar a vida como pequenos comerciantes.

Como em outros contos do volume, o tempo da narração é o presente, e o espaço é uma nação já apaziguada, tentando se reerguer após décadas de conflitos. Fora de Maputo, entretanto, nas bermas das estradas, ainda são visíveis as cicatrizes destes conflitos:

Os campos espraiam-se em matizes de verde e exalam o fresco odor da terra molhada pela chuva recente. Todavia, os sinais da guerra que há meses terminou

⁸ *Chirove* (grafado com *ch*) é também o nome de um dos rios de Nampula, uma das províncias com maior população Macua de Moçambique, o que leva a crer que o nome do ritual tenha suas origens na toponímia da região na qual se passa o conto.

estão ainda patentes no capim alto que invadiu as machambas abandonadas, nas palhotas e casas destruídas e também nos carros e machimbombos queimados, macabras sentinelas ao longo da estrada (MOMPLÉ, 2008, p. 81).

A lembrança da Guerra dos 16 Anos, acionada pelas carcaças dos automóveis queimados ao longo da estrada, conflito que fez com que o casal tivesse de permanecer vários anos sitiados em Maputo, os leva ainda mais longe: aos tempos coloniais, quando a Guerra Colonial estava desenrolando-se. Nesta ocasião, os próprios guerrilheiros da FRELIMO, momento antes de tomar a região na qual o casal Alberto e Assunção Cereja tinham seu estabelecimento comercial, orientam o casal a abandonar a região, pois teriam problemas em explicar às autoridades coloniais portuguesas sua opção em permanecer em uma região sob o domínio da FRELIMO. Ao final do conto, o casal rememora as palavras dos guerrilheiros:

– Nós sabemos como se torna difícil para vocês sair daqui. Mas é para vos proteger que estamos a pedir que vão embora. Podem levar tudo o que vos pertence: dinheiro, produtos, mobília, tudo. Até podemos apoiar, se for preciso. Mas para Vossa segurança devem sair daqui.

Eles, os colonos portugueses, compreenderam as razões dos guerrilheiros que os queriam proteger da própria tropa colonial. E, seguindo os seus conselhos, uma semana mais tarde, chegaram sãos e salvos à Ilha de Moçambique, com todos os seus haveres (MOMPLÉ, 2008, p. 89-90).

Considerações finais: uma glosa pós-colonial

Russell Hamilton, ao realizar um apanhado geral sobre a produção literária dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), ainda de 1999, afirma o seguinte:

As peculiaridades da história das cinco colônias também têm contribuído para a singularidade da expressão literária dos PALOP. Se bem que seja de certo modo uma simplificação, consta que mais ou menos durante as três derradeiras décadas da época colonial era a expressão literária de reivindicação cultural, protesto social e combatividade que vinha preparando a cena nos cinco PALOP para a atual escrita pós-colonial (HAMILTON, 1999, p. 16).

Hamilton não menciona, ao longo do seu artigo, nenhuma obra de Lília Momplé. Curioso fato, uma vez que os três livros da escritora já se encontravam publicados àquela altura. Por que essa ausência? Compreender essa ausência é compreender muito do que está atravancado no meio do longo caminho que separa o público leitor brasileiro das literaturas africanas de língua portuguesa e, em especial, da literatura moçambicana: a circulação de livros e a lógica do mercado editorial.

Caberia perguntar quais os motivos que tornam alguns escritores africanos, tais como Mia Couto e José Eduardo Agualusa, tão presentes e reconhecidos pelos leitores brasileiros, enquanto nomes como os de Paulina Chiziane e Lília Momplé, ou mesmo do afamado poeta José Craveirinha, são praticamente desconhecidos, mesmo dos estudantes de Letras

brasileiros. Parece-me que o grande problema está na acessibilidade aos livros editados nos próprios países africanos. Infelizmente, só chegam ao conhecimento do público mais amplo de leitores brasileiros a literatura lusófona africana já reconhecida e valorizada, em certa medida, pelo público leitor português, através de edições publicadas por editoras portuguesas. Antes de Mia Couto ou José Eduardo Agualusa serem publicados no Brasil pela Nova Fronteira, eles já circulavam com o devido reconhecimento acadêmico de suas obras em função das edições portuguesas, publicadas pela Editorial Caminho e pela editora Dom Quixote (ALÓS, 2012a; 2012b; 2012c). Apenas em julho de 2012 é que Lília Momplé teve o seu primeiro livro publicado em Portugal (o romance *Neighbours*). Isso demonstra uma faceta perversa do fluxo de bens simbólicos, em um momento no qual tanto se fala de *Weltliteratur*, de mundialização do fenômeno literário, e mesmo de uma “República Mundial das Letras” (apenas para recuperar o título do livro publicado pela crítica francesa Pascale Casanova).

Existem ainda elementos residuais do colonialismo marcando presença na lógica do mercado editorial, permeando a circulação de obras literárias africanas em língua portuguesa e dificultando a chegada de muitos autores às livrarias do lado de cá do Atlântico. O acesso ao Outro, quando esse Outro é o *corpus* de obras das literaturas africanas de língua portuguesa, ainda está subordinado ao reconhecimento da antiga metrópole colonial, para só então chegar às mãos dos leitores brasileiros.

Referências

ALMEIDA, Sandra R. G. “Prefácio: apresentando Spivak”. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 7-18.

ALÓS, Anselmo Peres. “Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana”. *Caligrama* (Belo Horizonte/UFMG), v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011a.

_____. “A ficcionalização da história moçambicana nos contos de Lília Momplé”. *Estudos Feministas* (Florianópolis/UFSC), v. 19, n. 3, p. 1005-1008, 2011b.

_____. “O romance de autoria feminina em Moçambique: *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane”. *Todas as Letras* (São Paulo/Mackenzie), v. 14, n. 2, p. 78-86, 2012a.

_____. “Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas”. *Organon* (Porto Alegre/UFRGS), v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012b.

_____. “Identidade nacional em tempos de pós-colonialidade: lendo a moçambicanidade nos romances de Mia Couto”. *Letras* (Santa Maria/UFSM), v. 45, p. 65-82, 2012c.

- ANÔNIMO. Mia Couto declara-se num vazio após escrever *Jesusalém*. *O País*, Maputo, Edição sem número, p. 3, 24 set. 2009, p. 3.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CIPIRE, Felizardo. *Educação tradicional em Moçambique*. 2. ed. Maputo: Publicações Emedil, 1996.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2007.
- _____. “Eu, mulher, por uma nova visão do mundo...”. In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Org.). *Eu, mulher em Moçambique*. Moçambique: AEMO; UNESCO, 1992. p. 9-21.
- _____. *Ventos do apocalipse*. Maputo: Edição da Autora, 1993.
- _____. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Niketché: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- GRANJO, Paulo. *Lobolo em Maputo*. Porto: Campo de Letras, 2005.
- JUNOD, Henri. *Usos e costumes dos bantu*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996 (Tomo I).
- HAMILTON, Russel G. “A literatura dos PALOP e a crítica pós-colonial”. *Via atlântica* (São Paulo/USP), n. 3, p. 11-22, 1999.
- MACHERAY, Pierre. *A theory of literary production*. Translated by Geoffrey Wall. London: Routledge, 1978.
- MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. 3. ed. Maputo: Edição da autora, 2007.
- _____. *Neighbours*. 1. ed. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.
- _____. *Os olhos da cobra verde*. 2. ed. Maputo: Edição da autora, 2008.
- RITA-FERREIRA, António. “Os africanos de Lourenço Marques”. *Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, Série C, 9, 1967-68. p. 95-491.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?” In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (organização). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 102-110.

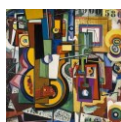
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

[Recebido em fevereiro de 2015 e aceito para publicação em agosto de 2015]

The uses of literature: what does Mozambican women write?

Abstract: Lília Momplé and Paulina Chiziane rescue the dilemmas of national constitution in their narratives, through the experiences of characters relegated to the sidelines. Despite its importance, the name of these women writers is rarely mentioned in Brazilian studies on African literatures written in Portuguese. Why this absence? Understanding this absence is to understand much of what is cluttered in the middle of the long road that separates the Brazilian readers of African literatures written in Portuguese (particularly the Mozambican literature): the circulation of books and the logic of the publishing market in times marked by residual colonialist cultural politics.

Keywords: Lília Momplé. Paulina Chiziane. Women's writing. Uses of literature. Mozambican narrative.



HOW BORDERS COME TO MATTER? THE PHYSICALITY OF THE BORDER IN GLORIA ANZALDÚA'S BORDERLANDS/LA FRONTERA

*Melina Pereira Savi**

Universidade Federal de Santa Catarina

Abstract: In this piece I attempt to address the ways in which Gloria Anzaldúa, in *Borderlands: La Frontera* (2007), negotiates the idea of the border as having both discursive and material dimensions. In creating a new *mestiza* consciousness from the borderland, which is the space that is affected by the borderline, Anzaldúa develops concepts and ideas that can be linked to Donna Haraway's articulation of the cyborg and to Karen Barad's theory of an agential realist ontology in the sense that Anzaldúa engages creatively with contradicting parts of her identity in a cyborgian fashion, and sees the enactment of borders as both limiting and empowering, as having emotional and material effects. Anzaldúa then addresses these effects and demonstrates how she applies them in the fabrication of a new consciousness, the consciousness of the new *mestiza*. In this work, therefore, I explore how the border makes itself *physically* present in Anzaldúa's *Borderlands* and how the discursive meets matter; and I do this by finding common threads and possible connections among the works of Anzaldúa, Haraway, and Barad.

Keywords: Borderland Theory. Gloria Anzaldúa Cyborg Theory. Agential realist ontology.

"I cannot separate my writing from any part of my life. It is all one."
Anzaldúa

Introduction

In the preface to the first edition of *Borderlands: La Frontera*, Gloria Anzaldúa (2007) describes the borderlands, saying that they are "*physically* present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais no Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC. Possui mestrado em Teoria e Crítica Literária e Cultural pela UFSC (2009), Pós-Graduação *Latu-Sensu* em Tradução e Revisão Textual em Português/Inglês pela Faculdade Barddal (2007) e graduação em Língua e Literaturas de Língua Inglesa pela UFSC (2005), com graduação sanduíche em Estudos de Cinema na New York University (2004, bolsa CAPES-FIPSE). Tem experiência acadêmica na área de Literatura, Estudos Culturais e Cinema, e experiência profissional em tradução e jornalismo para revista e internet. E-mail: melsavi@gmail.com

shrinks with intimacy” (preface to the first edition, my emphasis). The word *physically*, one could argue, can lead to a whole exploration on the materiality of the border, which insists on making itself present with the effects it produces on those who are themselves subjected to the laws of border, even though the borders Anzaldúa describes in this fragment are of three orders: geopolitical, geoeconomic, and emotional. The first border she mentions, where cultures edge each other, in her work entails the one that delineates the territories between Mexico and the United States. It is, therefore, the geopolitical border. The second and third borders, which entail both the occupation of the same territory by people of different races and classes, is both geopolitical and geoeconomic. The fourth and last border, the one between individuals, is the emotional border. These categories, however, are not clear cut: they contaminate each other, they overlap. Borders between racialized groups, as those between classes, are also emotional. Borders between individuals are also economic. The categories do not correspond neatly.

All these borders, however, be they geopolitical, economic or emotional, produce emotional *and* material effects in the sense that they limit one’s possibilities within the cultures at play. In this piece I am interested in exploring how the border makes itself *physically* present in Anzaldúa’s *Borderlands*, how the discursive meets matter, and to do so I will resort to Karen Barad’s articulation on matter as active and to Donna Haraway’s theory of the cyborg to argue that Anzaldúa is herself a cyborg writer, as she devises technologies of engagement with both the Mexican and the American side of her, perhaps because she understands that there is no one pure identity after all: there is no one pure object (be it a subject, an idea, an identity, a representation, even matter) unaffected by its surroundings.

Anzaldúa talks of borders, the transit through them, as a place where one inhabits. “It’s not a comfortable territory to live in, this place of contradictions,” she says in the preface. Books, she explains, saved her life because they opened her to other knowledge that taught her how to “survive” and “soar.” Nature, she continues, helped her, “succored” her, “allowed [her] to grow roots.” The choices of words are revealing. They entail actions, doings, but they also involve places and what is material, such as books and roots. The borderland, as the extension of the borderline which is not necessarily visible but can be felt, is the place inhabited by all of those who do not inhabit the center. Donna Haraway, in the *Cyborg Manifesto* (1991), also brings forward the issue of boundaries. She invites the reader to give in to the pleasure of confusion of boundaries, as well as for the responsibility in their construction. This, of course, is an invitation and not a fact, as in the borderline that Anzaldúa

experiences in the effect of the borderland. However, Haraway's musings on the border could be helpful in that it can give Anzaldúa's text a cyborgian dimension.

Borders, Haraway puts it, are of many orders: of gender, class, race, machine vs. human, and of genesis. The cyborg, in having no genesis, that is, in not being bound up in a narrative of origin, has no commitment to a determined tradition and, in her words, "skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense" (HARAWAY, 1991, p. 151). Anzaldúa behaves as a cyborg writer and articulator because she also refuses both to settle on the idea of an original unity and to find coherence in her own narrative: "*Soy un amasamiento*, I am an act kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings" (ANZALDÚA, 2003, p. 103). In this sense, the cyborg is not a hybrid confirming its dichotomous parts but one that challenges such hybridity, without denying its real effects. A cyborg, in other words, is one who has developed technologies of engagement and is able to connect with everything (as well as question everything) because it knows that nothing is really separated, unless it is markedly so and in an "agential cut," as Karen Barad (2003) puts it. Anzaldúa, in questioning light and dark as well as identifying with light and dark at the same time seems to argue that they are constitutive of each other, which results in an *amasamiento* that refuses to believe in the narrative of unity (that allows for the narrative of the binary.) The cyborg sees connections where Western culture suppresses them, and Anzaldúa seems to be aligned with its technology of engagement in refusing the borderline's request for her separation either with what she identifies with (Mexican) but "is not" or with what marks her as Other and to where she "belongs" (USA's side of the border.)

Cyborg Identity: the new *mestiza*

Haraway puts forward that "women of color" could be understood as having cyborg identities because they hold a "potent subjectivity synthesized from fusions of outsider identities and in the complex political-historical layerings of her 'biomythography,'" (1991, p. 175) and she draws from Audre Lorde, among others, to articulate this idea. Having had to overcome many more obstacles than their privileged white counterparts, women of color gained experience and resilience, so that they are prone to being cyborg writers. For Haraway, "[c]yborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other" (HARAWAY, 1991, p. 175). Anzaldúa does just that throughout *Bordelands*, pondering on

the function of writing as well as articulating how matter has been marked by Otherness by referring to the borderline as a “1,950 mile-long open wound” (ANZALDÚA, 2007, p. 24) and matter’s resistance to being marked in saying that “the skin of the earth is seamless. / The sea cannot be fenced, / *el mar* does not stop at borders” (ANZALDÚA, 2007, p. 25). But even though matter resists, the effects of the discourse of the border are real (as the border is real). Anzaldúa writes that “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds” (p. 25). The border marks Mexicans as Others and reminds those who are in the US side of the border of their queerness, their status as aliens, and aliens in the Star Wars teleology Haraway speaks of, that is, for those who construct Mexicans as aliens, the cyborg is not Haraway’s, it is Reaganist, invested in protecting the First World in its illusion of a national identity unity. The First World (a nomenclature that in itself produces exclusions) cyborg is the one that produces a narrative of the same sort that made Tejanos lose their lands and become foreigners overnight, that “locked [the Gringo] into the fiction of white superiority” (ANZALDÚA, 2007, p. 29), but Anzaldúa is a cyborg writer that insists in inhabiting both narratives in resisting the First World cyborg and inventing one of her own: the *mestiza*.

Anzaldúa expands on the formation of the potent subjectivity in articulating the experience of having a homosexual perspective, saying that one has access to both worlds in being both female and male. She defies the norm by saying that:

Contrary to some psychiatric tenets, half and halves are not suffering from a confusion of sexual identity, or even confusion of gender. What we are suffering from is an absolute despot duality that says we are able to be only one or the other. It claims that human nature is limited and cannot evolve into something better. But I, like other queer people, am two in one body, both male and female. I am the embodiment of the *hieros gamos*: the coming together of opposite qualities within (ANZALDÚA, 2007, p. 41).

And she defies the norm in writing, in using the technology of writing to mark her *rebellion* (the chapter where she writes this is called *Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan*) toward the practices that aim at defining her as one when she claims to be *at least* two in what concerns gender, which is an argument that is extended in her work to encompass her experience as Mexican, Chicana, and American. And she is not a purist, she does not embrace her Mexican heritage blindly. Anzaldúa defies the narrative of the good woman, wife and mother by claiming that rebelling against her native culture is possible by means of sexual behavior, embracing what she terms two “moral prohibitions: sexuality and homosexuality,” (ANZALDÚA, 2007, p. 41) and she insists on the matter’s resistance to

indoctrination by Catholicism and the straight mentality. Anzaldúa, like Haraway, sees this multiple consciousness as a “path of knowledge – one of knowing (and of learning) the history of oppression of our *raza*. It is a way of balancing, of mitigating duality” (ANZALDÚA, 2007, p. 41), she puts it.

Quantum Theory for a Cyborg Strategy of Engagement

Haraway already brings, in 1991, an idea that Karen Barad (2003) later explores to a deeper extent, the fact that one of the breakdowns in science that allowed the former to articulate the cyborg manifesto was the blurring of the line between physical and non-physical with the development of quantum theory. The miniaturization of science (into microchips and microscopic parts, atomic noise and so on) changed our experience with objects and our perception of matter. Barad expands on the notion of quantum theory, especially based on the work done in the field by Niels Bohr, and also on Butler’s notion of performativity to articulate a theory of “agential realist ontology.” Barad starts her argument by saying that “language has been granted too much power,” (BARAD, 2003, p. 801) so that from the start she questions the importance placed on discourse and its “power” to represent and construct matter, as if matter were a passive object, “waiting” for inscription (but how can passive matter even wait?).

Barad shows the limits of social constructivism and representationalism to then conduct the reader into a more compelling system of representation, one where the “knower” is neither separated from the “object” nor is s/he able to fully represent the latter’s “reality,” only when markedly so and in what she calls a “cut,” where the “knower” agentially separates herself from the object, using what she terms “apparatuses” to describe a given phenomenon that is by no way universal, but a specific intra-action between subject and object in a determined setting and moment. The only possible separation between matter and “knower” is that of “exteriority within phenomena,” a term she uses to explain the myth of exteriority that is marked by the “agential cut.” Phenomena, Barad explains, involves positions and momentums. Positions only have meaning when there are apparatuses, when rigid, fixed apparatuses are used. A measurement (one could call it a description), then, can only be made with the knowledge that *inside* the phenomena (which is the smallest epistemological unit, instead of the observer or the observed) the observer enacts an exteriority that will allow him scientific objectivity. The exteriority, the observer knows, is always already within phenomena. Anzaldúa makes a direct critique to the pretense of exteriority that results in the binary in Western tradition when she says that “[i]n trying to become ‘objective,’ Western

culture made ‘objects’ of things and people when it distanced itself from them, thereby losing ‘touch’ with them,” and adds an important remark that shows the degree of the hegemonic effectiveness in saying that the dichotomy that is created in doing so is “at the root of all violence” (ANZALDÚA, 2007, p. 58).

When Western tradition, in believing in objectivity, divides the world in knowing subjects and constructed objects (matter, to use Barad’s terms) – and Anzaldúa’s share lies in the “object” part of the binary – it “cheat[s] matter out of the fullness of its capacity” (BARAD, 2003, p. 810). Anzaldúa resists that description, but identifies the powerful mechanism Western tradition has working for itself. The Western reasoning in which Protestant and Catholic religions thrive, Anzaldúa argues, leads us to believe that the body is separated from the spirit and that the soul is an object of fiction, so it rips the right of the cosmology of her culture[s] to deal with these elements in a way that feels legitimate, so she argues that Western culture “encourage[s] [her] to kill parts of [herself]” (ANZALDÚA, 2007, p. 59).

Barad, instead of working with representation and social constructivism, two articulations that work with the idea of “reflection,” as in what is taken to be a reflection in a mirror is the truth, works instead with the notion of “diffraction” where many representations (always partial, always a *cut*) are possible at once, depending on the phenomena and the apparatuses that are made available both for matter and “knower.” In relation to reflection, which is connected to the argument above regarding objectivity and truth, Anzaldúa, in discussing the process of making mirrors in ancient Mexican Indians’ culture, presents a view that differs from the Western common-sense notion of mirrors as offering reflections of truth. Her words resonate Barad’s argument of the agential realist ontology in that she does not really separate seer and seen. She freezes a moment in the process of seeing in a way that is much similar to Barad’s articulation of the “cut,” of the agential cut that enacts a border between subject and matter:

There is another quality to the mirror and that is the act of seeing. Seeing and being seen. Subject and object, I and she. The eye pins down the object of its gaze, scrutinizes it, judges it. A glance can freeze us in place, it can ‘possess’ us. It can erect a barrier against the world. (ANZALDÚA, 2007, p. 64)

And she calls that the *Coatlicue* state, because this seeing that she is referring to is an act of peeping into the soul, what she calls “*enfrentamientos con el alma*” (p. 64, emphasis in the original). Anzaldúa works with the material, the mirror, the object that reflects an image

that gives us the illusion of reflection, to articulate the idea of erecting a barrier against the world, of pretending one does not know that all elements are constitutive instead of separated.

Still working with the notion of the mirror, one can go back to Barad's argument, which is both performative and posthuman. It is posthuman in the sense that she shows that matter is not passive, it has agency, and discourse alone cannot describe or shape it. Discourse produces effects, yes, but these effects alone do not *materialize matter*, as matter meets discourse halfway to *make itself matter*. In fact, in working with quantum theory, the argument is also that in there being no separation between matter and knower, representation can only be achieved *together*, that is, exteriority is always already *exteriority within*. In her words, she presents a:

[R]elational ontology that rejects the metaphysics of relata, of 'words' and 'things.' On an agential realist account, it is once again possible to acknowledge nature, the body, and materiality in the fullness of their becoming without resorting to the optics of transparency or opacity, the geometries of absolute exteriority or interiority, and the theoretization of the human as either pure cause or pure effect while at the same time remaining resolutely accountable for the role 'we' play in the intertwined practices of knowing and becoming. (BARAD, 2003, p. 812)

It is in this sense, in the role both matter and human play in the processes of knowing and becoming that Barad's theory is also performative, so she uses Judith Butler's articulation of performativity to discuss the enactment of borders in the exclusions one makes in the use of given apparatuses to perform meaning. Apparatuses are practices, "open-ended practices," as Barad puts it, as well as phenomena. She makes an analogy with a lab in saying that scientists do not have a space full of apparatuses that are made for specific purposes: apparatuses are tested, made-in-the-moment, they are interchangeable, they are not static, but are "*dynamic (re)configurings of the world, specific agential practices/intra-actions/performances through which specific exclusionary boundaries are enacted*" (BARAD, 2003, p. 816, emphasis in the original). Meanings or representations in the agential realist articulation are boundaries enacted by "cuts," and they are always subjected to changes given the apparatus that is used. Boundaries, Barad shows, "do not sit still." (p. 817)

Anzaldúa, I would like to argue, is *messing* with the apparatus that was used to inscribe her as belonging to the outside of the border. She refuses to inhabit either side, instead she expands it to include all the meanings she *wants* to see in the border and turns it into a richer place, one that allows and produces a more potent subjectivity. It is there that she gains consciousness, the consciousness of the new mestiza. Anzaldúa, in allowing for her material body to perform two genders, also messes with the boundaries enacted by the gender

apparatuses. About those who inhabit the Borderlands, she makes a statement that can be interestingly related to Barad's reading of matter's resistance to passive inscription when she says that:

[w]e do not engage fully. We do not make full use of our faculties. We abnegate. And there in front of us is the crossroads and choice: to feel a victim where someone else is in control and therefore responsible and to blame, [...] or to feel strong, and, for the most part, in control (ANZALDÚA, 2007, p. 43).

This can be linked to matter's position in relation to language, where language "cheat[s] matter out of the fullness of its capacity," (BARAD, 2003, p. 810) an argument I have used before because it is a potent reminder of matter's agency. When matter is "boundaried" out of the equation, it really cannot engage fully (although it finds ways to remain engaged, it resists). And when one inhabits a borderland that allows for little agency, the same happens, but Anzaldúa's work seems to argue for the agential realist ontology in turning this difficulty of engagement into something empowering. In bringing matter back into the equation, it is no longer inscription, it is what Barad calls intra-action. Actually, matter is always already in the equation, there is no "bringing it back," there is only the illusion that it was once boundaried out.

Barad puts forth that in enacting borders we need to be accountable for what is left out. The objectivity that is made possible in the "exteriority within" frame of theorization means, for Barad, taking responsibility for the marks that will be left on bodies. She explains that agential cuts produce the effect of separating component parts of phenomena, "one of which ('the cause') expresses itself in effecting and marking the other ('the effect')" (BARAD, 2003, p. 824). This is what she calls a "measurement." She further explains that a measurement can be read as "part of the universe making itself intelligible to another part in its ongoing differentiating intelligibility and materialization," (BARAD, 2003, p. 824) but these cuts produce borders, and can, I believe, be related to Anzaldúa's description of the US-Mexico border as an *open wound*. Anzaldúa makes a powerful claim to boundary-in what has been factored out, or to resist inscription because her matter is as strong as the apparatus that produced her in the borderlands:

[...] don't give me your tenets and your laws. Don't give me your lukewarm gods. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods with my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture – *una cultura mestiza* – with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture. (ANZALDÚA, 2007, p. 44)

Anzaldúa, in her claim, invokes all kinds of materiality. She uses temperatures, the chisel, her own face, lumber, bricks, which is a building material; mortar, a war apparatus; and finally her feminist architecture, that, as ideational as it may be, gains physicality in its performance of a way of theorizing and behaving that is non-conforming with the boundaries laid out for (against) her. The feminist architecture interests me because it invokes the idea of something material, an apparatus that can be used to organize observer and observed together, in an intra-action that enacts or performs more permeable boundaries that work on the basis of “becoming-with,” a term Haraway (2014) claims to be indispensable for our time of the Anthropocene, a subject that, unfortunately, will not be tackled here but which is extremely relevant for the conversation on the effacement of borders.

In performance we enact correspondence knowing that correspondence is a fiction. Theorists let words do, knowing they cannot fully describe, and agency is the possibility of acting within the limitations of the powers that already exist within performance and description. Barad puts forward that acting within these limitations is paramount because doing so is to “intervene in the world’s becoming, to contest and rework what matters and what is excluded from mattering” (BARAD, 2003, p. 827). Anzaldúa seizes the agency available to her and produces a consciousness, a way of becoming that calls attention to the borders at the same time that it attempts to reshape and resist them. An interesting passage in Anzaldúa is when she explores performativity as legitimizing “Chicananess” in parties and conferences she attends. She argues that although she and her friends tend to speak English in these events, they wonder whether they will find each other *agringadas* because they are not speaking Chicano Spanish. “We oppress each other in trying to out-Chicano each other, vying to be the ‘real’ Chicanas, to speak like Chicanos,” and continues with the argument that “[t]here is no one Chicano language just as there is no one Chicano experience” (p. 80) to show that the idea of a stable identity can only be secured by repeating the signs that make one look like a legitimate Chicana. It could be argued that they are, in these events, reproducing boundaries that have marked their own bodies, and further along her work, Anzaldúa calls attention to the effect of this conflict of the boundary when she says that she has “so internalized the borderland conflict that sometimes [she] feel[s] like one cancels the other and [they] are zero, nothing, no one. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy*” (ANZALDÚA, 2007, p. 85).

For Haraway (1991), writing is an important tool for re-writing stories and histories, and the way Anzaldúa discusses her process of writing resonates both the ideas of Haraway

and of Barad in that she speaks of encapsulating stories in time, “enacting” stories when she voices or reads them quietly. Anzaldúa claims to like to “think of them as performances and not as inert and ‘dead’ objects (as the aesthetics of Western culture think of art works)” (ANZALDÚA, 2007, p. 89). Her reasoning echoes Barad’s – though Anzaldúa’s work precedes Barad’s by more than two decades – in that she already sees the process of storying as changing the story, as enacting different borders from the ones devised in a tradition that wants to exclude matter from the process of meaning-making. She, as an author, intra-acts with the stories she tells as if they are telling themselves too. The work, she claims, “has an identity; it is a ‘who’ or a ‘what,’ and contains the presences of persons, that is, incarnations of gods and ancestors or natural and cosmic powers. The work manifests the same needs as a person, it needs to be ‘fed,’ *la tengo que bañar e vestir*” (p. 89). Anzaldúa seems to respect the autonomy of the story (or of matter, to make an analogy with Barad’s articulations) and understand that she is intra-acting with the work, that she alone cannot control the outcome of a work because it stretches beyond her control once it materializes. There is no Author, capital A, there is only phenomena where the measurement, the text that materializes from the cut she enacts, is a version of what can be said about matter.

Concluding Remarks

Finally, I hope I have managed to demonstrate how Anzaldúa is both a cyborg writer and an agential realist articulator, for she identifies the crack in Western tradition that allows for subversion to evidenciate the myth of objectivity. The border, a material separation between the US and Mexico, that produces and is produced by discursive practices, is the place that provokes such powerful feelings in Anzaldúa. Instead of denying the material and the discursive, she appropriates them and creates something new, something powerful and subversive. She resists being inscribed as lesser and in doing so gains a potent subjectivity, that of the *new mestiza*, but she also seizes the elements that could oppress her into oblivion and turns them into something else, she creates on top of them: “[I]iving in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create” (ANZALDÚA, 2007, p. 95). It is not a painless process, though, as she explains that after she puts pen to paper there is “no more discomfort, no more ambivalence,” and that writing, for her, is “an endless cycle of making it worse, making it better, but always making meaning out of the experience, whatever it may be” (p. 95). Anzaldúa, I argue, participates in the materialization of the border and, in doing so, changes what it means.

References

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, v. 28, n. 3, p. 801-831, 2003.

HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

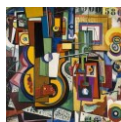
DONNA Haraway. Rio de Janeiro: Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra, 2014. Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>. Acesso em: 24 set. 2014.

[Recebido em abril de 2015 e aceito para publicação em junho de 2015]

Como se Materializam as Fronteiras? A Corporalidade da Fronteira em *Borderlands/La Frontera*, e Gloria Anzaldúa

Resumo: Neste artigo, analiso as maneiras com as quais Gloria Anzaldúa, em *Borderlands: La Frontera* (2007), negocia a ideia da fronteira como tendo dimensões discursivas e materiais. Ao criar a consciência da nova *mestiza* a partir da zona de fronteira, que é o espaço afetado pela linha fronteira, Anzaldúa desenvolve conceitos e ideias que podem ser relacionados às articulações de Donna Haraway, com sua teoria do ciborgue; e de Karen Barad, com sua teoria de uma ontologia de agenciamento realista, no sentido de que Anzaldúa se engaja criativamente com partes contraditórias de sua identidade, de forma ciborguiana; e enxerga a fronteira como ao mesmo tempo limitante e empoderadora, como produzindo efeitos discursivos e materiais como constitutivos um do outro. Anzaldúa discorre sobre esses efeitos e demonstra como os aplica na fabricação de uma nova consciência, a da nova *mestiza*. Neste trabalho, então, exploro estes conceitos a partir de uma leitura que identifica, no trabalho de Anzaldúa, pontos em comum com e complementares às teorias de Haraway e Barad.

Palavras-chave: Teoria da Fronteira. Gloria Anzaldúa. Teoria Ciborgue. Ontologia realista de agenciamento.



O FIO DAS RELAÇÕES HUMANAS: ENTRE RASGOS E REMENDOS

Entrevista a Enrico Testa

Patricia Peterle^{*}

Universidade Federal de Santa Catarina

Elena Santi^{**}

Università degli Studi di Bologna

Resumo: Entrevista ao poeta e professor universitário Enrico Testa sobre sua relação com a literatura e sua escrita poética.

Palavras-chave: Poesia italiana. Enrico Testa. Contemporaneidade.

O que significa ser poeta hoje? O que é um poeta? O poeta é um nostálgico cantor da palavra um pouco cansada e obsoleta? É necessariamente um opositor do mundo?

Ser poeta hoje significa ser algo menos do que nada. Acho insuportáveis os que ‘fazem’ os poetas assumindo atitudes de profeta ou guru new age, acreditando dessa forma de se colocarem numa posição de excelência. O poeta é no fundo um homem como os demais, com algum problema a mais e, em contrapartida, com uma mínima dose de atenção e sensibilidade que, por sorte e cultura, se declina em versos. Portanto – por favor – não aos cantores nostálgicos, não aos cantos desdobrados, não ao restauro dos tempos idos. Até porque hoje, considerando o colapso do prestígio da cultura humanística e a perda de seus valores simbólicos e antropológicos, ninguém, no fundo, se preocupa com a poesia. Que depois cada poeta minimamente decente tenha que provar um certo desconforto diante do



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

^{*} Professora de Literatura Italiana do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: patriciapeterle@gmail.com.

^{**} Mestre (Laurea Specialistica) em Letras-Italiano pela Università degli Studi di Bologna, com uma dissertação dedicada ao estudo da poesia de Giovanni Pascoli e Ruben Dario. E-mail: elena.santi1989@gmail.com.

mundo, isso me parece quase uma condição prévia essencial. Se prestarmos atenção, até deixando de lado problemas metafísicos e questões ontológicas, em como o mundo funciona (muito concretamente: concentrações financeiras, novas e antigas escravidões, domínio dos meios de comunicação, persuasão massiva, homologação planetária, ganância e pobreza em perverso conúbio) não tem como não se sentir em 'exílio' perene e tentar demonstrá-lo. Contudo, os modos de fazer não coincidem, a todo custo – que fique claro –, com os da obrigação pragmática e os da poesia civil (que frequentemente é só um rito onanístico). É possível dizer *não* até escrevendo quadras de amor, ou pondo em versos as próprias experiências cotidianas, mas sem deixar de mostrar que a visão adotada e a língua usada não pagam pedágio à *doxa*, às lógicas, às modas e aos sistemas de pensamento dominantes que, com certa paz dos liquidantes da crítica social e materialística e ideológica, continuam existindo, sempre mais fortes, perversivos e ocultos.

Qual é a sua relação com a palavra e com a língua? Sendo um poeta, vê a língua como um instrumento adequado de comunicação poética? E como definiria sua própria linguagem poética?

A propósito da língua e da língua da poesia é necessário fazer uma premissa. O século passado foi, sem dúvida, o século da linguagem. Viu o nascimento da linguística moderna; muitos filósofos se dedicaram a esse tema; numerosas disciplinas se fundaram sobre ele; poetas e narradores fizeram dele um objeto constante de reflexão. E também foi o século das mais turvas e violentas manipulações. Mas, há um fio constante nas muitas análises da linguagem: a valorização dos seus limites, da sua impossibilidade de dizer, do seu carácter 'funerário', que enquanto expressa verbalmente uma mensagem ou 'chama' um objeto, ou falsifica o primeiro ou suprime, até matar, o segundo. É, enfim, o reflexo, no plano da comunicação verbal, da vasta empresa demolidora do niilismo que impregnou o século XX. Aqui, esta última – tanto as filosofias do Nada quanto suas prospecções linguísticas – pode ser entregue aos arquivos. Sem restaurar antigas visões 'otimistas', completamente fora de lugar, e, quem sabe, se servindo da lição, para mim fundamental, de Lévinas, acho que a linguagem, mesmo com todos os seus limites, seja o que nos mantém unidos, juntos e em luta, em euforia ou em aflição. O fio das relações humanas. Uma importante possibilidade do sentido dessas relações. E um aceno (só um aceno) de transcendência na imanência. E não estou pensando em suas formas elaboradas, nos estilos da literatura, mas, sim, nos discursos 'comuns' que, quando privados de modismos e ocasionalismos sugeridos pela mídia, revelam uma insuspeita

profundidade de significados e uma densa filigrana de afetos e, ao mesmo tempo, concreções geológicas do italiano, estratificações semânticas, visões do mundo que só o esnobismo de certos mandarinos, muito *up to date*, pode olhar com desprezo. Por outro lado, se Wittgenstein dizia que em uma gota de gramática se concentram oceanos de filosofia, Lacan, de sua parte, ressaltava a riqueza e convidava à escuta dos discursos da rua ou do metrô. E a poesia? Acredito que não se deve pensar na poesia como um gênero linguístico separado, como um código com seus pré-constituídos signos de identificação, mas que, conscientes dos seus limites (há temas e questões que outros tipos textuais enfrentam com maior aderência e força interpretativa), deva ser interpretada no quadro, dialógico e geral, dos discursos humanos, sublinhando o seu pertencimento a esses e solicitando-lhe o mesmo grau de responsabilidade (para si e para os outros) que gostaríamos de solicitar para cada gesto e cada palavra dos intérpretes da existência.

A minha linguagem poética aponta, pelo menos parcialmente, para uma simplicidade gramatical, entremeada, no entanto, por sinais que fogem da linearidade comum da dicção, ora por via lexical (poucos termos estranhos ao uso), ora por via textual (com violação das regras da usual coerência semântica e presença de referências 'opacas', não recuperáveis imediatamente), ora, e sobretudo, por via harmônica (a 'verve', inclusive, nas situações mais cupas através da afeição ou o vício da rima, nas suas várias formas e rearranjos no verso).

É comum dizer hoje que há mais poetas do que leitores, o que pensa? E como intervêm os novos suportes (internet, blog) na relação com o público? Quais são as perspectivas para o mundo da poesia nas próximas décadas?

Que haja mais escreventes de poesia do que atentos leitores é um fato sociológico de patente evidência, agravado do fato que os primeiros não se sentem mais na obrigação de ler os grandes autores do passado, remoto e recente. Quanto à internet, blog e fenômenos similares, tenho bem pouco a dizer: entrevejo só uma nebulosa indistinta, uma grande confusão, um excesso de narcisismo que, como nos *social*, leva a dizer, sempre e de qualquer maneira, *eu ... eu... eu...* Não se entende mais quem fala, o porquê e em base ao que. Do futuro da poesia sei ainda menos, não possuindo dotes proféticas. E confesso ainda que esse é o ultimo dos meus problemas. Poderia dizer, com uma frase feita, que a poesia vai durar quanto o homem, mas, num ímpeto de sinceridade, me vem mais uma vontade de exclamar: “vão plantar batatas!”.

Como se conjuga o papel de crítico literário e pesquisador com o de poeta? São dois aspectos de sua vida profissional que dialogam entre si ou ficam separados? Depois de prêmios importantes para a poesia (último o Viareggio 2013), acaba de receber o prêmio Mondello pela crítica com *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*. Seus estudos acadêmicos de alguma maneira fazem parte de sua poesia? Mais em geral, quais poetas e escritores operam em sua escritura?

Para começar vou tentar responder a primeira parte da pergunta. Provavelmente não são poucos os autores em questão, mesmo sendo difícil para mim, depois dos mestres reconhecidos de aprendizado e exórdio (primeiro entre todos Caproni), identificar nomes precisos. Duas coisas gostaria de dizer: acredito que a tradição não seja uma herança da qual se possa liberar com um simples gesto de tédio; escreve-se porque outros escreveram antes de nós e na esperança de que outros façam a mesma coisa depois. Em segundo lugar, estou convencido de que operem na minha escritura, mais do que leituras de tipo poético, leituras de tipo narrativo (em particular, romances do século XIX) e, apesar dos defensores da pureza do 'canto', até o ensaístico. A propósito das duas figuras, a atividade prevalente é, pelo menos de um ponto de vista cotidiano e quantitativo, a de crítico ou, melhor (dado que nunca exercitei funções militantes), a de historiador da língua, literária e não literária, e de professor; no fundo, duas profissões, nada mais, ligadas entre elas. Abaixo ou do lado, a escritura em versos, que sinto mais próxima do ponto central de minha desordenada identidade e do seu cotidiano entrar nos trilhos, entre rasgos e remendos, pela simples razão de que é estritamente ligada aos fatos de minha existência. Na verdade, só escrevo poesias na tentativa de interpretar esses últimos ou, simplesmente, para me lembrar deles (esperando, bem lá fundo, que a minha lembrança coincida ou se aproxime a uma lembrança inexpressa mas parecida, por experiência, sentimento ou valor, do leitor). Quais sejam as relações (diálogo? separação radical?) entre esses dois aspectos ou atividades, para mim, permanece um mistério. Para além do óbvio fio de continuidade entre elas (que pelo menos momentaneamente me preserva da esquizofrenia) e de um ou outro ponto de contato, em particular temático (algumas obsessões profundas), parece-me que percorram cada uma seu caminho. Por outro lado, o que há de mais insuportável de um professor que se comporta como 'poeta'? Talvez, só um poeta que nunca se esquece, enquanto escreve versos, de que é professor. Por sorte, eu esqueço frequentemente de ser tanto um quanto o outro.

O que representa para o senhor a sua última coleção *Ablativo*? O que quer dizer com “poesia ablativa”? É uma poesia ligada a uma espécie de pluralismo e multiplicidade de significado? Qual posição é reservada ao poeta numa poesia que procura levar o sujeito a abandonar os próprios confins semânticos e ontológicos?

Falar de poesia ou poética “ablativa” é talvez exagerado. Começamos pelo título que reenvia (aqui sim como professor!) a um caso do latim altamente sincrético, em que se reúnem várias funções: o afastamento de si, a deslocação alhures, o movimento e a estagnação (até o ponto em que as poesias do livro poderiam ser divididas, como certa caça dos caçadores, em sedentárias e migratórias) e, ainda, as funções, instrumental e comitativa, estar para os outros e com os outros. Enfim, o título foi escolhido tanto pela pluralidade – como a senhora disse – dos seus significados (até em contraste entre eles) quanto por marcar, de maneira definitiva, a distância do primeiro caso, o nominativo; com tudo o que este último pode provocar: pronúncia absoluta, papel central do eu, comportamento eminente de tipo liricizante. As várias passagens do ablativo, pelo contrário, ao meu ver, se por um lado, levam o sujeito à descoberta de um novo destino (no cruzamento de vozes diferentes, estreito entre gerações não próprias, imerso em relações impostas por microcosmos particulares e por mundos estrangeiros: família, amizade ou lugares remotos), por outro lado, sugerem uma coisa muito importante para mim: que a poesia, no fundo, compartilha a fragilidade de nossa existência, os limites do tempo que nos resta (Marina Cvetaeva dizia que, para quem escreve, o importante é «Não fazer um nome – fazer em tempo) e, junto a tudo isso, os sentimentos que nos comovem e o nosso partilhar a vida. Então, nem estátuas e nem monumentos (figuras antigas, mas sempre sobreviventes em certas idéias ou tendências sacrais e ‘absolutas’ da literatura), mas, no máximo, uma escritura sutil e em letras pequenas, quase um hieroglífico ou glosa ou nota, à margem de um texto, a vida, que nos fascina e nos destrói. Qual seja a posição reservada ao poeta neste tipo de escritura é, no fundo, muito simples: estar *entre* condições e situações diferentes, mantendo a consciência de não ter nunca a ‘última palavra’.

O tema da viagem e o de espaços outros se conjuga em diferentes maneiras neste último volume de poemas. Por um lado temos Lisboa, que, no afastamento, parece refletir o próprio ponto de partida, Gênova. Do outro, temos a América do Sul, com suas cores, seus “horizontes / que tem em si o cinza e o amarelo / e um traço sutil de azul” (*Ablativo*, Rafael Copetti Editor 2014). É este o percurso do novo eu ablativo que, depois de ter aceito a própria dissolução, percorre milhões de quilômetros para se reencontrar?

A viagem, junto com os temas do sonho e da memória (sobretudo familiar), é uma das estruturas fundamentais do livro. Acredito que tenha de ser entendido, ao menos aqui, como a dimensão na qual o sujeito, uma vez tendo aceito – numa mimésis um pouco paródica da filosofia estoíca – serenamente a sua íntima dissolução, se põe novamente em busca de um horizonte em que possa escutar a si mesmo e aos outros e, talvez, o ritmo originário da vida e seu atrito com as mutações históricas, antropológicas e sociológicas. A viagem é, portanto, (e pouco importa que seja mais ou menos 'exótica') a realidade em que o eu se perde e se reencontra e na qual percebe que sua identidade, longe de ser um dado substancial e pré-constituído ou, como se quer hoje, um elemento puramente aleatório ou virtual, é pelo contrário o fruto de um trabalho: uma entidade composta de tesselas diferentes e atravessada pelos ecos e signos plúrimos, aos quais se deve prestar atenção, a serem repostos todos juntos, com paciência, sobriedade e discrição.

Podemos pensar na sua poesia, ou talvez na poesia mais em geral, como uma espécie de diálogo com as coisas ausentes, enquanto fisicamente longínquas ou pertencentes ao mundo da memória ou dos mortos, estes muito presentes em outros volumes como *Pasqua di neve* (Einaudi, 2008)? É possível uma via não poética para estabelecer esse diálogo?

Desde a origem (há muitas provas documentárias em relação a isso), a poesia é uma forma de diálogo com os ausentes e, em particular, com os mortos. A minha poesia não faz outra coisa que percorrer, do jeito dela, essa trilha. O fato sociológico e antropológico recente é o seguinte: no passado e, sobretudo, abaixo de outras latitudes, o possível 'contato' com os desaparecidos dava-se também por meio de formas rituais, que tinham a função de mediar e absorver gradualmente o luto, modelando, por assim dizer, a ausência. Depois, ao contrário, houve uma radical remoção da morte, da função e do respeito dos mortos: expulsos do circuito social e simbólico antes ainda de terem entrado no além. Em tal situação, ao menos que não se queira confiar em práticas mediúnicas ou espíritas, que pessoalmente sinto distantes de mim, a poesia resta a única prática simbólica, junto à oração para os crentes, de relação e diálogo, embora seja paradoxal e aporético, com os mortos.

Numa poesia como a sua, que procura se libertar da superabundância, da retórica e do narcisismo, e que de alguma forma adota voluntariamente um aspeto mais modesto, em que reside o valor estético?

Não saberia dizer e não sei nem se a minha poesia tenha um claro valor estético. A única coisa que posso afirmar – ainda que em voz baixa – é que as minhas poesias são *minhas*. Fazem parte da minha vida e, sobretudo, das pessoas que, direta ou indiretamente, de algum modo, nela entraram. E, lindas ou feias que sejam, possuem um timbre particular, não confundível. Nunca faria uma permuta, numa espécie de pacto demoníaco, com as poesias de nenhum outro, mesmo mais influente ou de maior sucesso ou, como se diz hoje, de grande ‘visibilidade’.

Como descreveria sua trajetória poética, desde o primeiro livro *Le faticose attese* (San Marco dei Giustiniani, 1988, com prefácio assinado por Giorgio Caproni), até *Ablativo* (2013, traduzido no Brasil em 2014)? Há alguma coisa da qual, nesta longa viagem poética, nunca quis se separar? O que abandonou? Quais as conquistas?

Desde as *Faticose attese* de 1988 a *Ablativo* de 2013, muitas coisas mudaram, mas algo também sobreviveu. O primeiro era o livro de um tardio garoto fascinado, para resumir, por dois temas e experiências: a relação com a natureza e o amor (um “affabile canzoniere amoroso” foi definido por Giovanni Giudici). Operava nisso uma intenção, olhando agora em retrospectiva, que poderia ser definida nipo-linguística: a atenção, quase obsessiva, nas mutações oferecidas pelas árvores, animais e flores, numa série de variações tonais (um pouco como acontece, feitas as devidas proporções, com as formas do haikai de certos grandes poetas japoneses) desenvolvidas, porém, no meu cenário originário: justamente, o lígure ou, melhor dizendo, uma reduzidíssima porção do mito antropológico que está sob o nome de Ligúria. E, por outro lado, atuavam naquele livro as razões do sentimento, a simples descoberta de um amor que dura no tempo, mas percorrido pelos arrepios, pelo sentido da ameaça. Como um dia de verão no qual ressoa o barulho de trovões distantes. Depois, as coisas inevitavelmente mudaram. A experiência da dor, ausência de tantos rostos caros, o biológico mudar do eu, a variedade das leituras mudaram, em parte, a atitude inicial. E a escritura tornou-se, em parte, mais sensível (também com efeitos, talvez, de excessiva surpresa para leitor) à enigmaticidade da existência. Reencontrando depois (mas não posso ser eu a dizê-lo) uma nova claridade nos últimos dois livros.

Mas, não obstante todas as inevitáveis mudanças, determinadas pelo transcorrer dos anos e por encontros, ocasiões diferentes, viagens no próprio quarto e em lugares remotos, acredito – lendo um atrás do outro, os meus cinco livros – que possam ser vistos (ou, pelo menos, me agrada vê-los assim) como uma espécie de banquete do qual participam muitas

peessoas: ora destinatários de um texto, ora personagens do mesmo texto, ora ocasionais da escritura. Todos juntos, vivos e mortos, na margem entre cotidianidade e mistério. Uma comunidade impossível, como acontece nos sonhos. E, como também acredito, se dê na existência, à qual dão voz e sentido tanto os que estão perto fisicamente quanto os que, embora ausentes, continuam a falar conosco, não hesitando em fazer perguntas e em nos convocar.

Obra poética

Le faticose attese (San Marco dei Giustiniani 1988)

In controtempo (Einaudi 1994)

La sostituzione (Einaudi 2001)

Pronomi (Il Segnalibro 2006)

Pasqua di neve (Einaudi 2008)

Ablativo (Einaudi 2013)

Tradutor de *High Windows* de Philip Larkin (*Finestre alte*, Einaudi, Torino 2002).

Appunti di geometria

la processione celeste delle cicogne,
stanche del viaggio africano,
sui monti della Bulgaria
e più in alto la scia
dell'aereo per Monaco
in intersezione con altri bianchi
solchi ancora visibili e pulsanti.

Becchi scarlatti e remiganti tese
e un lontano frullio nel vento.
Ed ecco ora, vicina
e improvvisa nel silenzio,
la linea nera del corvo in volo.

Rette angoli secanti croci.
Geometria di colori
banco di scuola
esercizio pieno di errori.
Cielo e liceo quasi la stessa parola

Apontamentos de geometria

a procissão celeste das cegonhas,
cansadas da viagem africana,
sobre os montes da Bulgária
e, mais no alto, a esteira
do avião para Munique
em intersecção com outros brancos,
ainda visíveis e pulsantes, rastros.

Bicos escarlates e rêmiges tensas
e um longínquo zumbir no vento.
E eis, agora, próxima
e repentina no silêncio,
a linha preta do corvo em voo.

Retas ângulos secantes cruces.
Geometria de cores
carteira escolar
exercício cheio de erros.
Céu e liceu, quase o mesmo palavrar

*inédito de Enrico Testa
tradução Patricia Peterle*

Enrico Testa é uma das vozes mais singulares da poesia italiana dos nossos dias.

Professor titular de História da Língua Italiana na Università di Genova, conjuga a atividade acadêmica com a poética. Lança seu primeiro livro em 1988, *Le faticose attese* (San Marco dei Giustiniani), com prefácio assinado por Giorgio Caproni, com o qual Testa empreende um diálogo pessoal, artístico e acadêmico. Depois publica com Einaudi *In controtempo* (1994), *La sostituzione* (2001), *Pasqua di neve* (2008), e *Ablativo* (2013, vencedor dos prêmios Pascoli e Viareggio-Répacì). Como para outros grandes poetas conterrâneos a Testa, basta pensar em Montale ou Caproni, sua poesia revela uma intensa e imbricada ligação com a terra natal.

Ao lado do olhar oblíquo e minucioso, pode ser colocada a atenção dada ao cotidiano, ao mundo natural (plantas e animais), mas sobretudo à viagem, a outros lugares, que, podem ter pinceladas mais ou menos exóticas e vagamente místicas. Os fios da trama da poesia desse genovês de Nervi se compõem das experiências vividas, lugares próximos e longínquos, das paisagens vistas e sentidas, das pessoas encontradas e desencontradas, presentes ou ausentes. Eventos que nos versos se transfiguram, um experienciar singular que é partilhado com o leitor, uma poesia que comunica

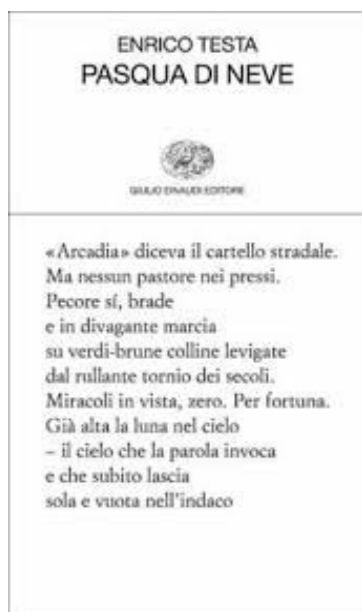


Foto: Acervo pessoal do poeta

(com-), segue um “rumo”, se desdobra na sua simplicidade (na verdade, só aparente simplicidade) e no ritmo de uma música com acordes doces, mas também afiados.¹ Uma “voz baixa” que se transforma em sussurros, imagens poéticas, e éticas, que deixam rastros no corpo do leitor; voz que resta como um rumorejar.

A última coletânea, *Ablativo*, traduzida em 2014, pela Rafael Copetti Editor, torna-se quase uma reunião de tudo o que é poeticamente relevante para Testa, além de ter uma atmosfera menos “carregada” do que as demais até *Pasqua di neve*.

¹ PETERLE, Patricia. Outra via: *vivo no ablativo*, percursos de Enrico Testa. In: PETERLE, Patricia. *No limite da palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.



Talvez, traços da atmosfera de *Ablativo* se possam já entrever nas páginas de 2008. Viagens entre os Balcãs e a América do Sul, diálogos com presenças indefinidas de quem não está mais entre nós, uma constante imersão no mundo da memória e do sonho, resquícios talvez de uma pascolinana memória². Nessas páginas, tudo o que é ambivalente, tudo o que não é unívoco e de fácil interpretação encontra seu espaço. Ambivalência de lugares, só para fazer um exemplo, Gênova e Lisboa, que se confundem e a primeira é lida mediante a segunda. Ambivalência também de situações, ações e sentimentos. A bipolaridade é uma das marcas de *Ablativo*. Nessa configuração, assiste-se ao contínuo perder-se e recompor-se do sujeito que através das experiências “contadas”, confiadas e compartilhadas com o leitor, demonstra o quanto a identidade pessoal não possa ser mais um monumento monolítico centrado em si, mas esteja em constante construção, em movimento, em devir, em conflito. O aspecto dialógico ajuda na construção desse testemunhar, entre coragem e medo³. O “exercício” de Enrico Testa é, portanto, um perder-se para se reencontrar, e perder-se novamente, um analisar que restitui frescor a uma visão fragmentada de conjunto, uma vontade de fazer as contas com a própria experiência (fundamental a lição de Sereni), com a ausência e o abandono, para rever a capacidade evocativa da memória.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em outubro de 2015]

² PESTARINO, Rossano. “*Ablativo* di Enrico Testa”. In *Strumenti critici*, n. 134, 2014, p. 179-183.

³ ZUBLENA, Paolo. *Enrico Testa*. In CORTELLESSA, Andrea; ZUBLENA, Paolo (Orgs.). *Parola Plurale*. p. 559-562.

Yarn of human relations: between tears and patches

Abstract: Enrico Testa an Italian poet and professor is interviewed about his relation with literature and his poetic writing.

Keywords: Italian poetry, Enrico Testa, contemporaneity.

