

philia

FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

> Volume 1, Número 2

Outubro de 2019

ISSN 2596-0911

philia

FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE


UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL


Filosofia
UFRGS


UFRGS
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS


PPGAV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL | UFRGS

Avenida Paulo Gama, 110.
Bairro Farroupilha, Porto Alegre, RS.
CEP 90040-060

Reitor
Rui Vicente Oppermann

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Alfredo Carlos Storck

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

> REVISTA PHILIA | FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

Volume 1, Número 2

ISSN 2596-0911

Periodicidade Semestral

Editores Seniores
Kathrin Holzermayr Rosenfield
Alexandre Santos

Editor | Filosofia
Guilherme Mautone

Editores | Literatura
Davi Alexandre Tomm
Lauro Iglesias Quadrado

Editora | Artes
Paula Trusz

Coordenadora Editorial
Patrícia Cristine Hoff

Assistentes Editoriais | Filosofia
Liana Schedler
André Luís de Souza Lima

Assistentes Editoriais | Literatura
Lis Yana De Lima Martinez
Caroline Navarrina de Moura

Assistentes Editoriais | Arte
Luciane Bucksdricker
Isadora Buzo Mattiolli

Conselho Editorial

Aaron Shaheen, *The University of Tennessee at Chattanooga*, EUA

Antônio Eduardo Soares Laranjeira, *UFBA*

Carla Milani Damião, *UFG*

Daniela Queiroz Campos, *UFSC*

Glória Ferreira, *UFRJ*

Eduardo Ferreira Veras, *UFRGS*

Hans Ulrich Gumbrecht, *Stanford University*, EUA

Jed Rasula, *University of Georgia*, EUA

John Hamilton, *Harvard University*, EUA

Jônadas Techio, *UFRGS*

Laurence Hemming, *Lancaster University*, UK

Márcio Orlando Seligmann-Silva, *Unicamp*

Marilice Villeroy Corona, *UFRGS*

Neil Hertz, *Johns Hopkins University*, EUA

Pedro Mandagará, *UnB*

Rafael Lopes Azize, *UFB*

Simone Homem de Mello, *Casa Guilherme de Almeida*, São Paulo

Tadeu Capistrano, *UFRJ*

Ted Nannicelli, *University of Queensland*, AU

Virgínia de Araújo Figueiredo, *UFMG*

Projeto Gráfico
Guilherme Mautone

Diagramação
Guilherme Mautone

Imagem da Capa
Letícia Lopes, *Elogio ao Mistério*, 2019

Revisão
Adriana Viegas Caterina, Cláudia Fernanda Pavan, Denise de Quintana Estacio, Felipe Pergher, Fernanda Nunes Menegotto, Francelle Machado Viegas, Helen Ribeiro Nunes, Joanne de Bittencourt Fraga, Leonardo Foschiera de Mesquita, Lucas Meireles Tcacenco, Sara Luiza Hoff.

Contato
revistaphilia@ufrgs.br

Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS:
https://www.ufrgs.br/filosofia/
Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS:
https://www.ufrgs.br/ppgletras/
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS:
https://www.ufrgs.br/ppgav/

> Sumário

> Table of Contents

EDITORIAL | EDITORS FOREWORD

Ano de cães danados

A stray-dog year

> por Davi Alexandre Tomm, Guilherme Mautone, Lauro Iglesias Quadrado, Patrícia Cristine Hoff, Paula Trusz ix

ARTIGOS | PAPERS

Uma Sutil Diferença: narrativas carcerárias em videoclipes de rappers brasileiros apenados e não apenados (1997 – 2000)

A Slight Difference: prison narratives in sentenced and unsentenced Brazilian rappers' videoclips (1997 – 2000)

> por Alisson Cruz Soledade 3

Estudos Culturais, Estudos Literários e Discussão Pós-Colonial: refletindo sobre o pensamento crítico

Cultural Studies, Literary Studies and Post-Colonial Discussion: reflecting upon critical thinking

> por Alisson Preto Souza 22

De Paisagens Escritas e Paisagens Pintadas: vínculos conceituais entre a pintura de Hipólito Caron e o romance Inocência *de Alfredo Taunay*

From Written Landscapes And Painted Landscapes: conceptual bonds between Hipólito Caron's painting and Alfredo Taunay's novel Inocência

> por Ana Carla de Brito 42

Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte

Notes on artist's centrality in the history of art

> por Angela Brandão 68

Sobre lampejos em tempos de chumbo, ou, por uma comunidade de vaga-lumes, ou, o que pode a arte?

About glimpses in ages of lead or for a community of fireflies or what can art do?

> por Antonio Carlos Sobrinho 89

Oralidade, Escrita e Estilo em Platão e Montaigne

Orality, Writing and Style in Plato and Montaigne

> por Bruno Alonso 124

Existential isolation in Whisky *(2004), reading uruguayan cinema beyond the concept of smallcinema*

Isolamento existencial em Whisky *(2004), lendo cinema uruguaio para além do conceito de* small-cinema

> por Cesar Lopes Gemelli 146

A ironia no trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti

Irony in the photographic work of Carlos Pasquetti

> por Claudio Barcellos Jansen Ferreira 167

Approaching Fäerie*: a study of J. R. R. Tolkien's on fairy-stories*

Abordando Fäerie*: Um estudo sobre histórias de fadas de J. R. R. Tolkien*

> por Fabian Quevedo da Rocha 192

Leviatã: o boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito

Leviathan*: The rumor as interstitial element between object and subject*

> por Fercho Marquéz 212

Literature From The Margins: a study on the relevance of zines

Literatura das Margens: Um estudo sobre a relevância dos zines

> por Fernanda Martinez Tarran e Nathalia Rodrigues de Carvalho 241

A vida de Gulliver entre os Houyhnhnms e a visão de Paulo: ser um Yahoo (Humano) é ter um espinho na carne?

Gulliver's Life Among The Houyhnhnms and Paul's Vision: Does being a Yahoo (human) mean having a thorn in the flesh?

> por Fernando Bruno Antonelli Molina Benites e Mauricio Cesar Menon 271

Gender & Perspective in Scarlet Street

Gênero & Perspectiva em Scarlet Street

> por Fernando Valenzuela Carlucci 297

A concepção relacional do poder em Foucault e a omissão da valoração ética

The relational conception of power on Foucault and the omission of ethical valoration

> por Igor Corrêa de Barros 319

Notas sobre a influência platônica em Michelangelo

Some remarks about the platonic influence in Michelangelo

> por Laura Elizia Haubert 340

A escuta do amor, de orelha a orelha

The listening of love, from ear to ear

> por Lucas Cyrino 364

Blank Verse*: a história e as histórias de William Shakespeare traduzidas em websérie*

Blank Verse*: William Shakespeare's stories and history translated to a web series*

> por Manoela Sarubbi Henares Figueiredo 395

Macunaíma: diálogo com o romantismo a partir da paródia de Peri

Macunaíma: A dialogue with the romanticism movement – the Peri's parody

> por Maria Júlia Pereira 422

A dialética da música em Dona Flor e seus dois maridos

The dialectic of music in Dona Flor e seus dois maridos

> por Paulo Augusto Nedel 440

O conceito de inautenticidade no pensamento heideggeriano de Ser e tempo

The concept of inauthenticity in the heideggerian thought of Being and time

> por Rafael Ribeiro Almeida e Rogério Tolfo 461

A Prosa Poética de Kate Chopin: imagens líricas da noite e o descompasso do homem na orquestra de Deus

Kate Chopin's Prose Poetry: lyrical images of the night and the mismatch of the man in God's orchestra

> por Rosemary Elza Finatti 484

Um estudo sobre três premissas do argumento ateu na peça O berço do herói*, de Dias Gomes*

Three premises of the atheist argument in Dias Gomes's play O berço do herói*: A study*

> por Ricardo Cortez Lopes e Yana de Lima Martinez 505

Cinema e fotografia: as técnicas e suas ambiguidades em Benjamin, Flusser e Agamben

Cinema and photography: the techniques and their ambiguities in Benjamin, Flusser and Agamben

> por Sônia Campaner Miguel Ferrari 526

O domínio da arte no pensamento de Hannah Arendt

The realm of art in Hannah Arendt's thought

> por Thiago de Castro Leite 548

RESENHA | REVIEW

Helena é Tróia: ou As Helenas de Troia, NY*, de Bernadette Mayer*

Helen Is Troy: or The Helens of Troy, New York*, of Bernadette Mayer*

> por Renan Augusto Ferreira Bolognin e Nicolas Ferreira Neves Jacintho 565

TRADUÇÕES | TRANSLATIONS

Três contos de morte de Horacio Quiroga

Three tales of death by Horacio Quiroga

> por Juan Carlos Acosta 575

Cinco ensaios de The Philosophy of Style*, de Herbert Spencer*

Five essays of The Philosophy of Style*, from Herbert Spencer*

> por Thaís Fernandes dos Santos 596

ENSAIO VISUAL | VISUAL ESSAY

Elogio ao Mistério: revelações de atelier

Ode to mistery: revelations from the studio

> por Letícia Lopes 627



> Editorial

> Editors Foreword

> Ano de cães danados

> A stray-dog year

por Davi Alexandre Tomm
Doutorando em Letras na UFRGS, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. Bolsista CAPES. E-mail: tomm.davi@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5713-0701.

por Guilherme Mautone
Doutorando em Filosofia na UFRGS, com pesquisa em Filosofia da Arte e Estética sobre a questão das definições de arte, intencionalismo, contextualismo e arte contemporânea. Bolsista CAPES. E-mail: guimautone@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8623-6230.

por Lauro Iglesias Quadrado
Professor Colaborador no curso de Letras – Inglês na Universidade Estadual do Paraná. Doutor em Letras, Literaturas de Língua Inglesa, pela UFRGS. E-mail: lauroiq@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8272-0073.

por Patrícia Cristine Hoff
Professora no Instituto Federal Sul-rio-grandense. Doutoranda em Letras na UFRGS, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. E-mail: patriciacristine.hoff@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9910-7892.

por Paula Trusz
Doutoranda em Artes Visuais junto ao PPGAV/UFRGS, na área de História, Teoria e Crítica. E-mail: paulatrusz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5700-1245.

Chegamos ao segundo número da repaginada Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. Em outubro de 2019, momento absolutamente inclemente para a produção científica no Brasil, nos encontramos em estado de triste celebração com nossa segunda editoração.

Já em nossa primeira publicação, no começo do ano, expressávamos em nosso texto de apresentação nossa inquietante tarefa como editores de um periódico dedicado às humanidades. Em posição de poder, a dificultar e a tentar bloquear o acesso e a produção de arte e conhecimento científico, não há mais um

vampiresco Marcus Brutus[1], cruel e atormentado, receoso de seus antigos fantasmas, espectros de sua própria ação desleal; o novo abantesma shakespeariano a fazer sua aparição e assombrar a nação toma a forma de Claudius[2], tirano e inapto, ele mesmo um rei denunciado pelos fantasmas de sua violência.

Não coincidentemente, a fantasmagoria dá a tônica dos assaltos cometidos pela linguagem — tristemente não só por ela, por mais que se queira sustentar o indefensável que é a violência institucionalizada — do que há de podre na cúpula de nosso reino. É simbólico que a obsessão contra a intelectualidade e a ciência comprometida, e contra grupos e indivíduos *indesejáveis* parta de uma ameaça paranoica e injustificada através de políticas simplistas, reducionistas e persecutórias.

No ano de 1848, longínquo apenas cronologicamente, já se escrevia sobre a "Santa Caçada" a um certo espectro que rondava a Europa.[3] Nesta segunda década dos anos 2000 vivemos também em um estado atormentado; sua constituição é de desmesurado alerta, em manifestação de coletivo assombro. O Brasil tem sua convivência social em forma de *hauntology* — *haunt* ("assombrar" em inglês) + ontologia, o cotidiano assustado. Diria Mark Fisher[4] que "nada usufrui de uma experiência puramente positiva. Tudo que existe é possível somente com base em uma grande série de ausências".

O desejo pelo apagamento é maior do que o desejo de afirmação ou de qualquer ideia propositiva: o arrocho desejado assume o disfarce de contingenciamento necessário, sua atividade-fim a destruição; a criação de ausências como política de estado, a batalha cultural. Assombração: "eventos que

[1] Cf. William Shakespeare, *Julius Caesar*, 2000.
[2] Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, 2000.
[3] Karl Marx & Friedrich Engels, *Manifesto do partido comunista*, 2001, p. 21.
[4] Mark Fisher, *Ghosts of my life*, 2014, p. 61. Tradução nossa. Trecho original: "nothing enjoys a purely positive existence. Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences."

não aconteceram de fato, futuros que falharam em materializarem-se e permaneceram espectrais".[5]

Se por um lado há o medo construído com a ameaça espectral do *diferente*, por outro lado a névoa, a bruma *noir* que deveria ocultar os instintos brutais está manifesta, feito filme de Kurosawa: sempre à espreita mas à vista plena, há um cão danado embebido de amor divino à procura de sangue.[6] Se a milícia *noir* pretende dominar a paisagem cultural com seus leais funcionários do crime, cães adestrados para o terror que fariam Hannah Arendt escrever um novo tratado[7], vamos atrás das riquezas da incerteza, como posto por Enrique Vila-Matas[8]: "E a névoa? Essa, por outro lado, sempre esteve entre as coisas que mais me fascinaram no mundo. Houve vezes em que tive a impressão de que tudo estava nela, na névoa".

Não será então o desanimador panorama cultural, dominado por discussões públicas que beiram e atingem a barbárie com frequência quase diária, capaz de esconder a existência de um número enorme de pesquisadores em meio a tantas cortinas de fumaça. A "inquietude constante" das "forças escondidas" na bruma[9] faz unir um grupo crítico e contrário ao desmanche de nações intentado por forças que se assumem superiores.

Resta encontrar, em meio às incertezas muitas vezes etéreas e impalpáveis, maneiras de combater alguns fantasmas históricos de violência que assombram com frequentes aparições. Que os textos a seguir sejam formas de tateio em busca de alternativas.

A Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte conta com uma coleção variada de artigos que passeiam pelos mais diversos temas interseccionais de

[5] *Ibidem*, p. 273. Tradução nossa. Trecho original: "events that had not actually happened, futures that failed to materialise and remained spectral."
[6] Cf. Akira Kurosawa (Dir.), *Cão Danado*, 1949.
[7] Cf. Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*, 2012.
[8] Enrique Vila-Matas, *Não há lugar para a lógica em Kassel*, 2015, p. 129.
[9] *Ibidem*, p. 128.

nosso periódico. Com muito gosto, apresentamos brevemente os autores e os textos nos parágrafos abaixo.

Alisson Cruz Soledade traz sua contribuição para o periódico com o comentário sobre videoclipes de rap em seu Uma Sutil Diferença: narrativas carcerárias em videoclipes de rappers brasileiros apenados e não apenados (1997 - 2000). A crescente produção e o destaque das várias manifestações do hip-hop no Brasil são contemplados com o artigo, que foca tanto no histórico do movimento quanto na produção audiovisual de seus artistas, que frequentemente trazem o sistema prisional como tema central de seus problemas.

Alisson Preto Souza, em Estudos Culturais, Estudos Literários e Discussão Pós-Colonial: refletindo sobre o pensamento crítico, recupera os Estudos Culturais no âmbito dos estudos literários e propõe uma discussão sobre diferentes formas de argumentação e enunciação. Com isso, o autor debate a organização do cânone e as funcionalidades de linguagem envolvidas na disputa por formas de discurso e crítica, refletindo sobre o possível papel transformador da literatura em âmbitos culturais.

Com De Paisagens Escritas e Paisagens Pintadas: vínculos conceituais entre a pintura de Hipólito Caron e o romance *Inocência* de Alfredo Taunay, Ana Carla de Brito faz um exercício de vinculação conceitual entre produção literária e produção pictórica. A autora traça um histórico de relações que tomam forma de maneiras próximas, porém ambivalentes, que se revelam expandidas nos objetos específicos de pesquisa indicados no título do artigo.

Buscando também relações além-palavras, mas agora com objetos, Fercho Marquéz-Elul se ocupa de trazer o escrito e o textual para o ampliamento de experiências artísticas como um todo. *Leviatã*: o boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito trata do boato, do rumor, como forma de parecença da frágil materialidade da obra escultórica e do objeto físico.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Já Ângela Brandão traz uma discussão de fôlego acerca da figura do artista na construção de narrativas da História da Arte. A autora passeia por diferentes épocas que, marcadas por seus característicos estilos e gostos, foram ressignificando o papel do artista em si como núcleo dessas variadas formas de histórias. O artigo se chama Anotações sobre a Centralidade do Artista na história da arte.

Em texto idiossincrático, Antônio Carlos Sobrinho comenta o Brasil de 2019: Sobre Lampejos ou Tempos de Chumbo, ou, Por uma Comunidade de Vaga-lumes, ou, O que Pode a Arte? O autor encontra na arte uma prática que promove possibilidades de presença, trocas e encontros; a experiência artística como forma clínica, nos sentidos de Suely Rolnik, servindo para o combate da sensação de impotência e derrota. O histórico de violência de nosso país é recuperado pelo autor, que o contextualiza em nosso ambiente social e político contemporâneo.

Rumando para a filosofia, chegamos ao próximo artigo, Oralidade, Escrita e Estilo em Platão e Montaigne, de Bruno Alonso. O autor trata sobre a crítica de Platão à escrita, passando do comentário sobre os diálogos do filósofo grego para tratar dos ensaios de Montaigne, marcados pela oralidade e pela complicação da forma dialógica. O artigo levanta questionamentos e provocações sobre o estilo ensaístico do autor francês.

César Lopes Gemelli propõe uma expansão de possibilidades de leituras do filme *Whisky* em Existential isolation in *Whisky* (2004), reading uruguayan cinema beyond the concept of *Small Cinema*. O autor combate paradigmas constantemente repetidos pela crítica, que evita a análise do longa em si, não tocando em itens cinematográficos essenciais como fotografia e enquadramento, em detrimento do impulso pela categorização do filme como um expoente do *small cinema*, resultando em observações protocolares.

A ironia no trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti, de Cláudio Barcellos Jansen Ferreira, traz uma leitura do retrato, considerando a História da Arte e também Kierkegaard e seus entendimentos da ironia. O autor do artigo analisa o trabalho de Pasquetti desde sua concepção até sua execução final, com atenção a suas potencialidades simbólicas.

Na sequência, é a partir do conceito de Faërie que Fabian Quevedo da Rocha analisa a obra fantástica de J. R. R. Tolkien em Approaching Faërie: a study of J. R. R. Tolkien's on fairy stories. O artigo foca na criação da fantasia e de mundos secundários, e comenta o posicionamento de Tolkien em relação a suas bases em Cura, Escape e Consolo.

A produção e a circulação independentes dos zines e suas temáticas de relevância cultural estão no centro de Literature from the margins: a study on the relevance of zines. Fernanda Martinez Tarran e Nathalia Rodrigues de Carvalho analisam três zines brasileiros, defendendo a importância desse tipo de publicação na luta pela manutenção de ideais democráticos e de lutas minoritárias.

Fernando Bruno Antonelli Molina Benites e Mauricio Cesar Menon recuperam *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. A análise de seu narrador em A vida de Gulliver entre os Houyhnhnms e a visão de Paulo: ser um Yahoo (humano) é ter um espinho na carne? é contextualizada pelos autores a partir do que fora colocado por Paulo em sua *Segunda carta aos Coríntios*, recorrendo ao crítico Northrop Frye e seu reconhecimento de intertextos bíblicos.

Indo ao cinema, temos no artigo de Fernando Valenzuela Carlucci, Gender & perspective in *Scarlet Street*, um recorrido crítico sobre o filme noir e seus temas recorrentes. O autor do artigo logo se ocupa, a partir de seu embasamento crítico e psicanalítico, de buscar as conexões sobre as identidades de gênero das personagens do filme e noções como gênero e agência.

Igor Corrêa de Barros examina A concepção relacional do poder em Foucault e a omissão da valoração ética. Para isso, apresenta elementos centrais do próprio Foucault e sua fortuna crítica desenvolvida por Andrew Sayer. O autor do artigo termina por analisar a obra foucaultiana em conjunto com Sayer, prolongando a relevância das questões levantadas pelo crítico.

O artigo Notas sobre a influência platônica em Michelangelo, de Laura Elizia Haubert, explora as relações entre as obras do jovem Michelangelo e a influência teórica do platonismo e neoplatonismo que se disseminaram em Florença durante a época de Lorenzo, o Magnífico.

Chegamos à poesia com A escuta do amor, de orelha a orelha, de Lucas Cyrino. O autor propõe a apreciação multissensorial da obra de Eucanaã Ferraz via Merleau-Ponty e Alckmar Luiz dos Santos; seu foco na escuta e na própria anatomia da escuta — nunca desassociada dos demais sentidos — desenvolve a leitura crítica da poesia de Ferraz e traz importante contribuição também para os Estudos de Som nos estudos literários.

Também expandindo leituras, Manoela Sarubbi Henares Figueiredo trata da reimaginação da obra shakespeariana em meios audiovisuais. *Blank Verse*: a história e as histórias de William Shakespeare traduzidas em websérie trata das reinvenções criativas, tanto da obra do bardo como de outros autores elisabetanos, em diversas manifestações que tomam forma de experimentos literários expandidos, desafiando discursos históricos.

Maria Júlia Pereira estuda a paródia em *Macunaíma*, sobretudo em relação a Peri, personagem de José de Alencar. A autora contextualiza movimentos artísticos e literários, levando em consideração sua participação na ação paródica de Mário de Andrade. O artigo se chama Macunaíma: diálogo com o romantismo a partir da paródia de Peri.

Seguindo nos estudos da literatura brasileira, Paulo Augusto Nedel dá à música papel central em sua leitura de Jorge Amado em A dialética da música

em *Dona Flor e seus dois maridos*. O autor do artigo atribui a Vadinho e Teodoro a relação dialética mencionada no título através de suas ligações musicais, representativas das caracterizações de cada um e da oposição entre os dois.

Em O conceito de inautenticidade no pensamento heideggeriano de *Ser e tempo*, Rafael Ribeiro Almeida e Rogério Tolfo se ocupam da obra de Martin Heidegger e de seu *Dasein*, o ser-aí. Os autores do artigo trazem diferentes modos de ser-no-mundo sob o *Dasein*, o que os leva a desenvolver a proposta de discussão sobre inautenticidade — sempre instigados pelo filósofo alemão.

Com foco na teoria literária, Rosemary Elza Finatti analisa a obra da escritora estadunidense Kate Chopin. A prosa poética de Kate Chopin: imagens líricas da noite e o descompasso do homem na orquestra de Deus recupera diversos autores para a análise, em *close reading*, do estilo de Chopin, em um passeio por diversas correntes dos estudos literários.

Ricardo Cortez Lopes e Yana de Lima Martinez centralizam o ateísmo como questão de análise para a obra do dramaturgo Dias Gomes. Os autores do artigo realizam Um estudo sobre três premissas do argumento ateu na peça *O berço do herói*, de Dias Gomes.

Em Cinema e fotografia: as técnicas e suas ambiguidades em Benjamin, Flusser e Agambem, Sônia Campaner Miguel Ferrari faz um recorrido sobre as reflexões dos três nomes citados no título sobre mudanças técnicas e suas consequências tanto na produção quanto na recepção da arte.

Finalizando a seção de artigos, Thiago de Castro Leite propõe uma reflexão sobre O domínio da arte no pensamento de Hannah Arendt. O autor do artigo recupera as ideias de Arendt ligadas à linguagem artística como forma de compartilhamento de significados que possam ser compartilhados em sociedade.

Neste número da Revista PHILIA temos uma resenha: a obra *As helenas de troia, ny*, de autoria de Bernadette Mayer e traduzida por Mariana Ruggeri, é

resenhada por Nicolas Ferreira Neves Jacintho e Renan Augusto Ferreira Bolognin.

Já na seção de traduções, temos dois textos: Juan Carlos Acosta versa em português o castelhano uruguaio de Horacio Quiroga em Três contos de morte de Horacio Quiroga; por sua vez, Thaís Fernandes dos Santos traz Cinco ensaios de *The Philosophy of Style*, de Herbert Spencer, junto com alguns comentários sobre a obra do polímata inglês.

Por fim, cabe à artista Letícia Lopes encerrar este volume, com seu ensaio visual Elogio ao Mistério: revelações de atelier. A artista traz um confronto entre a linguagem representativa e aquilo que pode ser revelado por misteriosas construções guiadas pela linguagem ou por insuspeitas aparições inesperadas.

Faz-se necessário reiterar o agradecimento pelas submissões de todos que confiaram suas produções a nós — autores publicados neste número ou não —, e também a toda a equipe que, voluntariamente, esteve envolvida nos mais diversos processos que envolvem a Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. Não sabemos se venceremos unidos ou distraídos, mas oferecemos nosso periódico com um desejo de que os textos aqui reunidos e selecionados para vocês, leitores, encontrem forma de *minifesto*[10]; que a leitura do trabalho de outros colegas pesquisadores seja valorizada, animadora e possibilite reflexões e proposições ao diálogo.

Com a certeza da apreciação de nossos leitores, dividimos aqui nosso esforço com todos vocês.

[10] Cf. Paulo Leminski, *Distraídos Venceremos*, 2017.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Referências

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CÃO DANADO. Akira Kurosawa (Dir.). Japão: Shintoho, 1949. 1 filme (122 min), son., p & b, 35mm. Título original: *Nora inu*. Legendas em inglês.

FISHER, Mark. *Ghosts of my life*: Writings on depression, hauntology and lost futures. Winchester, RU: Zero Books, 2014.

LEMINSKY, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Sueli Tomazzini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *Mês de cães danados*. Porto Alegre: L&PM, S.d. E-book.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova Iorque: Hungry Minds, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Nova Iorque: Hungry Minds, 2000.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Trad. Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Referência para citação deste editorial
TOMM, D. A.; MAUTONE, G.; QUADRADO, L. I.; HOFF, P. C.; TRUSZ, P. Editorial – Ano de cães danados. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. ix – xviii , outubro de 2019.



> Artigos

> Papers

> Uma Sutil Diferença: narrativas carcerárias em videoclipes de rappers brasileiros apenados e não apenados (1997 – 2000)

> A Slight Difference: prison narratives in sentenced and unsentenced Brazilian rappers' videoclips (1997 – 2000)

por Alisson Cruz Soledade
Doutorando em História na linha de pesquisa Histórias entrecruzadas de subjetividades, gênero e poder do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa Capes. E-mail: alissonsoledade@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6929-7197.

Resumo
Em 1997, o grupo de *rap* Racionais Mc's gravou o primeiro videoclipe dentro de uma instituição prisional no Brasil. A partir disso, houve uma profusão de audiovisuais que narraram a vida dos presos nas instituições de privação de liberdade. Nesse contexto, foi perceptível que as narrativas sobre o cárcere não ficaram confinadas nas vozes, nos gestos e nas cabeças dos atores sócio-históricos fora do universo prisional. Grupos nascidos dentro das prisões, como o 509-E e o Detentos do Rap, também buscaram narrar a experiência do cárcere a partir da produção de videoclipes. Sendo assim, este trabalho busca analisar - a partir da linguagem videoclíptica - o modo como o cárcere foi narrado pelos grupos de rap brasileiros, situando as diferenças entre as narrativas produzidas por apenados e não apenados.
Palavras-chave: Videoclipe. RAP. Narrativas. Cárcere.

Abstract
In 1997, the rap group Racionais Mc's recorded Brazil's first video clip inside a penitentiary. Thereafter, there was a profusion of audiovisuals that narrated prisioners' lives in detention centers. In this context, it was possible to realize that the narratives about prison were not confined to the voices, gestures and heads of the social-historic actors outside the prison universe. Groups that were formed inside the prison, such as the 509-E and the Detentos do Rap, also sought to narrate the imprisonment experience through the production of video clips. Therefore, this article aims at analysing the way that prison was narrated by Brazilian rap groups - through the audiovisual language -, pointing out the differences between the narratives produced by sentenced and unsentenced prisoners.
Keywords: Video clip. RAP. Narratives. Prison.

> Artigo recebido em 02.05.2019 e aceito em 12.08.2019

1. Introdução ou apontamentos iniciais sobre narrativas carcerárias

A produção de narrativas realizada por sujeitos em situação de privação de liberdade não é um fenômeno contemporâneo. No Brasil, relatos dessa espécie foram construídos já no período colonial, quando três estrangeiros contaram suas experiências de aprisionamento: Hans Staden, Bento Teixeira e Antônio Vieira.[1] No império, Cipriano Barata produziu textos para o jornal *Sentinella da Liberdade* e também sobre os "Motivos de minha perseguição e desgraça em Pernambuco e Rio de Janeiro", no qual assinala que a causa principal das suas prisões e perseguições foram o fato dele ser maçom.[2] No entanto, a obra que se tornou canônica sobre as experiências de encarceramento no Brasil foi *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos.

Publicado postumamente na década de 1950, o texto foi produzido como memória dos dez meses em que Graciliano ficou encarcerado no presidio de Ilha Grande no Rio de Janeiro, acusado de fazer parte da Aliança Nacional Libertadora. Em *Memórias do Cárcere*, ele "narra com escrupulosa observação e profunda sondagem psicológica em mais de oitocentas páginas, fundindo o drama pessoal ao desastre coletivo da detenção"[3].

De imediato, podemos assinalar que as narrativas carcerárias eram, sobretudo, escritas. Sejam poemas, textos para periódicos ou memórias. Esse cenário só se alteraria significativamente na década de 1990, quando artistas ligados à cultura *Hip-Hop* passaram a verbalizar as experiências de encarceramento - a princípio, de forma oral através das canções e, posteriormente, com aglutinação de imagens e canções nos videoclipes.

Diante disso, o presente trabalho busca analisar como o videoclipe se tornou uma linguagem eficaz para as narrativas de detentos sobre o universo das prisões no final da década de 1990, assim como as diferenças entre essas

[1] Ovidio Poli Junior, *A pena e o cadafalso*: *observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo*, 2009.
[2] Ana Regina Rêgo, *Sentinella da liberdade, a voz de Cipriano Barata*, 2009.
[3] Ovidio Poli Junior, *Op. Cit.*, 2009, p. 31.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

narrativas e aquelas produzidas fora do contexto prisional. Desse modo, a análise é centrada na comparação dos encadeamentos narrativos dos videoclipes e nos enunciados que os produzem. Esta é uma discussão introdutória que não possui o objetivo de refletir sobre o fenômeno social do encarceramento como política social e matriz primordial do sistema de justiça na contemporaneidade. O foco está na linguagem audiovisual enquanto nova possibilidade de produção de narrativas carcerárias.

2. Rap

O *rap* foi criado nos Estados Unidos, mais especificamente no Bronx, Nova York, em meados dos anos 1970 como uma cultura massivamente negra e juvenil. "É um dos elementos que compõem o movimento *Hip Hop* que se propagou por todo o mundo a partir da primeira metade dos anos 1980, incorporando a crítica ao modelo urbano e capitalista"[4], tendo na música uma luta pela visibilização, no espaço público, das mazelas enfrentadas por setores da sociedade estadunidense.[5]

A chegada do *Hip-Hop* ao Brasil não demorou para acontecer: "em 1982 a juventude da periferia já dançava o break e ouvia os primeiros raps. Isso porque desde os anos 1970, na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os bailes Black, com muito soul e funk"[6]. O *rap* não apenas deu continuidade a essa trilha, como foi responsável por abrir espaço para a construção de um vasto e denso repertório de representações sobre a sociedade brasileira, "articulando as narrativas das dores, das visões de mundo, da violência, do racismo, presentes na história contemporânea"[7]. Ele se consolidou como um gênero musical marcado

[4] Francisco José Gomes Damasceno, *Sutil diferença: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza*, 2011, p. 11.
[5] Anderson Grecco, *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*, 2007.
[6] Rogério de Souza Pimentel *apud* Silva, *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*, 2012, p. 53.
[7] Roberto Camargos de Oliveira, *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap*, 2011, p. 14.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

pelo engajamento social e tornou-se "uma importante via para adentrarmos no terreno dos conflitos, das tensões e do poder que opera desigualmente na vida social, conduzindo-nos a repensar os processos sócio históricos no Brasil"[8].

Nas décadas de 1980 e 1990, as músicas cantadas pelos *rappers* apresentavam, em sua grande maioria, temáticas que envolviam problemas sociais como o racismo, a violência e o desemprego. Contudo, é fundamental compreender que a música *rap* nasceu nos Estados Unidos em um determinado tempo e, ao ser praticada no Brasil, ela foi traduzida para a realidade local. Esse processo de tradução, que norteou o rap brasileiro e o distanciou daquele feito nos EUA, só foi possível graças aos encontros provenientes da globalização da cultura. Por um lado, as inovações técnicas, a indústria fonográfica estadunidense (principalmente da música negra) e o *rap,* nesse caso em especifico, alcançaram as periferias brasileiras e divulgaram os pensamentos e influências dos Panteras Negras, de Martin Luther King e, sobretudo, de Malcolm X; por outro lado, existiu também um processo de valorização do local a partir da elevação de personagens da história brasileira como Abdias do Nascimento, Carlos Marighella e, principalmente, Zumbi dos Palmares.

Ainda que as temáticas sociais tenham sido pilares de sustentação para a criação artística desses jovens, torna-se necessário compreender as diversas dimensões que compunham o cenário social que os envolvia - e que eles construíam nas suas canções. A dimensão poética composta pelas gírias e pelos temas políticos (como racismo e violência policial) apresentavam um imaginário urbano da maior cidade do país. Atravessada pela difusão do fatalismo neoliberal, a cidade de São Paulo era descrita pelos *rappers* como um local de abandono e desesperança, marcada por severas desigualdades sociais e raciais. Acerca desse fatalismo, Mariana Cortês afirma:

> O contexto da redemocratização, durante os anos 1980, foram marcados por movimentos sociais que lutaram por direitos sociais e a concretização do sonho de construção de uma cidadania universal. Contudo, na década de 1990, a difusão do fatalismo neoliberal e o fim da

[8] *Idem*, *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> "hipótese superadora" produziram resultados dramáticos na vida dos habitantes das periferias das grandes cidades. Observou-se a emergência de uma nova configuração societária nas periferias das grandes cidades, principalmente para o contexto de São Paulo: a estabilidade do emprego fordista cedeu lugar ao desemprego ou ao subemprego precário; o mundo do crime tornou-se uma alternativa sedutora para jovens que viram suas perspectivas de futuro fraturadas[9].

O cenário de caos citadino encontrado nas obras dos *rappers* expõe, também, a elevação dos debates sobre a violência urbana no Brasil do final do século XX. O vertiginoso aumento dos casos de sequestro em São Paulo e os arrastões nas praias cariocas tomaram os noticiários, e os *rappers* não se furtaram de discutir o tema da violência, tão em pauta na sociedade brasileira. No entanto, é possível encontrar nas canções dos *rappers* uma abordagem divergente sobre a violência. Enquanto os principais jornais e programas televisivos se focavam nos crimes *comuns* do cotidiano[10], nos *raps* eram encontradas inúmeras referências às violências perpetradas por agentes do Estado.

Foi nesse contexto sociocultural e de intenso debate sobre violência que o encarceramento passou a fazer parte do repertório temático dos *rappers* brasileiros. Ao longo da década de 1990, inúmeros grupos tematizaram o cárcere nas suas canções, mas foi com a produção do primeiro videoclipe em uma unidade prisional brasileira que as narrativas carcerárias alcançaram maior visibilidade.

3. Os videoclipes de *rap* na MTV

O ano era 1998 e o Racionais Mc's (formado pelos rappers Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e pelo DJ Kl Jay), grupo de *rap* de maior visibilidade na cena *Hip-Hop*, lançava seu primeiro videoclipe depois de uma década de carreira. Intitulado *Diário de um detento*, o clipe alcançou enorme repercussão midiática e o topo das paradas na emissora *Music Television Brasil* (MTV). O sucesso do vídeo

[9] Mariana Côrtes, *O dispositivo pentecostal e a agência dos governados*, 2018, p. 32.
[10] Na década de 1990, vários programas televisivos foram criados com a abordagem policial como tema principal. No nível nacional, Aqui Agora do SBT, Cidade Alerta da Rede Record e Linha Direta da Rede Globo apresentavam reportagens sobre crimes e ao mesmo tempo expunham seus posicionamentos referente à segurança pública.

chegou ao seu ápice ainda em 1998, quando foi escolhido como melhor do ano pela audiência[11] na premiação do *Video Music Brasil* realizado também pela MTV. No entanto, *Diário de um detento* não foi apenas o primeiro clipe produzido pelo Racionais Mc's. Ele também se tornou o primeiro videoclipe a ser gravado dentro de uma unidade prisional.

Foi no programa *Yo! Mtv Raps* da emissora MTV que o videoclipe do Racionais Mc's estreou. Esse veículo desempenhou um importante papel na popularização do *rap* na década de 1990 ao produzir a versão nacional do *Yo!*, programa homônimo da MTV americana que exibia clipes de *rap.* No Brasil, o programa inicialmente transmitia apenas as produções de *rappers* americanos até que, em 1994, Primo Preto - produtor musical de grupos de *rap* brasileiros e assistente da produção do programa - assumiu o comando da atração. Desse momento em diante, os brasileiros passaram a ter mais espaço no programa, que passou a exibir entrevistas, divulgar eventos de *Hip-Hop*, bem como veicular os videoclipes dos grupos nacionais[12].

O videoclipe se tornou uma linguagem importantíssima do ponto de vista comercial. Ele possibilitava a extrapolação das redes de circulação às quais muitas gravadoras independentes não conseguiam atingir. Com a veiculação do audiovisual na MTV, os grupos conseguiam então projetar suas obras para um público bem maior do que a cena local. Um importante exemplo desse viés comercial foi a realização do videoclipe *Isso aqui é uma guerra*, pelo grupo Facção Central em 2000. Inicialmente, o vídeo deveria ter sido lançado em conjunto com o disco *Versos sangrentos*, em 1999, para potencializar a visibilidade do grupo, tanto do ponto de vista comercial quanto do empreendimento político desejado

[11] Essa era considerada a categoria mais importante da premiação por proporcionar ao público a oportunidade de escolher seu clipe de preferência. A vitória de *Diário de um detento* foi um sinal evidente de que o Racionais Mc's havia conseguido ultrapassar as portas da cultura *Hip- Hop*, alcançando outros públicos.

[12] É importante destacar que o *rap* brasileiro da década de 1990 era cantado por jovens oriundos das periferias dos centros urbanos do país e foi profundamente marcado pelo teor político. Suas influências eram as canções do gênero *Knowledge Rap* americano, as relações estabelecidas com coletivos de esquerda, o movimento negro e as ONG's de Direitos Humanos.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

por eles; contudo, devido ao atraso da produção, o videoclipe foi lançado apenas no ano seguinte. Após seis exibições, a MTV foi notificada pela justiça de que o clipe caracterizava apologia ao crime[13]. Assim, a produção do Facção Central saiu da grade de programação e nunca mais foi exibida em uma emissora de televisão. Somente em 2003, depois do encerramento do processo, o audiovisual foi liberado para veiculação; contudo, o grupo já havia produzido mais dois discos e o clipe, descontextualizado, não apresentava atrativos mercadológicos, tendo sido postado apenas em sites de divulgação da cultura *Hip-Hop*.

Para além das estratégias de divulgação comercial, o clipe é uma produção artística rica em associações de diversas matrizes e com possibilidades tão diversas que dificultam uma abordagem conceitual da expressão. Ela pode contar uma história por meio da narrativa, através da associação semiótica entre a imagem e a letra da canção (além da conexão do agenciamento das imagens a partir do ritmo sonoro), ou pode ser realizada de maneira completamente oposta, apresentando uma montagem totalmente experimental que não harmoniza a letra, a melodia e o ritmo da canção com a seleção das tomadas. Devido a essa segunda possibilidade de composição, "grande parte das abordagens sobre o videoclipe considera que este produto marca uma ruptura com a narrativa tradicional da literatura, cinema e tv, para apresentar uma organização estrutural, afiliada à fragmentação e ausência de linearidade"[14].

Assim, o videoclipe se tornou, no final do século XX, uma expressão híbrida que congregou gramáticas das mais diversas, tais como a linguagem cinematográfica, a propaganda e as artes plásticas, alicerçando-as sempre ao

[13] Acerca da acusação de apologia ao crime e de todo o processo sofrido pelo Facção Central ver: Alisson Soledade, *"Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador"*: a atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995-2001), 2017.

[14] Claudiane Carvalho, *Narratividade e Videoclipe: Interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção "one" do U2*, 2006, p. 58.

suporte essencial da canção como forma de "vender um pacote completo: música e imagem do artista"[15] e deste modo:

> A invenção e popularização do videoclipe, na segunda metade do século XX contribuiu para o fortalecimento dessa nova conformação social. O videoclipe alargou os horizontes e ampliou as possibilidades de atuação dos jovens no cenário urbano e, num mesmo movimento, internacionalizou as suas reivindicações. As bases históricas da cultura hip hop, o desdobramento e a repercussão que cada um de seus elementos (o rap, o break e o grafite) alcançou junto aos jovens de todas as sociedades ocidentais passaram, então, pelo uso que eles fizeram dessa nova técnica de comunicação visual[16] .

Se no início do século XX, era a imagem que servia como referência para a construção da música, já que "as projeções de cinema eram acompanhadas por música [...] e a escolha da partitura estava relacionada ao teor das imagens apresentadas"[17], com o surgimento do videoclipe essa referência se perdeu:

> O videoclipe desenvolveu-se como um formato audiovisual impulsionado pelo avanço tecnológico das mídias e das consequências observadas nas linguagens e conteúdos produzidos. Ao unir a experimentação visual ao reino da música *pop*, a videomusica proporciona uma diferente concepção estética de consumo das produções musicais. *Mostra-se como um amalgama de possibilidades audiovisuais*, que mescla elementos das linguagens do cinema, TV e propaganda, além da música, é claro, aliados as possibilidades técnicas do vídeo e computação gráfica em plena expansão[18].

Deste modo, o amálgama de possibilidades da linguagem videoclíptica pode ser percebido na sua historicidade e isto fica evidente também pela própria maneira como o produto era denominado: de início "foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de promo, numa alusão direta à palavra promocional"[19]. Apenas a partir dos anos 1980, o termo videoclipe passou a ser utilizado. Todavia, sua condição narrativa também sinalizava para a diversidade de possibilidades.

[15] Laura Correa, *Breve história do videoclipe*, 2006, p. 2.
[16] Rafael Lopes de Sousa, *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a estética da violência*, 2009, p. 2 a 3.
[17] Thiago Soares, *Videoclipe: o elogio da desarmonia*, 2004, p. 21.
[18] Michele Kapp Trevisan, *A era MTV, análise da estética de videoclipes (1984-2009)*, 2011, p. 9 a 10, grifo nosso.
[19] Thiago Soares, *Op. Cit.*, p. 32.

É inegável a característica do videoclipe como multiforme, um misto de densidade da composição e rarefação quanto à concretude da sua acepção-justamente pela grande diversidade de linguagens que emprega na sua experimentação. No entanto, assim como Claudiane Carvalho, compreendo a necessidade de perceber que dentro dessa rarefação existem as permanências da narratividade na sua composição.

Os videoclipes dos *rappers* brasileiros, no final do século XX, possuíam trama, ambientação, desenvolvimento, ação e conclusão em constante harmonia entre som e imagem. Assim, no *rap,* a "música é tanto o constituinte videoclíptico que evoca uma espécie ou efeito de narrativa, quanto responsável, de maneira geral, pelo ritmo da montagem do vídeo"[20].

4. Uma sutil diferença

O universo das prisões se tornou uma das temáticas mais recorrentes do *rap* no Brasil. O próprio Racionais Mc's alcançou grande repercussão com a canção *Homem na Estrada*, que versava sobre o estigma carregado por apenados no Brasil - "A justiça criminal é implacável, tirou sua liberdade, família e moral, mesmo longe do sistema carcerário. Te chamarão pra sempre de ex-presidiário"[21]. Posteriormente, na canção *Dia de visita*, o grupo Realidade Cruel abordou a saudade e a expectativa dos presos com relação a visita dos familiares às prisões: "sinto uma grande vontade de chorar ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar, talvez se eu tivesse pensado um pouco mais, talvez hoje eu não estaria atrás de uma cela num pátio de um presídio"[22]. Também o grupo Facção Central, na canção *Prisioneiro do Passado*, narrou a relação entre um ex-detento e a liberdade. É no emblemático refrão, "No Brasil uma vez no sistema carcerário pra sempre

[20] Thiago Soares, *Ibidem*, p. 40.
[21] Pedro Paulo Pereira, *Homem na estrada*, 1993, LP, Lado B, faixa 1.
[22] Realidade Cruel, *Dia de Visita*, 1998, 1 CD, faixa 3.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

presidiário!"[23], que ele expressa algo bastante recorrente nas narrativas sobre o cárcere.

Inúmeros são os exemplos de grupos de *rap* que produziram canções sobre o cárcere, mas *Diário de um detento* se tornou paradigmático não somente pela tematização do encarceramento, mas também por ter sido o primeiro videoclipe gravado em uma unidade prisional. Nenhum dos quatro integrantes do Racionais Mc's era detento. Sendo assim, que tipo de narrativa foi construída pelos *rappers* para que seu videoclipe ganhasse tanta repercussão?

Antes mesmo da sua primeira exibição, o portal online do jornal Folha de São Paulo já destacava a *novidade*:

> Em "Diário de um Detento", primeiro videoclipe da história do grupo paulistano de rap Racionais MC's, o cantor Mano Brown veste a roupa de um presidiário que sobreviveu ao massacre do Carandiru e, de volta ao palco dos acontecimentos, reconta a chacina. A estréia (sic) será no sábado, às 12h30, no programa de rap "Yo!" da MTV. A música faz parte do mais recente disco dos Racionais, "Sobrevivendo no Inferno" (mais de 200 mil cópias vendidas desde novembro do ano passado). "Diário de um Detento" foi filmado no "país das calças bege" (o Carandiru, numa referência ao uniforme dos presos), palco da tragédia de 2 de outubro de 1992, quando a invasão da Polícia Militar no pavilhão 9 da cadeia resultou na morte de 111 detentos. O clima realista das imagens, em oito minutos de duração, transforma "Diário de um Detento" num minidocumentário sobre a chacina, na versão de um sobrevivente. A letra da música nasceu do relato de um preso identificado apenas como Jocenir [...] Brown tinha ido ao Carandiru participar de um jogo de futebol quando o detento lhe entregou a letra, depois acrescida de outras histórias que o rapper recolheu de cartas enviadas por presos[24].

Na narrativa de *Diário de um detento* - repleta de referências autobiográficas, segundo a reportagem da Folha - "Brown 'declama' o massacre em 'flashback' como se estivesse lendo seu diário"[25]. Essas referências seriam as cartas enviadas pelos detentos ao grupo e o relato de Jocenir. Desta maneira, o videoclipe teria se transformado em um *minidocumentário* que apresentava uma *versão* do massacre.

[23] Eduardo Taddeo, *Prisioneiro do Passado*, 1999, 1 CD, faixa 14.
[24] Fernando Oliva, *'DETENTO' Mano Brown filma no Carandiru*, 1998.
[25] *Idem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Apesar da recorrente definição de que o *rap* havia se tornado uma linguagem intrinsecamente ligada à condição representativa da realidade, a canção e, por conseguinte, o videoclipe não eram decalque de uma realidade exterior. Como dito anteriormente, os audiovisuais produzidos tendo como referência os raps possuíam trama, ambientação e desenvolvimento. Diante disso, era notória a montagem do videoclipe. E enquanto montagem e composição, inegavelmente, o clipe possuía o corte ficcional:

> Os figurantes que atuam no clipe ou são presos mesmo (fizeram questão de aparecer ao lado do ídolo Mano Brown) ou amigos do rapper no Capão Redondo, zona sul, periferia de São Paulo. Quase totalmente em preto-e-branco, abusando da câmera lenta, o videoclipe é cru e direto como a letra da canção. "Diário de um Detento" usa ainda fotografias captadas durante as filmagens, nos dias 3 e 12 de dezembro de 1997. As imagens, da fotógrafa Rachel Guedes, retratam o dia-a-dia dos presos: lutando capoeira, fazendo musculação, costurando sapatos[26].

Deste modo, a partir da compreensão de que o videoclipe é uma montagem sobre o acontecimento do Carandiru, pôde-se perceber como as imagens e a música apresentavam uma narrativa sobre o cárcere.

O clipe se inicia com quatro crianças jogando dominó enquanto outras brincam com cordas ao fundo. A imagem é cortada e, agora, o cenário é uma cela onde quatro homens também jogam dominó e um os assiste. Enquanto a primeira imagem é em preto e branco, a segunda é colorida - sinalizando a passagem de tempo. Concomitante ao *take,* o narrador situa: São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992. Oito horas da manhã. A partir daí a música começa com o ritmo cadenciado, composta pelo sample das músicas *Easin' In* de Edwin Starr e *Mother's Son* de Curtis Mayfield. Na imagem, o personagem encenado pelo *rapper* Mano Brown aparece escrevendo em um caderno enquanto é enunciado: "Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK. Metralhadora alemã ou de Israel. Estraçalha ladrão que nem papel"[27].

[26] *Idem*.
[27] MundoClipsBr, *Diário de um detento Racionais Mc's (Clip Oficial)*, [1997] 2012.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

O desenvolvimento da narrativa se dá pelo deslocamento do narrador. Esse deslocamento deve ser entendido no nível poético, quando são enunciados diversos elementos da vida na prisão - como os guardas, os muros, a tensão envolvendo os detentos - mas também as preocupações com o mundo para além dos muros, principalmente sobre as condições de membros da família. Ele deve ser compreendido também no quesito do trânsito do personagem entre celas, corredores e pátios. Todo esse deslocamento compõe o cenário da prisão antes do conflito entre detentos, o qual culmina na invasão da polícia e no massacre.

O clipe *Diário de um detento* não é linear. Nele, foram articulados elementos dos mais diversos da vida do encarcerado, como forma de apresentar um tipo de *conscientização* a partir da narrativa, característica marcante dos raps brasileiros do período. Isso ficou mais evidente com a cena dos integrantes do grupo dentro de um carro observando um assalto na rua, enquanto era verbalizado que "Nada deixa um homem mais doente que o abandono dos parentes. Aí moleque, então, você quer o que? A vaga está lá esperando você [...] a vida do crime é sem futuro"[28].

Assim, apesar da recorrente afirmação de que o videoclipe *Diário de um detento* tratava de uma versão sobre o Carandiru, é possível perceber que o clipe se reportava mais para uma narrativa sobre cárcere que havia aglutinado prefigurações para sua montagem do audiovisual coerente com a linguagem artística do *rap*. Isto é, o videoclipe, antes de se reportar ao massacre do Carandiru como fato, era uma produção artística que possuía coerência com a cultura da qual fazia parte, o *Hip-Hop*. Objetivando-se assim produzir não um relato, mas uma arte preocupada com uma projeção *pedagógica*, tendo como principal endereçamento os *manos* fora da cadeia. Essa é a principal característica das narrativas sobre o cárcere produzidas por pessoas *extramuros*.

Não foram apenas os artistas não apenados que apresentaram narrativas sobre as prisões. No final da década de 1990, os grupos Detentos do Rap (DTS) e o

[28] *Idem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

509-E foram formados na Casa de Detenção de São Paulo, aprofundando ainda mais as obras musicais sobre a vida nas unidades prisionais, a partir das falas dos próprios atores em situação de privação de liberdade. Os relatos desses grupos voltaram-se para a relação entre o encarceramento e a liberdade - "tem muito mano certo no movimento errado, hoje eu sei que sem ela é embaçado, mesmo na favela dê valor a ela [...] ela não é a vida, ela não é a morte, ela é meu sonho, [...] pela janela eu vejo cara dela, esperança do mundo, meu sonho, liberdade"[29] - e para o tenso cotidiano das prisões - "aqui é foda não tem comédia, o clima é de tensão, maldade, inveja. A destruição mora nesse lugar e mesmo assim não deixei me levar. Soube chegar na humildade e pá. Faça o contrário e caro pode te custar"[30]. Busca-se, assim, sempre apresentar o caráter desumano desses cenários e caracterizá-los como espaços de profunda degradação da condição humana.

O DTS produziu seu primeiro videoclipe em 1998. Intitulado *Casa cheia*, a criação audiovisual dos detentos não buscou uma articulação total entre imagem e letra da canção. Ainda assim, é possível perceber a narratividade da obra. De maneira dispersa e fragmentada - possibilidade que fez o videoclipe ser compreendido como uma linguagem artística pós-moderna -, *Casa cheia* expunha as contradições que envolviam a ressocialização dos presos e sua efetividade.

Na canção, entoada em primeira pessoa e com ritmo de aceleração moderada, é verbalizada a superlotação da prisão, o consumo de drogas e a violência por parte da polícia, mas também entre os presos. É destacada a contradição de todo esse desenvolvimento do cenário prisional com a enunciação: "falam que aqui estão nos educando, mas é mentira, na verdade estão nos marginalizando"[31]. Enquanto esses aspectos são verbalizados, as imagens apresentam inicialmente a prisão vista de cima. Posteriormente, os *rappers* aparecem cantando dentro da unidade prisional enquanto caminham entre os pavilhões. Nesse deslocamento dos *rappers,* são expostos elementos que não

[29] Detentos do Rap, *Apenas mais um*, 2001, 1 CD, faixa 3.
[30] 509-E, *Oitavo anjo*, 2000, 1 CD, faixa 6.
[31] Detentos do Rap Ofc, *Casa cheia, 1998*, [1998] 2013.

fazem parte daquilo que está sendo verbalizado na letra, a exemplo dos dançarinos de *break* em performance nos corredores. Ainda assim, o videoclipe é composto de cenas de celas lotadas, outras em que presos (encenados) aparecem nus, simulando uma *blitz do choque* dentro da prisão, além de cenas de consumo de entorpecentes.

Deste modo, a narrativa composta pelo Detentos do Rap expõe a contradição entre a ressocialização e as condições degradantes da vida dos presos na unidade prisional. O tom de denúncia está focado nas próprias questões do preso e não em uma pedagogia para pessoas fora do universo das prisões, como no videoclipe do Racionais Mc's.

Em uma cela, três pessoas conversam. Um detento apresenta a rima que acabou de produzir para um *rap*. É com esse diálogo que o primeiro videoclipe de Dexter e Afro-X, *rappers* do grupo 509-E, se inicia. O diálogo é tanto sobre a música quanto sobre a dificuldade encontrada por eles para poder criar suas canções, já que "os caras não deixam entrar um som com fita, com CD, pra nós fazer (sic)... mas vai rimando, vai rimando [...] eu vou ouvir um som"[32]. O som que Dexter começa a escutar é justamente a música que faz parte do videoclipe, *Oitavo anjo*.

O elemento musical do videoclipe possui um tom grave e cadenciado. A montagem da base sonora, a partir da congregação de trechos das canções *Porque é proibido pisar na grama* de Jorge Ben e *What Becomes of the Brokenhearted* de Jimmy Ruffin, com o crocito de corvo cria um efeito de tensão. A poesia expressa as vicissitudes da cadeia. A tensão, a violência e a necessidade de se reconhecer os códigos éticos que regem a prisão. É nesse quesito que a narrativa do videoclipe, como um todo, é sinalizada no cruzamento com as imagens que são exibidas; isto é, assim como no videoclipe do DTS, não existe uma linearidade na criação audiovisual do 509-E. Mas enquanto os sons apontam esses elementos éticos e a sonoridade cria um ambiente de tensão, as imagens exibem cenas do

[32] Jorge Pinho, *509-E, Oitavo anjo*, [2000] 2007.

rapper Dexter cantando no pátio da prisão, pessoas fazendo exercícios físicos, jogando futebol, costurando bolas, momentos de rebelião e brigas entre detentos.

A narrativa do videoclipe apresenta, então, os elementos necessários para a superação das agruras da vida no cárcere. As imagens do *rapper*, ao longo do videoclipe, projetam a ideia de que ele conseguira superar os problemas elencados na poesia e na imagem, encerrando a narrativa com a enunciação:

> Ei mano dê nos (sic) ouvidos
> Não seja você mesmo seu próprio inimigo
> Termino por aqui espero que me entenda
> Pra que depois não se arrependa
> É tudo no seu nome, decide aí
> Escolha seu caminho, o exemplo tá aqui
> Obrigado meu deus por me guiar
> Só em ti tenho forças pra lutar[33].

O foco do videoclipe do 509-E é o próprio preso. O protagonismo da narrativa é do detento. Isso é visível tanto do ponto de vista da centralidade de Dexter nas imagens quanto das enunciações sobre os artifícios que os encarcerados podem encontrar para superar a tensão que é a vida na prisão.

Por meio dos exemplos mencionados, é perceptível que o videoclipe se tornou uma linguagem importante para a produção de narrativas carcerárias no Brasil no final da década de 1990. De uma forma inicial e impactante, o Racionais Mc's ganhou notoriedade com seu *Diário de um detento*, que construiu uma narrativa *pedagógica* sobre o cárcere a partir da incorporação de testemunhos de detentos e das encenações e montagens nas cenas do videoclipe. Essa pedagogia se projetava para o público externo às prisões. Essa é a sutil diferença em relação às narrativas carcerárias produzidas inteiramente por apenados. Os videoclipes do Detentos do Rap e do 509-E deram centralidade e protagonismo à prisão a partir do ponto de vista dos próprios presos, ao denunciar as contradições do sistema prisional e ao expor os caminhos para uma convivência ética no cárcere.

[33] *Idem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

5. Considerações finais

No final da década de 1990 e início dos anos 2000, filmes foram produzidos sobre o massacre que ocorreu na Casa de Detenção de São Paulo (em 1992); documentários, canções e videoclipes foram criados sobre a vida em unidades prisionais no Brasil. Foi um período de salutar crescimento do interesse da sociedade brasileira pelo tema prisional:

> A partir de 2000, livros escritos por homens presos ou recém-saídos da prisão ganharam as páginas dos suplementos culturais dos grandes jornais e revistas, fosse porque publicados por casas editoriais médias ou grandes, fosse porque parece haver, hoje em dia, maior curiosidade em torno da vida na prisão[34].

Com efeito, pelo delineado até aqui, o interesse "em torno da vida na prisão" não é algo localizado a partir dos anos 2000. As canções e os videoclipes dos grupos de *rap* atravessaram os anos 1990 tematizando a prisão e também sendo produzidos por detentos. Até mesmo se dermos centralidade à linguagem escrita, o livro *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, foi lançado na mesma década. No entanto, é possível perceber que as linguagens não escritas, principalmente as canções e os videoclipes, ainda sofrem com o não reconhecimento das suas construções narrativas.

Apesar disso, inegavelmente o videoclipe se tornou uma importante linguagem artística contemporânea, capaz de apontar elementos importantes sobre as narrativas carcerárias produzidas por presos ou nascidas da incorporação de relatos de presos, como no caso do clipe *Diário de um detento*.

A MTV teve papel importante na divulgação dessa linguagem, nos anos 1990, ao exibir eventos específicos sobre o *rap,* gênero musical responsável por hegemonizar as narrativas videoclípticas produzidas por apenados no Brasil. Foi no *Yo! Mtv raps* que *Diário de um detento* do Racionais Mc's e *Casa cheia* do

[34] Maria Rita Palmeira, *Cada história, uma sentença*: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro, 2009, p. 8.

Detentos do Rap - em 1998 -, bem como *Oitavo anjo* do 509-E - em 2000 -, foram exibidos. Outros videoclipes foram produzidos sobre o tema no mesmo período, mas essas três foram as obras de maior impacto para a cena *Hip-Hop* e para o público geral, como no caso do clipe do Racionais.

Portanto, os videoclipes de *rappers* brasileiros se tornaram uma importante linguagem para a construção de narrativas carcerárias na contemporaneidade, através da incorporação de testemunhos dos presos e/ou a partir das próprias experiências no sistema prisional. Essas narrativas, para além das dimensões culturais, transformaram-se em importantes sinais das contradições que envolviam o objetivo das unidades prisionais e a sua real execução. Essa apreensão se tornou possível graças à criatividade dos presos em comungar a atividade artística ao posicionamento político frente às vicissitudes da vida na prisão.

Referências

APENAS MAIS UM. [Intérprete]: Detentos do Rap. *In:* QUEBRANDO as algemas do preconceito. São Paulo: Sky Blue Music, 2001. 1 CD, faixa 3.

CARVALHO, Claudiane. *Narratividade e Videoclipe*: Interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção "one" do U2. 2006. 176f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

CORREA, Laura Josani Andrade. *Breve história do videoclipe*. *In:* Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, 8., 2006, Cuiabá. Mato Grosso: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006.

CÔRTES, Mariana. O dispositivo pentecostal e a agência dos governados. *Em Debate*, Belo Horizonte, v.10, n.1, p.31-38, 2018.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. *Sutil diferença*: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo. Fortaleza: EdUECE, 2011.

DETENTOS DO RAP OFC, *Casa cheia 1998*, [1998] 2013. Atualizado em 21 ago. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Uov-P8fCXv4. Acesso em: 06 jun. 2017

DIA DE VISITA. [Interprete]: Realidade Cruel. *In:* SÓ sangue bom. São Paulo: Face da Morte Produções, 1998. 1 CD, faixa 3.

GRECCO, Anderson. *Racionais MC's:* música, mídia e crítica social em São Paulo. 2007. 226f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP.

HOMEM NA ESTRADA. [Compositor]: Pedro Paulo Pereira. [Intérprete]: Racionais Mc's. *In:* RAIO X do Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disco vinil, lado B, faixa 1.

JORGE PINHO, *509E Oitavo Anjo*, [2000] 2007. Atualizado em 21 ago. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GkWOrznOTN8. Acesso em: 06 jun. 2017.

MUNDOCLIPSBR, *DIÁRIO de um detento Racionais Mc's (Clip Oficial)*, [1997] 2012. Atualizado em 21 ago. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=er-bYI9-3hM&t=23s. Acesso em: 05 jun. 2017.

OITAVO ANJO. [Intérprete]: 509-E. *In:* PROVÉRBIOS 13. São Paulo: Atração, 2000. 1 CD, faixa 6.

OLIVA, Fernando. *'DETENTO' Mano Brown filma no Carandiru*, 1998. Atualizado em 21 ago. 2019. Disponível em:

http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq29019803.html. Acesso em: 05 jun. 2017.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e política*: percepções da vida social brasileira no rap. 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.

PALMEIRA, Maria Rita. *Cada história, uma sentença*: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro. 2009. 180f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

POLI JUNIOR, Ovidio. *A pena e o cadafalso*: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo. 2009. 189f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

PRISIONEIRO DO PASSADO. [Compositor]: Eduardo Taddeo. [Intérprete]: Facção Central. *In:* VERSOS Sangrentos. São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD, Faixa 14.

RÊGO, Ana Regina. Sentinella da liberdade, a voz de cipriano barata. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. *VII Encontro Nacional de História da Mídia*, Fortaleza, 2009.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem*: trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2012. 302f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SOARES, Thiago. *Videoclipe*: o elogio da desarmonia. João Pessoa: LivroRápido, 2004.

SOLEDADE, Alisson Cruz. *"Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador"*: a atuação intelectual dos rappers do

Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995-2001). 2017. 174f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip Hop*: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a estética da violência. 2009. 236f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

TREVISAN, Michele Kapp. *A era MTV, análise da estética de videoclipes (1984-2009)*. 2011. 265f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Referência para citação deste artigo
SOLEDADE, Alisson. Uma Sutil Diferença: narrativas carcerárias em videoclipes de rappers brasileiros apenados e não apenados (1997 – 2000). Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 3 – 21, outubro de 2019.

> Estudos Culturais, Estudos Literários e Discussão Pós-Colonial: refletindo sobre o pensamento crítico

> Cultural Studies, Literary Studies and Post-Colonial Discussion: reflecting upon critical thinking

por Alisson Preto Souza
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras pela UFRGS, área de Literatura e bolsista CAPES. E-mail: alissonsouzaprof@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0548-0229.

Resumo
Além de recuperar a trajetória inicial dos Estudos Culturais e a noção de cânone, este artigo preocupou-se com a produção do pensamento crítico nos estudos literários. A metodologia utilizada para repensar o locus do artefato literário e a enunciação na área Pós-Colonial foram os Estudos Culturais e a Semiótica. Enquanto na primeira discussão demonstrou-se a importância das esferas da cultura e das formações discursivas para o trabalho articulatório entre literatura e cânone literário, na segunda discussão, observou-se como se comporta a enunciação na disciplina de estudos pós-coloniais. Os resultados desse trabalho demonstram que tanto a repetição do ângulo discursivo quanto o uso de palavras estereotipadas prejudicam a produção do olhar crítico para o próprio alargamento da teoria Pós-Colonial.
Palavras-chave: Estudos Culturais. Cânone literário. Pensamento crítico.

Abstract
Besides recovering the initial trajectory of the Cultural Studies and the notion of the Canon, this article concern was the production of critical thinking on the literary studies. The methodology used to rethink the locus of the literary artifact and the enunciation in the Post-Colonial field were the Cultural Studies and the Semiotics. Whereas the first discussion demonstrated the importance of the cultural sphere and the discursive formations to the articulatory work between the literature and the literary Canon, the second discussion contemplated how the enunciation behaves in the Post-colonial studies course. The results showed that both the repetition of the discursive angle and the use of stereotyped words harm the production of critical view within Post-colonial theory.
Keywords: Cultural Studies. Literary Canon. Critical Thinking.

> Artigo recebido em 02.05.2019 e aceito em 09.07.2019

1. À guisa de uma introdução

Além de apresentar um mapa introdutório da relação entre os Estudos Culturais e os estudos literários, este trabalho tem como espinha dorsal duas discussões derivadas dessa articulação. A primeira discussão corresponde a uma proposta para perceber o cânone e o objeto literário através de um viés culturalista. Com base nas representações culturais, levou-se em conta as formações discursivas para o exame dos artefatos literários. A segunda discussão corresponde a uma reflexão acerca da questão enunciativa dentro do tema colonial. Essa reflexão traz a repetição do ângulo argumentativo e o uso do estereótipo como os principais responsáveis pela defasagem do pensamento crítico da teoria pós-colonial.

A aproximação entre os Estudos Culturais e pós-colonialismo acontece por ser o segundo uma linha de estudo resultante do surgimento do primeiro, como observa Stuart Hall. Para o autor, os Estudos Culturais possibilitaram uma articulação interdisciplinar entre literatura, cultura e poder. O pós-colonialismo, portanto, nasce a partir da visibilidade das condições expressas no discurso do domínio colonial, investigando a relação entre as instituições, o poder e os discursos, tendo sempre em vista a configuração dessas sociedades.[1]

Parte dos intelectuais da atualidade define os Estudos Culturais como um campo de articulação de saberes, que tem por objetivo explorar formações discursivas sobre objetos inseridos na cultura. Em contrapartida, outros os definem como um conjunto de conceitos forjados pelos ingleses, para um redirecionamento da narrativa da Inglaterra como nação.[2] Silveira, Costa e Sommer descrevem-no como uma anti-disciplina, uma vez que tensionam tanto

> (...) disciplinas consagradas, como movimentos políticos, práticas acadêmicas e modos de investigação tais como o marxismo, o pós-

[1] Russel Hamilton, *As Literaturas de PALOP e a Teoria Pós-Colonial*. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809/52884 Acesso em: 14 abr. 2019
[2] Bill Schwartz, *Onde estão os Cultural Studies?*, 2000, p. 49.

> colonialismo, o feminismo e o pós-estruturalismo. Esse é o motivo pelo qual são frequentemente descritos como uma antidisciplina ou pós-disciplina.[3]

Grosso modo, pode-se dizer que o núcleo de suas preocupações iniciais produziu reflexões acerca das manifestações da cultura. Por outro lado, essa visão multifacetada, descentrada e menos moralista da cultura não correspondia às configurações sociais do século XIX. Essa desconfiança sobre o discurso histórico instaurado como verdade institucionalizada desestabilizaria a fixidez e a visão de unidade historiográfica apenas no percurso do século XX.[4] Contudo, ainda que a visão separatista e homogênea da cultura estivesse mundando para uma visão interdisciplinar e articulada das áreas do saber, a hierarquia e a verticalidade produzidas pelo discurso permaneceria para garantir o abismo entre as classes sociais.

Para intelectuais estrangeiros como Stuart Hall, era evidente que ter certos conhecimentos implicava desfrutrar de um lugar privilegiado e prestigiado na sociedade. Como vão demonstrar os principais estudos de Hall relacionados à representação cultural, a materialidade do discurso pode destacar no estereótipo, por exemplo, o preconceito e a discriminação. No sistema linguístico, os estereótipos são os principais agentes sígnicos vinculados à verticalidade da organização social. Sendo as formas de apresentação de si cada vez mais abertas para o reconhecimento do *outro*, existe uma multiplicação de significados possíveis em diálogo com os interesses culturais dos estados nacionais.

O sujeito das luzes, por exemplo, foi aos poucos migrando sua identidade para reconhecer-se como sujeito moderno, impactando questões que envolvem saber e cultura. A partir do reconhecimento da constituição do discurso e da ressignificação do Outro, contesta-se as tradições e os aspectos centralizadores das representações culturais. Essa transformação faz com que a relação entre

[3] Marisa Costa, Rosa Silveira, Luis Sommer, *Estudos Culturais, Educação e Pedagogia*, 2003, p. 43.
[4] Stuart Hall, *The spectacle of the 'other'*. In Stuart Hall (Org.), *Representantion, Cultural Representation and Signifying Practices*, 1997.

sujeito e conhecimento mude de acordo com a nova consciência linguística que vai se moldando nas sociedades modernas. Essa transformação foi influenciada mais especificamente ao longo do século XX pela dicotomia entre o erudito e o popular, e pela consciência do bem estar nas diferentes classes e papeis sociais. Em relação a essa metamorfose do *ethos* cultural, Costa, Silveira e Sommer apontam que

> a cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões. Em sua flexão plural – culturas – e adjetivada, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido.[5]

Assim como assinalam Wortmann[6] e Maria da Glória Bordini[7] o cânone literário é um artefato cultural que simboliza ideologicamente a configuração da sociedade após a revolução industrial e suas consequências. Alguns termos antitéticos e maniqueístas foram extraídos desse contexto, como alta cultura *versus* cultura de massa, cultura burguesa *versus* cultura operária e cultura erudita *versus* cultura popular. Nessas dualidades, compreende-se sempre o primeiro termo como reflexo do espírito humano, e o segundo termo como aquilo que é ligado ao profano, ao inculto e irrelevante. Apesar de alguns intelectuais acreditarem que este assunto já não é relevante, é por causa dessa binarização que ainda se pensa que um texto é literatura e outro não. Como destaca Rita Schmidt, isso acontece "porque um sentido específico do literário foi historicamente construído em contato com obras definidas em termos de valor inalterável, definido como canônico"[8].

Dois principais fatores influenciaram a eclosão dos Estudos Culturais: o impacto do capitalismo com o advento das novas tecnologias, e a perda territorial

[5] Marisa Costa, Rosa Silveira, Luis Sommer, *Op. Cit.*, 2003, p. 36.
[6] Maria Wortmann, Marisa Costa, Rosa Silveira, *Sobre a Emergência e a Expansão dos Estudos Culturais em Educação no Brasil.* Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/18441/12751. Acesso em: 24 abr. 2019.
[7] Maria da Glória Bordini, *Estudos Culturais e Estudos Literários*, 2006, p. 11 a 22.
[8] Rita Schmidt, *Entrevista com Rita Terezinha Schmidt*, In *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, 2016, p. 256.

das colônias inglesas adjunta à configuração do fim do império. Contudo, a transformação deste cenário binário e homogêneo num cenário de diversidade e polissemia que se configurou ao longo do século XX tomou alguns anos. Após o declínio e a perda de territorialidade do império britânico, muitos colonizados migram para a *casa imaginada*: a Inglaterra. É a partir desse contexto que passa a existir uma atratividade acadêmica para a produção de estudos sobre questões coloniais. Alguns exemplos são os pensadores Stuart Hall, Edward Said e Gayak Spivack, de nacionalidade jamaicana, palestina e indiana, respectivamente.

Na entrevista *A formação de um intelectual diaspórico*, realizada por Kuan-Hsin Chen, Stuart Hall revive a trajetória migratória da Jamaica à Inglaterra.[9] O autor recupera a intensa experiência das tensões coloniais que refletiam na subjetividade fragmentada de sua família jamaicana.

> Desde o início, o que era encenado em minha família, em termos culturais, era o conflito entre o local e o imperial no contexto colonizados. Ambas as frações de classe se opunham à cultura da maioria, do povo negro jamaicano pobre: altamente preconceituosas em relação a raça e cor, identificavam-se com os colonizadores. (...). Por ter sido criada no contexto jamaicano do engenho, minha mãe se considerava praticamente inglesa. Ela pensava que a Inglaterra era a sua pátria e se identificava com o poder colonial.[10]

Em contrapartida, os Estudos Culturais passaram a funcionar em favor de uma educação em que a sabedoria e os interesses das pessoas comuns fossem valorizados. Portanto, agia contra o movimento da elite, de invalidar certos saberes ao dialogar com a tentativa estrutural de separação de conteúdos por área de conhecimentos.

A partir da década de 1960, com a formação da Nova Esquerda, Hall comenta que houve uma desintegração de pesquisadores como Raymond Williams, Edward Thompson e Richard Hoggart dos ideais marxistas clássicos. Os pensadores que se desintegravam negavam tanto a noção de *superestrutura*, vertente do materialismo histórico marxista, quanto o exercício de críticas sobre

[9] Stuart Hall, *A formação de um intelectual diaspórico*, 2003, p. 408 a 409.
[10] *Ibidem*.

temas como lutas de classe e hierarquia no local de trabalho.[11] Foi essa desintegração que possibilitou o deslocamento de estudos étnicos, os estudos das questões raciais e os estudos de gênero para os Estudos Culturais.

2. Estudos Culturais, estudos literários e os desafios de linguagem

Ao escrever uma crítica sobre a relação entre Estudos Culturais, Literatura e a questão mercadológica, a professora Maria da Glória Bordini assinala noções chave entre cultura e literatura na pós-modernidade.

> [...] até a década de 1960, "cultura" era um conceito monolítico, que abarcava apenas as mais altas realizações do espírito, assim como "literatura" só se aplicava às obras de linguagens consagradas pelo tempo e incluídas nos cânones pelos críticos e historiadores literários.[12]

A consagração e repetição de obras consideradas clássicas no circuito literário é uma verdade irreparável tanto no contexto das literaturas mundiais como no contexto das literaturas brasileiras. Não raro se refere aos *grandes autores*. No cenário mundial, William Shakespeare é um exemplo clássico desta consagração, enquanto no Brasil, temos, por exemplo, Machado de Assis. Mas onde estão as outras vozes do círculo cultural literário e por que não estão nos centros de discussão literária?

O artigo já citado de Bordini pensa justamente a relação mercadológica que se acentua através das novas manifestações midiáticas. Evidentemente, até mesmo a *cultura pop* organiza seu próprio cânone. A existência de cânones parece natural, seja em uma estante de livros, seja na ementa de uma disciplina acadêmica. Segundo Bordini, o cânone não é só um fenômeno que se restringe ao mundo sagrado das literaturas universais. O cânone faz nos pensar nas escolhas como resultados de filtros e tensões centralizadoras das manifestações culturais. Esta peneira que exalta e repete determinados discursos expressa um

[11] Giovani Bezerra, *A cultura em debate: (des)encontros entre o marxismo e os estudos culturais,* 2017.
[12] Maria da Glória Bordini, *Estudos Culturais e Estudos Literários*, 2006, p. 11.

movimento pedagógico entre os signos da cultura mundial e aqueles representantes da cultura nacional.

Isso nos traz ao questionamento pedagógico dos termos canônicos: como seu fenômeno influencia e tensiona o pensamento sobre as questões locais? O que liga as questões levantadas pelo livro ao grupo social que as utiliza? O professor e o leitor precisam pensar sempre criticamente na existência dessa ponte que liga o literário ao mundo que o circunda. Afinal, até onde a universalidade e uma definição autocentrada prejudicam a visibilidade de outras percepções que poderiam se estender às necessidades da comunidade, da educação e da própria universidade? Essas questões devem ser levado levadas em consideração na organização de um conjunto de obras.

Avaliando a Literatura como um pressuposto, como quer Terry Eagleton, para um diálogo estético e social entre os artistas e os leitores na sociedade, podemos pensar que o encerramento de um discurso autoral sublinha uma relação sociológica e econômica. Esta condição mercadológica da literatura destaca a relação mimética do público leitor com os discursos culturais, evidenciando o prestígio temático em um ethos social. Logo, não necessariamente haverá privilégio na circulação de escritores cujos temas tratem de necessidades sociais existentes na localidade. Tais produções literárias, em nivel mercadológico, são direcionadas a um público especificamente acadêmico, onde começam a ganhar reconhecimento para então se popularizarem.

Nesse sentido, os efeitos da seleção da literatura apontam para uma sobreposição pedagógica do estrangeiro sobre o local, conforme as pesquisas de Gianni Vattimo. O termo "sociedade transparente"[13], utilizado pelo autor, passa por uma noção relacional entre a organização de cânone e a construção da subjetividade como processo geocultural. O discurso das manifestações globais ou estrangeiras submete à identidade nacional a valorização de conhecimentos e problemas do panorama histórico-social mundial. A massificação e o

[13] Gianni Vattimo, *A sociedade transparente*, 1991.

engessamento, citadas por Vattimo, são o tipo de condição de coerência discursiva que se instauram no sistema mercadológico da literautra atual. O jornalista, publicitário e escritor brasileiro Antonio Torres, por exemplo, em uma entrevista ao programa *Superlibris* diz que:

> [...] o imaginário global que nos chega o tempo todo está se impondo sobre o imaginário local, e como o local não faz parte do global, também não faz parte do imaginário nosso, da nação. A meu ver é isso, nós estamos consumindo o imaginário que vêm de fora, porque nossa cabeça está sendo formatada toda para isso.[14]

Nesse sentido, o discurso que faz com que essas literaturas consideradas superiores permaneçam ainda carregando os resquícios de um eruditismo velado está associado ao discurso de progresso. É na globalização e na rapidez das novas plataformas que o espírito erudito é proliferado. Essa rapidez de textos estereotipados e economizados da literatura podem ser encontradaspode ser encontrada, na atualidade, em citações de pensadores, filósofos e escritores, por exemplo, na internet. Autores consagrados são sintetizados em *frases* que possuem um sentido quase espiritual para o leitor moderno. Se poderia citar um grande número de autores, mas este não é o tema do presente artigo.

É importante, contudo, enfatizar que em vez de serem lidas a partir de um efeito estético ligado ao projeto literário da obra, essas citações se fixam dentro de um estado de espírito do leitor. Não raro, tal estado de espírito não possui qualquer conexão com o texto, tampouco o explica. Não se pode deixar de registrar, porém, que essas frases, quando em trânsito no mundo virtual, instigam os usuários à prática de leitura. Por outro lado, isso não significa que favoreçam uma leitura crítica ou mesmo o pensamento crítico.

Em oposião à ideia de cânone literário, Terry Eagleton, em *Crítica e Sociedade*, utiliza a expressão "sensibilidade inteligente"[15] para definir a fuga do cânone (caracterizada como um ato critico) como uma ação significativa e

[14] Antonio Torres. *Entrevista em vídeo e áudio sobre a representação*. In *Superlibris*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lu2dhvzj75g Acesso em: 02 mar. 2019.
[15] Terry Eagleton, *Conclusão: Crítica Política*, In Terry Eagleton, *Teoria da Literatura: uma introdução*, 2003, p. 273.

política, marcada pelo discernimento. Em sua perspectiva, a sensiblidade inteligente projeta a autonomia, e, por consequência, um desvio dos constantes encontros com estereótipos relacionados à antiga ideia de literatura como uma cultura erudita.[16] Existem, portanto, literaturas diversas, assim como existem diferentes tipos de histórias. Nenhuma, porém, deve causar sensação de pertencimento maior do que aquelas ligadas às geografias e à realidade da vida, do espaço e do efeito da sociedade onde é consumida e vendida. Por que sabemos tão poucos de nossos mitos, das origens indigenas e das histórias e causos locais? É com esse discurso que Eagleton acrescenta a discussão sobre escolhas das obras de literatura, que servem sob sua perspectiva como ferramenta de análise e principal abordagem para os Estudos Culturais.

Analisar a literatura como um produto artisítico derivado de um ser político cuja pretensão é caracterizar-se como verdadeiro traz à tona a importância dos estudos foucaultianos. Segundo Alfredo Veiga-Neto e Tatiana Luiza Rech em relação ao tema da verdade, o viés foucaultiano elucida os caminhos trilhados entre discurso e poder.[17] A investigação da verdade na literatura entende a composição discursiva como principal produto humano. Para esses pesquisadores, essas verdades devem ser questionadas em prol da diversidade atual de discursos na cultura.

> E, como não há vida acadêmica sem disputas, debates e jogos de poder, a todo o momento se assiste a lutas entre uns e outros, veladas ou explícitas, suaves ou encarniçadas. Quanto a isso, preferimos adotar a postura deleuziana, segundo a qual, só aceita entrar num debate para convencer e vencer o opositor aquele que acredita estar de posse de uma verdade acima de si mesmo. É fácil ver que, também para Foucault, isso não faz sentido. O que faz sentido é examinar a pertinência dos usos que se fazem das verdades que se instituíram no nosso mundo.[18]

Em relação aos estudos literários, muitos intelectuais posicionam-se de forma polivalente, extensa e metafórica quando se trata da definição da Literatura. Andrew Milner, na obra *Literatura, Cultura e Sociedade*, ao investigar

[16] Terry Eagleton, *Op.Cit.*, 2003, p. 1 a 22.
[17] Alfredo Veiga-Neto e Tatiana Luiza Rech, *Esquecer Foucault?*, 2014, p. 71.
[18] *Ibidem*.

a posição simbólica e social da concepção da Literatura, sublinha que no século XIX, o artefato literário começa caracterizado por sua relação com um o "registro escrito", uma marca de privilégio social. Define-se também por "criação imaginativa" sem qualquer conexão com a política e religião. [19]

Eagleton em *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, por exemplo, vai relacionar o poder político e ideológico da literatura, ao poder de transformação do campo simbólico-social. Critica, com isso, a construção discursiva da crítica literária que atende primordialmente os elementos concretos do texto em vez da realidade social.[20] Dessa forma, o autor tece sua crítica à formação de um *cânone* ou tradição literária:

> Certos escritos são selecionados como mais redutíveis a esse discurso do que outros; a eles dá-se o nome de literatura, ou de 'cânone literário'. O fato de esse cânone via de regra ser considerado razoavelmente fixo, por vezes até mesmo eterno e imutável, tem um sentido irônico, porque como o discurso literário crítico não tem significado definido, ele pode, se assim quisermos, voltar sua atenção a mais ou menos qualquer tipo de escrito.[21]

Ao pensarmos o ensino de Literatura em conjunção com a discussão crítica sobre o cânone literário, são relevantes as palavras de Bordini: "(...) uma instância do contato com a literatura reside no reconhecimento de que a leitura é um saber cuja pertinência quem decide é o leitor no quadro de sua vida"[22]. Isso não significa necessariamente conceder poder ao aluno para uma possível desautorização ou invalidação da obra escolhida pelo professor, de acordo com o objetivo da disciplina. Criticar o cânone ou a tradição literária exige ponderação do docente da literatura em relação às práticas discursivas e argumentativas. Tais práticas enunciativas e pressupostos, como reitera Eagleton, devem guardar um olhar atento tanto aos problemas geoculturais quanto ao conhecimento do aluno em relação aos estudos literários.

[19] Andew Milner, *Literature, culture and society*, 2005, p. 23 a 27. Tradução minha para, respectivamente, 'writing' e 'imaginative creation'.
[20] Terry Eagleton, *Op. Cit.*, 2003, p. 304.
[21] *Ibidem*.
[22] Maria da Glória Bordini, *Op. Cit.*, 2006, p. 12.

Exige-se tanto do critico literário quanto do professor ou aluno de literatura, independentemente do lugar que exerce nas instituições educacionais, que se repense as formações discursivas produzidas na cultura. Parece pertinente, na contemporaneidade, que a crítica à seleção de um cânone literário não deve estar ligada apenas a uma nova seleção de obras literárias nas ementas. A preocupação deve ter como foco o recorte da literatura que é trabalhado, e a forma como se trabalha-o. Sobretudo, o ato de criticar a tradição deve estar relacionado ao exame do estado do pensamento crítico-social. O pensamento crítico social está diretamente ligado ao reconhecimento do lugar-comum, do estereótipo e do cliché como funções de linguagem utilizadas para produção de discurso.

Nesse sentido, o pensamento crítico e a consciência das políticas locais são resultados de um trabalho baseado na articulação dos saberes e na exploração das formações do discurso. Assim, só é possivel compreender o propósito dos artefatos culturais através da investigação das formações discursivas. Como pode a literatura ajudar na compreensão da vida política da contemporaneidade enquanto não dialogar com as preocupações relevantes ao campo de visão cultural do aluno? Como poderia a literatura surtir algum efeito no aluno, se as discussões derivadas da obra não o colocam em uma posição de interlocução com a mesma? Como essas obras são trabalhadas na sala de aula; como elas repercutem fora do ambiente de ensino? Como são representadas nas mídias sociais?

> Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de rock, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas.[23]

O pensamento crítico permite que o estudioso enxergue os lugares de fala alinhavados pelo discurso. Ele possibilita o diálogo com a realidade do aluno,

[23] Maria Wortmann *et al.*, *Op.Cit.*, 2003, p. 38.

brasileiro, de uma academia composta de pensamentos não-indígenas[24], e, portanto, de fraca atividade reflexiva. Pensar a respeito dessa problemática possibilita tanto a retomada do conceito e propósito da Literatura, quanto uma crítica aos resquícios do discurso de validação da dicotomia *cultura alta versus cultura popular* que ainda reverberam nas instituições educacionais pós-modernas. Tais resquícios ainda circulam pelos discursos, especialmente em redes sociais e outras comunidades virtuais. Portanto, através da análise cultural crítica é possível aprender de que forma ideologias se insurgem em relação ao artefato literário.

3. Estereotipagem e o uso da língua: a emulação de um inimigo

A segunda discussão está efetivamente ligada ao uso de vocabulário que resultam em desinteresse, e à redução de espaços de debates críticos da teoria pós-colonial, ou anti-colonial, como quer o viés decolonial. A crítica que se tece aqui é em relação à performance no Pós-colonialismo. Conforme Eagleton, o uso da linguagem e discursos encerra pressupostos ideológicos cruciais em sala de aula. Observa-se, neste estudo, como a enunciação pode ajudar ou prejudicar a criação de novas formas de perceber o campo teórico em questão.

Tanto os Estudos Culturais quanto as Teorias Culturais Contemporâneas, em síntese, exibem em seu acervo de publicações e artigos relacionados a investigação de um tema, que quase sistematicamente e através da linguagem está programado para descrever o objeto de estudo através da emulação de um inimigo.

O *ethos* do inimigo é configurado através de uma análise discursiva que busca elucidar ao leitor um conjunto de características; características essas que

[24] A palavra 'indígena' possui duas funções – substantivo e adjetivo - e alguns usos como (1) relativo à população autóctone de um país, vítimas de um processo de colonização; (2) a arte ou artefatos produzidos por grupos sociais pela população autóctone; (3) o que é originário do país, região ou localidade em que se encontra.

objetivam afiliar a representação de *inimigo* a significantes que se opõem aos movimentos políticos pós-modernos das sociedades democráticas de base marxista. Alguns desses significantes sobrecarregados de sentidos negativos são *homogeneidade*; *ocidente*; *hegemonia*; *universalismo*; *colonizador*; *global* e *moderno*. Tal preocupação também está associada à escrita deste trabalho. Procurou-se evitar um discurso homogêneo e passional a favor das margens, justamente para retirar delas o estatuto de vítima produzido pelo discurso Pós-Colonial na área dos estudos pós-coloniais. Nesse sentido, através da argumentação, o trabalho também traz a ideia de que a paralisia crítica não se dá somente devido a ausência da recuperação da visão socio-histórica.

Por outro lado, sabe-se que tais significantes deram suporte - nas décadas de 60 a 80, com as manifestações jovens antibelicistas vistas nos *hippies*, e com os movimentos negro e feminista, conforme Bordini – não só para a ênfase dos estudos engatilhados pela dissipação do poder, mas também para a importância da literatura como ferramenta da conscientização histórica, cuja natureza política é sempre aberta e dialogável.[25]

Entretanto, o enfoque no sujeito oprimido empobrece a busca pela diversidade teórica, uma vez que ela monotematiza a crítica social. A redução do pensamento crítico do investigador através do uso repetido destas angulações contradiz o pensamento central dos Estudos Culturais e das próprias intenções de um estudo pós-colonial. Afinal, já se sabe quem são essas identidades descentradas. Por outro lado, o pressuposto de que a *culpa é do Ocidente* na avaliação de literaturas de minorias, como as literaturas indígenas, feministas, LGBTQI+'s ou negras, produz resultados negativos no debate cultural para o campo da produção acadêmica, que lida com discernimento e pensamento crítico. Isso acontece especialmente quando a ênfase argumentativa for somente uma visão culpatória e binária das representações culturais. Esses resultados negativos advêm de noções concebidas por meio do estereótipo, levando a uma

[25] Maria da Glória Bordini, *Op. Cit.*, 2006.

redução da prática da reflexividade estabelecida na performance teórica. Segundo a semioticista francesa Ruth Amossy:

> A estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela definida e no interior da qual ela o classifica.[26]

Um exemplo dessas generalizações frequentes no âmbito da teoria da crítica colonial está no uso combinatório de jogos de palavras do enunciado pós-colonial. Não raro se pode escutar expressões como: *inglês-colonizador*, *americano-capitalista*, *homem-sexista*, ou *branco-racista* como forma de crítica, mas que já não expressam qualquer intenção de buscar ou racionalizar dados, construir novas redes de informações, ou realizar novas conexões. O que se percebe, sobretudo, é uma vontade de punição e a presença de um *ethos* inimigo.

Contudo, esta análise da presença do estereótipo e do clichê no uso da teoria pós-colonial contra as manifestações da colonização não implica num ato de esquecimento dos discursos construídos na história. A questão não é dar voz ao antigo colonizador, mas objetivar uma ênfase na busca, em detrimento da banalização da história e, por consequência, na própria existência de um campo teórico que trate de questões identitárias como etnia, gênero, sexualidade e raça. Como ensina Amoussy, "na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais no setor da doca na qual ele se situa"[27]. Em outras palavras, o estereótipo tem uma função econômica na prática discursiva, com a capacidade de reunir um conjunto de informações acerca de um determinado *ethos*.

A preocupação com a evocação do uso das palavras remete à reflexão fundamental do papel tanto do crítico literário como do professor de Literatura, descrito por Eagleton no capítulo intitulado *Conclusão: Crítica Política*:

[26] Ruth Amoussy, *Imagens de si no Discurso: a construção do ethos*, 2005, p. 125.
[27] *Ibidem*.

> Os teóricos, críticos e professores de literatura são, portanto, menos fornecedores de doutrina do que guardiões de um discurso. Sua tarefa é preservar esse discurso, ampliá-lo e desenvolvê-lo como for necessário, defendê-lo de outras formas de discurso, iniciar os novatos ao estudo dele e determinar se eles conseguiram dominá-lo com êxito ou não. O discurso, em si, não tem um significado definido, o que não quer dizer que não encerre pressupostos: é antes uma rede de significantes capaz de envolver todo um campo de significados, objetos e práticas. [28]

Esta discussão está pautada por pedagogias que tencionam tanto um encontro da estabilidade conceitual do trabalho investigativo quanto um desencontro. Produz, assim, no quadro de publicações acadêmicas que se utilizam de estudos da cultura, certos binarismos e antagonismos ideológicos. Paradoxalmente, tais binarismos e antagonismos contradizem toda a prática pedagógica dos Estudos Culturais.

4. Considerações Finais: Como tratar o discurso Pós-Colonial?

No que concerne à literatura, o presente artigo permite enxergar que a abertura crítica proposta pelos Estudos Culturais possibilita um diálogo em articulação, sustentado pela visibilidade pluritemática de inúmeras polifonias. Esse diálogo é tecido por uma argumentação de diferentes áreas de saber, agindo sobre a produção, circulação e crítica literária da obra. Seu viés está pautado, sobretudo, pela aceitação das diferenças, pluralidades, singularidades e particularidades. Tal relação envolve uma preocupação, sobretudo, com o uso da língua e as formas de representação. Levando em consideração as instruções hallianas do conceito de sistemas de representações, no texto *Representantion, Cultural Representation and Signifying Practices*, compreendemos que

> [...] existem dois processos, dois sistemas de representação envolvidos. Primeiro, existe o sistema pelo qual todos os tipos de objetos, pessoas e eventos estão correlacionados com um conjunto de conceitos ou representações mentais que carregamos em nossas cabeças. Sem elas, nós não poderíamos interpretar o mundo com algum sentido se quer. Em primeiro lugar, então, os significados dependem de um sistema de conceitos e imagens formadas em nossos pensamentos, que podem

[28] Terry Eagleton, *Op. Cit.*, 2003, p. 304.

> substituir ou representar o mundo, capacitando-nos fazer referências às coisas dentro e fora de nossas cabeças.[29]

Através dos Estudos Culturais, os cânones literários e a circulação de certas obras são tratados por uma observação analítica das formações discursivas inseridas na cultura: nas mídias, nas expressões de ruas, nas novelas e no teatro, nas revistas e jornais eletrônicos e em outros produtos culturais. A partir deste viés, observa-se a relação entre os críticos literários e as obras que procuram consagrar. É possivel, também, investigar a presença dessas repetições discursivas no sistema educacional, ou mesmo sua ausência. Entende-se, assim, o modo como a cultura se apropria dos fenômenos literários, além de avaliar as causas dessas ocorrências.

Em relação à reflexão de Milner sobre os excessos críticos no âmbito da expressão literária, há de salientar-se que a forma como as literaturas são discutidas e abordadas em aula precisam ter uma relação genuína com o aluno, a cultura e a sociedade. A obra convida os programas de graduação e pós-graduação da área de Literatura para realizar um levantamento de análise crítica das últimas produções científicas sobre o cânone literário. Tal sugestão de postura procura incentivar a busca de conflitos socioculturais, dos quais esses alunos se encontram interpelados.[30]

O viés milneriano coloca a sala de aula das universidades, a literatura e a comunidade a favor da transformação cultural. Essa abordagem abre espaço para uma avaliação criteriosa de lugar e trânsito de poder na sociedade; permitindo, sobretudo, interagir com narrativas e sabedorias de forma dialética na

---

[29] Stuart Hall, *The Work of Representation*, In Stuart Hall (Org.). *Representantion, Cultural Representation and Signifying Practices*, 1997, p. 17. Tradução Minha. "[...] there are two processes, two systems of representation, involved. First, there is the 'system' by which all sorts of objects, people and events are correlated with a set of concepts or mental representations which we carry around in our heads. Without them, we could not interpret the world meaningfully at all. In the first place, then, meaning depends on the system of concepts and images formed in our thoughts which can stand for or 'represent' the world, enabling us to refer to things both inside and outside our heads."

[30] Noção criada por Althusser, um dos expoentes da crítica do marxista dos anos 70, cujo pensamento aponta que toda ideologia interpela os indivíduos concretos enquanto sujeitos concretos, através do funcionamento da categoria de sujeito.

construção do professor e do aluno como pesquisadores. Nesse viés, o espaço de aprendizagem se torna mais real à medida que permite uma agência maior do sujeito sobre a diversidade cultural, a ética e a moral nas questões locais, transfigurando o duplo *alta cultura versus baixa cultura* numa possibilidade articulatória de saberes.[31]

Logo, o debate em torno da função e insurgência dos Estudos Culturais e sua influência na literatura está diretamente ligado às questões identitárias e políticas. Contemporaneamente, na literatura, essa abordagem articulatória e interdisciplinar é vital, pois visibiliza literaturas não canônicas e consideradas inferiores. Permite, além disso, refletir sobre novas contestações que vão além de tratar da hegemonia, do branco, do ocidente e do colonizador; sem, ao mesmo tempo, esquecer seu ethos discursivo.

Portanto, a compreensão dos estereótipos e consciência de produção de linguagem percorre um trajeto de amadurecimento saudável e produtivo, uma vez que os estereótipos estão diretamente atrelados à construção de identidades. Embora o uso do estereótipo traga toda carga semântica negativa relacionada ao preconceito e ao julgamento, ele tem outra faceta positiva, que segundo Harkot-De-La-Taille é a de ser "uma possibilidade de economia muito interessante e necessária à vida cotidiana"[32].

A busca por um culpado empreendida pelo pesquisador da linha de estudos pós-coloniais precisa ser repensada em prol da própria contribuição efetiva dos estudos articulatórios da área. Afinal, uma das riquezas dos estudos que se preocupam com as questões coloniais é pensar o outro lado da história. Contudo, em vez de emular-se um inimigo, parte constitutiva da justificativa da costura da crítica colonial, poderia se pensar em responsáveis por conjunturas e problemas sociais. Enquanto a argumentação se resumir a binarismos como culpado *versus* vítima, todo discurso a favor das minorias se rebaixa,

[31] Maria Wortmann, *Op. Cit.*, 2015, p. 34.
[32] Elizabeth Harkot-De-La-Taille, *Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa,* 2013, p. 134.

apresentando sua imagem própria como coitada, inculta, inferior ou incapaz de argumentar sobre os acontecimentos, fragilizando seu movimento retórico.

No âmbito da retomada de uma enunciação crítica e versada no tempo da crítica colonial contemporânea, se poderia adotar uma postura argumentativa que exponha o contexto histórico específico, a nação, ou um determinado ethos enuciativo como responsável por determinados acontecimentos, assim problematizando e enfatizando a argumentação dos fomentos desiguais do cenário local. Principalmente, deslocando-o de um espaço fantasmagórico, da presença da ausência, como quer Platão, para uma faceta temporal, palpável e penetrável.

Através de uma preocupação com os mecanismos de produção de sentido, levando em conta os efeitos desse sentido em um aluno de literatura, a conclusão deste trabalho aponta mais para alguns questionamentos ou sugestões de reflexão: como pode o pós-de-anticolonialismo livrar-se de seus aspectos negativos que lhe são *caricaturados* e reforçar o caráter positivo de sua imagem? Como poderiam as disciplinas de Literatura elevar o leitor em detrimento das preocupações sociais efetivamente interpeladoras de suas subjetividades? Em que extensão a Literatura está entendida como parte da Cultura e das relações sociais? Seria a transformação da produção dos enunciados um meio de cessar retrocessos e estagnações na cultura e na literatura? Ficam os questionamentos.

Referências

AMOSSY, R. *Imagens de si no Discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

BEZERRA, Giovani Ferreira. *A cultura em debate: (des)encontros entre o marxismo e os estudos culturais*. In: Cultura e Sociedade – v. 30, n. 46, 2017.

BORDINI, Maria da Glória. *Estudos Culturais e Estudos Literários*. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, v.41, n.3, p.11-22, setembro, 2006.

COSTA, Marisa V.; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. *Estudos Culturais, Educação e Pedagogia*. 36. Nº 23 Maio/Jun/Jul/Ago., 2003

EAGLETON, Terry. *Conclusão: Crítica Política*. P.1-22 In: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. Trad. Waltencir Dutra. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

HALL, Stuart. *A formação de um intelectual diaspórico*. In: Da diáspora: Identidades e mediacoes culturais / Stuart Hall; Organizacao Liv Sovik; Traducao Adelaine La Guardia Resende ... let all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *The Work of Representation*. In: HALL, S. (Org.). Representantion, Cultural Representation and Signifying Practices. London, Sage/Open University, 1997.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa*. São Paulo, 2013, Tese de Livre Docência. 2013.

MILNER, Andrew. *Literature, culture and society*. 2 ed. Londres & Nova Yorque: Routledge, 2005.

SCHMIDT, Rita. *Entrevista com Rita Terezinha Schmidt*. In: Teresa: revista de Literatura Brasileira, N.17, São Paulo: USP, 2016, p. 251-264.

SCHWARZ, Bill. *Onde estão os Cultural Studies?* Revista de Comunicação e Linguagens, Universidade Nova de Lisboa, n°28, out, 2000.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Rio de Janeiro: Edições 70. Tradução de Carlos Aboim de Brito, 1991.

VEIGA-NETO, Alfredo. RECH, Tatiana Luiza. *Esquecer Foucault?* In: Pro-Posições | v.25, n.2 (74) | p. 67-82 | maio/ago, 2014.

WORTMANN, M.L; COSTA, M; SILVEIRA, Rosa. *Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em educação no Brasil*. Porto Alegre: Editora Educação, 2015. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/18441/0 Acesso em: 02 mar. 2019.

Referência para citação deste artigo
SOUZA, Alisson. Estudos Culturais, Estudos Literários e Discussão Pós-Colonial: refletindo sobre o pensamento crítico. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 22 – 41, outubro de

> De Paisagens Escritas e Paisagens Pintadas: vínculos conceituais entre a pintura de Hipólito Caron e o romance *Inocência* de Alfredo Taunay

> From Written Landscapes And Painted Landscapes: conceptual bonds between Hipólito Caron's painting and Alfredo Taunay's novel *Inocência*

por Ana Carla de Brito
Bacharel em Artes Plásticas pela CEART – UDESC. Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV, UFRGS, na área de concentração de História, Teoria e Crítica, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Gomes. E-mail: acarla.brito@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0754-3775.

Resumo
Neste artigo esboçaremos alguns vínculos conceituais entre palavra e imagem, que se evidenciam em uma obra literária de Alfredo Taunay e na produção pictórica de Hipólito Caron. Evidenciamos tais ligações recuperando um antigo paralelo entre a pintura e a literatura, cuja origem remonta à doutrina *ut pictura poesis* de Horácio no século I, que coloca a poesia em relação à pintura. Em seguida, demonstramos que o paralelo das artes está implicado na criação das Academias de Belas Artes e na valorização do desenho mediante a noção de *desígnio* no Renascimento. Por último, chegamos à discussão quanto à verossimilhança no romance e na pintura do século XIX, ligando-a diretamente às características do romance de Taunay e às pinturas de Caron.
Palavras-chave: Pintura de Paisagem. Hipólito Caron. Narrativa. Alfredo Taunay. Paralelo das Artes.

Abstract
In this paper we present some conceptual bonds between word and image, which are evidenced in Alfredo Taunay's literary work and in pictorial production of Hipólito Caron. We show these bonds recovering an old parallel between painting and literature, whose origin reassembles Horacio's doctrine *ut pictura poesis* in the first century, which puts poetry in relation to painting. Then, we demonstrate the parallel of the arts is implicated in the creation of the Academies of Fine Arts and the valorization of drawing through notion of *disegno* in the Renaissance. Finally, we come to discussion about the verisimilitude in the novel and in the 19th century painting, which is directly related to characteristics of Taunay's novel and Caron's paintings.
Keywords: Landscape Painting. Hipólito Caron. Narrative. Alfredo Taunay Parallel of Arts.

> Artigo recebido em 28.04.2019 e aceito em 22.07.2019

1. Paisagens em palavras e tintas

Entre a palavra e a imagem, que relações poderiam haver? A palavra poderia conferir visibilidade? A imagem poderia narrar? Poderia também esta ser apenas, e tão somente, imagem, sem evocar narrativas? Entre palavras e imagens que narram ou tornam o mundo visível, que razões poderiam haver para preferir um ou outro modelo? Neste artigo esboçaremos alguns vínculos conceituais entre palavra e imagem que se evidenciam em uma obra literária de Taunay e na produção pictórica de Hipólito Caron. Partimos das duas produções para recuperar um paralelo das artes bastante antigo, que relaciona a literatura e a pintura.

A obra *Inocência* foi escrita por Alfredo d'Escragnole Taunay (1843-1899) e publicada em 1872, durante o Segundo Reinado. O enredo da obra se desenrola em torno do envolvimento amoroso de Inocência, uma moça simples e interiorana, e Cirino, um jovem farmacêutico que é hospedado pelo pai dela. Embora Inocência seja mantida praticamente reclusa, a severa vigilância paterna é contornada pelas circunstâncias da enfermidade de que ela é acometida, de modo que o contato com o rapaz é oportunizado pelo tratamento que este se dispõe a ministrar. Toda a trama se passa no sertão mato-grossense, que é tornado visível tanto pela caracterização do entorno dessa casa em que se acolhem viajantes, quanto pelos deslocamentos realizados por alguns dos personagens.

Percebemos nas primeiras páginas da obra que as palavras ali são postas mais para suscitar imagens do que para evocar ações. Partindo de uma delimitação geográfica precisa, o autor nos aproxima da paisagem, delineando pouco a pouco uma estrada e seus arredores. De maneira rítmica e gradativa, a prosa instaura a sensação de que caminhamos junto do narrador, enquanto este nos indica o que olhar, conferindo formas e cores ao cenário esboçado. Mediante as palavras que se sucedem, as imagens se alternam entre panoramas – os olhos se estendem até o horizonte, vasculhando as árvores do cerrado, e aproximações – a prosa nos conduz a atentar para a areia da estrada, verificando a sua cor, textura e densidade. Situações que modificariam os aspectos apresentados, como

a queimada e a chuva reparadora que poderia sucedê-la, são evocadas de forma vívida e detalhada, qualificando as interações dos animais com o ambiente a partir de metáforas que os aproximam de sentimentos humanos.

Cerca de dez anos depois da publicação de *Inocência*, um grupo de pintores deixa de tomar aulas na Academia Imperial de Belas Artes, acompanhando Georg Grimm, que fora desligado do ensino da disciplina de pintura de paisagens, flores e animais. Um desses estudantes, que se torna discípulo de Grimm, é Hipólito Caron. Tendo lecionado como professor interino entre 1882 e 1884, o artista alemão é citado em diversos textos[1], como aquele em que teria introduzido a prática da pintura ao ar livre como método de aprendizado da pintura de paisagem. Ao sair da Academia, Grimm e os estudantes que o seguiram passaram a pintar em Niterói, esboçando suas composições paisagísticas da observação direta nas quais a verossimilhança compareceria como característica preponderante, o que pode ser visto na caracterização cuidadosa das rochas na pintura *Rochedo da Boa Viagem* (Figura 1), de Hipólito Caron.

Segundo o crítico de arte oitocentista, Gonzaga-Duque, a Grimm caberia o mérito de ter fundado a primeira escola brasileira de paisagistas, alçando esse gênero de pintura à representação das cores da nossa natureza.[2] Pesquisas recentes, porém, têm elucidado que a preocupação em compor paisagens que expressassem a singularidade da natureza brasileira já existia entre os pintores acadêmicos na década de 1850. Ainda assim, é a partir de Grimm, e em sua época como professor, que o método da observação direta da natureza se conjuga a uma mudança de posicionamento com relação à tradição. Com Grimm e também, posteriormente, com Zeferino da Costa (1840 - 1915), a prática preliminar de cópia de estampas é eliminada das aulas de pintura de paisagem, o que poderia demonstrar, segundo Ana Maria Cavalcanti, que os artistas dessa época

[1] Dentre os textos de historiadores, é bastante citado o trecho de *Arte Brasileira* de Gonzaga-Duque (1995, p. 194) em que o autor relata a maneira irreverente com que Grimm teria conclamado seus estudantes a aprenderem com a observação da natureza, sem etapas preliminares.
[2] Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, 1995, p. 193.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

conferiam uma importância maior ao desenvolvimento de uma maneira própria de pintar, do que ao domínio de uma representação correta de proporções ou perspectiva.[3]

Na pintura de Caron (Figura 1), uma elevação rochosa se ergue junto ao mar, ocupando mais da metade do quadro. Boa parte de sua constituição parece ter sido desconsiderada pelo enquadramento. Uma vegetação arbustiva se espalha pela grande rocha até o seu cume, enquanto junto a sua base rochas menores se espraiam banhadas pelas ondas que ali arrefecem. O mar é percebido em uma estreita faixa horizontal na porção esquerda entre as rochas e os outeiros azulados pela distância. No restante da pintura, observa-se o céu com nuvens pouco espessas – a contraparte triangular do rochedo – estendendo-se pela porção esquerda e superior da composição.

O tratamento do rochedo é minucioso; vemos suas quinas afiadas, percebemos algumas reentrâncias, distinguimos fissuras e até mesmo vislumbramos a espessura da parede formada em torno da fenda que a rocha porta, cuja posição é quase central. A atenção concedida às rochas é também evidenciada pela composição. O grande volume rochoso se apresenta cindido: não nos é dado apreender a totalidade do outeiro. Posicionado à direita e ocupando mais da metade da tela, o monte confina com o mar. Nossos olhos podem se deslocar do topo do rochedo até os seixos no primeiro plano, contornando a silhueta da elevação através das leves camadas de azuis do céu e espraiando-se junto à rebentação. Do primeiro plano o olho perscruta, então, a fenda próxima a uma face parcialmente iluminada no rochedo, mais à direita. Temos, pois, um movimento semi-helicoidal, como se acompanhássemos com os olhos o início de uma espiral.

[3] Ana Maria Tavares Cavalcanti, *Da prática das cópias às imagens de referência na pintura de Eliseu Visconti*, 2002, p. 34.



Figura 1
Hipólito Caron, *Rochedo da Boa Viagem*, 1884, óleo sobre tela.
Coleção Particular, Rio de Janeiro, RJ.

Esse modo de composição, que abarca uma porção exígua da paisagem, representando-a com minúcia, reverbera uma estética da pintura que é posterior à paisagem romântica e que pode ser identificada com a pintura dos paisagistas de Barbizon:

> [O] foco em recortes mais limitados da paisagem, que permitissem uma experiência de contato e visualização mais próxima e intensa do objeto, ia assumindo mais e mais a preferência dos paisagistas de vanguarda, como trechos do interior de florestas, fechados e sem evidenciar a recessão do espaço e do horizonte, concentrando-se a atenção em formas e cores, e como se apresentavam à vista sob certa luz.[4]

A verossimilhança da imagem que representa a natureza brasileira é preconizada tanto no romance de Taunay quanto nas pinturas de paisagem de Caron, nos primeiros anos de sua carreira (1882 - 1884). Essa fidedignidade relaciona-se com a noção de *cor local*, que, por sua vez, liga-se ao programa do nacionalismo estético vigente na literatura brasileira desde a geração romântica da década de 1830, sendo cara também aos românticos tardios, como Alfredo Taunay, e também na pintura da segunda metade do século XIX.

O conceito de *cor local* está, portanto, associado à busca por especificidades do lugar. Nesse sentido, pode ser associado também ao *pitoresco*, pois, dentre os sentidos que Argan atribui a essa noção, está a busca do particular e característico em oposição ao belo universal.[5]

2. Elos distantes

Há mais vínculos, porém, do que poderíamos supor apenas atentando para o caráter pitoresco das obras. A alusão a imagens por meio de palavras estava prevista na composição de poesias na antiguidade clássica, de modo que o paralelo entre pintura e literatura remonta a esse período; entretanto, seu impacto e historicidade é sentido até o século XIX. Tendo contribuído para

[4] Valéria Salgueiro, *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*, 2000, p. 31.
[5] Giulio Argan, *Arte Moderna*, 2008, p. 18.

engendrar uma maneira de conceber imagens constitutivas da pintura renascentista, o recorrente resgate da cultura clássica nos séculos seguintes consolida esse amálgama há muito forjado.

Inicia-se, pois, como debate teórico, por meio da expressão elaborada por Horácio em sua epístola aos pisões datada do primeiro século da Era Cristã: *ut pictura poesis*; a expressão significa *o poema é como um quadro*. Conforme Lichtenstein, os escritos de Horácio recuperavam a assertiva de Simonides de Ceos (556 - 468 a.C.), para o qual o sentido da visão era superior ao da audição, de modo que tal sentença se configurava em um privilégio da pintura, em cujos atributos visuais a poesia procuraria se espelhar.[6] Entretanto, os teóricos do renascimento acabaram por interpretar essa sentença de uma maneira que invertia a hierarquia. Embora continuassem utilizando a frase *ut pictura poesis*, a interpretação renascentista passava a se esboçar como uma *ut poesis pictura* – ou seja: a pintura deveria ser como uma poesia.

Segundo a nova compreensão, *a pintura seria uma poesia muda e a poesia um quadro em palavras*. Assim, ao mesmo tempo em que dava à pintura o epíteto de *poesia muda*, revestindo-a com as características racionais da palavra e do pensamento, essa fórmula acabava por lhe conferir um lugar secundário em relação à poesia, uma vez que esta era qualificada com duas características positivas, *pintura falante*, ao passo de que a insígnia que a pintura portava parecia indicar uma insuficiência: a de uma poesia que careceria de fala. A ponte entre as duas artes estaria, pois, constituída por uma descrição que traduziria em palavras o silêncio da pintura.

O espelhamento invertido se devia ao fato de as belas letras gozarem de um status superior ao das belas-artes. Preconizando a herança clássica, os artistas italianos do renascimento compartilhavam com os antigos o apreço pela razão, atribuindo à ideia um alto valor. Em contraponto a essas noções, de modo semelhante aos antigos, as atividades que não guardassem estreita ligação com o

[6] Jacqueline Lichtenstein, *A pintura: textos essenciais*, v. 7: O paralelo das artes, 2005, p. 9-11.

exercício do pensamento, ou seja, aquelas que consistissem em um fazer meramente manual, em que a razão não operasse, eram consideradas menos dignas.

A maneira encontrada de elevar a pintura de uma atividade servil em que apenas operam os sentidos que apreendem o visível, transfigurando-o mimeticamente através do labor manual foi, então, dupla. Primeiramente, a pintura foi ancorada no desenho. Este é compreendido como *desígnio*: o desenho seria um projeto, coisa mental por meio de que a razão ordena o mundo. Em segundo lugar, a fabricação de imagens não se reportaria a um despropósito descritivo, no sentido de apenas emular a natureza, copiando-a servilmente. Antes, encenaria uma narrativa, figuraria uma *istoria*, ao modo de uma poesia muda. Nesse ínterim, comparecem como estratégias a perspectiva, que permite racionalizar e ordenar o espaço, compondo-o como ambiente cenográfico para os fatos inauditos figurados, e a retórica, a partir da qual as imagens são interpretadas. Essa última reporta-se à prática da écfrase, provinda também da antiguidade clássica.

Tendo sua origem inscrita no contexto da Segunda Sofística, tal prática encontrou em Filóstrato, o velho, seu maior expoente. Como descrição oral de obras de arte, a écfrase não ambicionava tornar visíveis imagens que não estivessem presentes materialmente ante seus apreciadores. Antes, intentava evidenciar o sentido das imagens que eram contempladas, de modo que a descrição elogiosa era comumente feita enquanto os olhos percorriam o objeto da descrição.

De fato, no início do pequeno livro *Amores e outras imagens*, quando as explicações de Filóstrato são solicitadas pelo filho de seu anfitrião, o sofista e seu auditório se encontram frente a pinturas da galeria anexa à casa em que estava hospedado. Além disso, antes de narrar o ocorrido, Filóstrato diz que seus discursos explicam a natureza das pinturas, "compondo lições aos jovens para

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

que as interpretem e apreciem o que há de excelente nelas"[7]. A descrição retórica se manifesta, então, como uma ferramenta hermenêutica. Seria, portanto, através da écfrase que a pintura – essa poesia muda – ganharia voz. Dentro do sistema logocêntrico herdado da tradição clássica, a filiação da pintura a uma composição narrativa seria imprescindível, posto que, com vistas a estabelecer-se como arte liberal, a pintura emprestaria da narratividade o prestígio das letras.

3. Narrar com o pincel

A filiação da pintura a um sistema narrativo deu-se efetivamente com o surgimento das Academias de Belas Artes. A formação do sistema de ensino artístico acadêmico na França apresentou um ingrediente político que reforçou a referência das letras para a pintura.[8] A criação da Academia francesa ocorreu com o amparo do governo, justificando, em parte, a sua existência no serviço que prestava aos dirigentes políticos. Segundo relata Celina Moreira de Mello, a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura na França, em 1648, pelo rei Luís XIV correspondeu a uma estratégia política.[9] Ante o descontentamento de parte da nobreza em relação à centralidade do governo real, que motivou diversos conflitos no episódio conhecido como *Fronda*, os ministros do rei (que então contava apenas dez anos de idade) consideraram importante atender à solicitação de um grupo de artistas pela formação de uma instituição artística que promovesse a imagem do monarca, uma vez que as corporações de ofício, imperantes na produção de imagens desde 1391, alinhavam-se aos nobres insurgentes.

A distinção em relação às corporações de ofício, bem como a edificação de um sistema artístico intelectualizado que elevasse a pintura da condição de

[7] Filóstrato, *Amores e outras imagens*, 2012, p. 18.
[8] Detemo-nos na instituição francesa, a princípio, devido à questão política implicada, e porque ela seria o modelo que a Academia Imperial de Belas Artes brasileira seguiria, tendo em vista que foi criada com a contribuição de artistas franceses que chegaram no país em 1816.
[9] Celina Mello, *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*, 2004, p. 21 a 42.

artes mecânicas à de artes liberais era o anseio desse grupo de artistas que se aproveitou das circunstâncias políticas para concretizar seus planos; esse desejo de distinção está ligado à origem das academias de arte. Os italianos inauguraram o ensino acadêmico de Arte com a fundação da Academia de Desenho de Florença por Giorgio Vasari, em 1562, impelidos pelo mesmo motivo: edificar uma pintura intelectualizada, cujo ensino se diferenciasse daquele oferecido pelas guildas, por meio de uma formação que demonstrasse um olhar erudito e liberdade de espírito, em contraponto às técnicas puramente manuais.

Do compromisso em esboçar representações dos feitos políticos já se depreende parte dos motivos de a pintura de história ser tida em maior valor do que a paisagem. No entanto, além dessa, há uma questão filosófica que se reporta ao estatuto de maior racionalidade conferido às modalidades de pintura que estariam mais firmemente ancoradas no desenho. Retornando ao exemplo da academia francesa, a conferência de Charles Le Brun em 1672 é contundente a esse respeito.

Respondendo ao discurso de outro conferencista que havia feito a defesa dos pintores coloristas, o diretor da Academia Real de Pintura e Escultura reafirma o estatuto basilar do desenho, uma vez que a tripla finalidade a que a instituição se propunha – pedagógica, teórica e política – fundamentava-se nele. É através do desenho que seria possível ensinar pintura, pois era tido como a única parte dela que se submetia a regras. Além disso, essa prioridade sustentaria ainda a hierarquia dos gêneros pictóricos, em que a pintura de história era o mais valorizado: apenas uma pintura calcada no desenho poderia "transformar o relato em imagem, a história em quadro, ou, para usar os termos da época, narrar com um pincel"[10]. Dessa forma, enquanto na renascença italiana a centralidade do desenho era apenas uma corrente ou tendência de interpretação da obra de arte, na França do século XVII tornou-se uma teoria dominante.

[10]Jacqueline Lichtenstein, *A pintura: textos essenciais*, v. 9: O desenho e a cor. 2006, p. 14.

Apoiada nesta, assim como em outras doutrinas, a academia procurou diferenciar-se do grupo dos Mestres "por seus conhecimentos, por seu domínio técnico, e, sobretudo, pela inscrição em uma Antiguidade Clássica, e não mais medieval"[11]. Os artistas solicitantes aludiam a uma liberdade e erudição da idade clássica, que teria soçobrado com o advento das corporações e seu modo de produzir imagens que se afasta das letras. Para tal concepção, retomar os parâmetros clássicos significaria uma reparação histórica.

Na hierarquia dos gêneros pictóricos, portanto, a pintura de história era aquela que estava mais próxima de uma maneira de pintar racional, ancorada no desenho e na possibilidade de narrar, aproximando-se, desse modo, também do status elevado das letras, às quais jamais havia sido negado o epíteto de artes liberais ou do espírito. Já a pintura de paisagem, era frequentemente associada a características depreciativas, sendo tida como mais intuitiva, avessa ao desenho e mais próxima da mancha colorista – a modalidade de pintura que não narra, apenas descreve o entorno; faltaria a ela um propósito.

Ressoa junto a essa reflexão em que confluem os conceitos de narrativa e desenho-desígnio a assertiva de Charles Le Brun, em seu discurso já mencionado à academia francesa. Segundo ele, a pintura de história seria o gênero pictórico em que os atributos racionais da pintura estariam plenamente reunidos; ou seja, feitos célebres poderiam ser narrados com um pincel. Na pintura brasileira da segunda metade do século XIX, porém, a fórmula de Horácio poderia ser retomada como havia sido concebida originalmente.

4. Paisagem para uma escola nacional

Outras variantes, porém, contribuem para ampliar a discussão sobre o lugar da pintura de paisagem no Brasil do século XIX. Arthur Valle e Camila Dazzi sinalizam que desde muito cedo, na formação da Academia no Brasil, a

[11] Celina Mello, *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*, 2004, p. 24.

pintura de paisagem foi vista como gênero cuja prática seria bastante proveitosa em nosso país, devido à exuberância de sua natureza.[12] Aludindo aos primeiros estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, redigidos em 1820, os autores afirmam essa atenção consciente em relação à possibilidade de associação entre o gênero e a constituição de uma escola nacional. Eis o trecho dos estatutos:

> Este gênero de pintura é um dos mais agradáveis da Arte e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma coleção de Vistas locais terrestres como marítimas: o Professor desta Classe ensinará a teoria e a prática, explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem muito distintos os quatro tempos do dia; além do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessários ao Pintor de Paisagem, exemplificará aos Discípulos a maneira de pintar as nuvens, árvores, águas, edifícios, embarcações, e todos os mais objetos que entram na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha.

Após a declaração da independência, a busca pela constituição de uma escola nacional tornou-se premente para a intelectualidade do país. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879) encarna essas preocupações de maneira exemplar; Discípulo dileto de Debret, viaja com o professor para a Europa em 1831, fundando a Revista Niterói em 1836, junto de Gonçalves de Magalhães e Francisco de Salles Torres Homem, quando ainda estava em Paris. Esse episódio é considerado o marco inicial do romantismo literário brasileiro e pode ser visto como paradigmático do profundo compromisso que ele teria com a configuração de uma arte autenticamente brasileira.

Ao comentar a exposição geral de 1843 no periódico Minerva Brasiliense (outro veículo de comunicação de que esteve à frente), Porto Alegre dava grande destaque à pintura de José dos Reis Carvalho, pintor de frutos e flores, detectando como característicos da pintura brasileira temas e motivos relativos à natureza. Anos depois, em 1855, então diretor da AIBA, ele propõe mudanças no ensino de pintura de paisagem, estabelecendo, assim, nos novos estatutos: "O professor de paisagem ensinará o desenho de sua cadeira, e ficará obrigado a ir com os seus

[12] Camila Dazzi; Arthur Valle. *'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República*, 2009.

alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes"[13].

Letícia Squeff registra a indisposição entre o diretor e o então professor de pintura de paisagem, August Müller, causada devido à insistência de Porto Alegre em relação às lições ao ar livre.[14] Ela explicita também o aspecto controverso que, embora o diretor acreditasse que somente o contato direto dos estudantes com a natureza possibilitaria a esses o desenvolvimento de um "olhar brasileiro", o gênero da pintura de paisagem permanecia em um papel subalterno: "É o que explica, por exemplo, que os novos estatutos concedessem apenas quatro anos de pensionato na Europa para os alunos de paisagem e de gravura, enquanto os pintores de história, arquitetos e escultores podiam prolongar sua estada por seis anos"[15]. Além disso, segundo a estudiosa observa, Porto Alegre demonstrava não estar ciente da autonomia que a pintura de paisagem vinha adquirindo na Europa desde o início do século, pois vaticinava a pintura à aquarela e o conhecimento de botânica como modelo a ser seguido pelos pintores de paisagem brasileiros, enxergando nas expedições científicas o ofício em que os paisagistas formados pela AIBA poderiam atuar. Parecia ignorar, conforme argumenta Squeff, a maneira como a paisagem vinha sendo praticada por Corot e Millet, "que desde meados da década de 1830 introduziram na pintura novas propostas temáticas, incorporando o homem comum e a natureza viva à representação artística"[16].

A ênfase na paisagem sugere a sintonia de Porto Alegre com as formas de sensibilidade que caracterizaram o romantismo literário brasileiro de que era participante e entusiasta. Entretanto, ainda que no círculo literário do qual fazia parte se tecessem poemas em que os fenômenos naturais eram evocados, junto à AIBA permanecia o primado da pintura de história, que ele próprio lecionara.

[13] Letícia Squeff, *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879)*, 2004, p. 212.
[14] *Ibidem*, p. 213.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.

Esse era o gênero de pintura considerado completo, pois poderia reunir em um só quadro retratos de personagens ilustres, figuras humanas em sua vivacidade e movimento, além de aspectos da paisagem como ambiente cenográfico do acontecimento retratado. Ademais, a pintura de história se fiava no compromisso com a posteridade: "a intenção de fixar na memória um fato ou personagem significativo para a nacionalidade e a pátria"[17].

Segundo essa noção de engrandecimento do país, desde que o Brasil foi reconhecido como nação independente até o início do período republicano, a pintura de história também seria convocada a erigir representações que conformassem a escola nacional. É a partir dessa significação que se estabeleceu, na Exposição Geral de 1879, uma sala dedicada à coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira.

Conforme Tadeu Chiarelli, foi nesse momento que a direção da AIBA se posicionou publicamente sobre a questão, reunindo as obras que, segundo seu entendimento, representavam a escola brasileira: produções artísticas realizadas por mestres ou ex-alunos da Academia, em grande parte versando sobre temas nacionais – "Uma produção idealizada, voltada para a tradição acadêmica, mesclada por valores atenuados do romantismo e do realismo", afirma o autor.[18]

Dazzi e Valle sinalizam a rejeição da crítica da imprensa a essa exposição:

> Escritores como Félix Ferreira, Gonzaga Duque, Oscar Guanabarino e França Jr. opuseram à proposta da Academia uma alternativa que valorizava a produção dos paisagistas brasileiros, em registro realista ou naturalista. Defendia-se a ideia de que a pintura de paisagem devia capturar o "característico" da pintura brasileira, sobretudo no que dizia respeito à sua luminosidade e às suas cores típicas. Essa ideia se distanciava decisivamente do partido usual até então, que subordinava a paisagem à história, e no qual o primeiro gênero se constituía essencialmente como pintura de atelier, como pode ser identificado em obras de pintores ilustres como Victor Meirelles e José Maria Medeiros.[19]

[17] *Ibidem*, p. 216.
[18] Tadeu Chiarelli, *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*, 1995, p. 19.
[19] Camila Dazzi & Arthur Valle, *'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República*, 2009, p. 124.

Rejeitando os feitos célebres em proveito do aspecto característico da paisagem, os críticos brasileiros não apenas se alinhavam à tendência europeia de valorização desse gênero de pintura, como declaravam que essa modalidade (junto à pintura de gênero) seriam as únicas alternativas capazes de fazer surgir no país uma arte nacional, com características próprias, ou seja, distintas daquelas dos outros países.

5. Dos fatos inauditos aos preenchimentos

Se colocarmos lado a lado o que era valorizado pela tradição e o que passa a ser reivindicado no século XIX por parte da intelectualidade brasileira, como exposto por Chiarelli e também por Dazzi e Valle, poderemos apreender que, dentre as oposições que regiam o paralelo das artes, o que era rejeitado passa então a ser elevado.[20]

O domínio do sensível é reabilitado: preconiza-se não a correção da natureza em prol do ideal e racional, mas sua figuração na maneira como é vista. A paisagem é pintada de maneira fidedigna, descrevendo o território brasileiro com suas cores e luz próprias, e, nesse momento, tal maneira não é vista como um servilismo que desabonasse a pintura, reduzindo-a a uma arte mecânica.

Além disso, também no Oitocentos a imagem se torna o referencial para o *lógos*. No Brasil, assim como na Europa, as palavras passam a ser empregadas cada vez mais em busca de conformar imagens. John Ruskin assinala esse duplo fenômeno: a proliferação de descrições nas letras no momento de consagração da pintura de paisagem. Na poesia inglesa diversos são os nomes dos poetas que exprimem versos descrevendo territórios e se deslumbrando com os movimentos da natureza, dentre os quais se destacam William Wordsworth (1770 - 1850) e Walter Scott (1771 - 1832). Este, na introdução do primeiro Canto de *Marmion*,

[20] Tadeu Chiarelli, *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*, 1995.

pinta uma cena de fim de outono em que já se vislumbra o inverno. Ele descreve os efeitos do rigor do tempo na paisagem:

> O céu de novembro é frio e deprimente, e as folhas das árvores, vermelhas e secas. Outrora, olhando do alto de um desfiladeiro para baixo, para o escuro e estreito vale, você dificilmente reconheceria o regato sob o bosque verde, tão emaranhado ele havia crescido, já agora, murmurando rouco, ele é frequentemente visto por entre arbustos e espinhos [...].

É no gênero romanesco, porém, que as descrições do entorno se acomodam mais apropriadamente. Em 1856, quando Gonçalves de Magalhães publica o poema épico *A confederação dos tamoios*, José de Alencar escreve diversas cartas com críticas desfavoráveis, reprovando a forma literária que Magalhães escolheu para erigir o acontecimento como símbolo nacional de resistência ao colonizador lusitano. Segundo o autor de *Iracema*, a prosa romanesca teria sido mais adequada: "a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios"[21], afirma em sua segunda carta sobre o tema. Outras observações desfavoráveis do romancista se reportaram à fraca musicalidade e unidade narrativa do poema, além da *falta de arte* na descrição da natureza brasileira e dos costumes indígenas.

As cartas trocadas pelos jornais são publicadas no mesmo ano em que aconteceu a disputa e, no ano seguinte, em 1857, José de Alencar publica *O Guarani*, romance através do qual o escritor procuraria atestar as teses defendidas nas cartas mobilizadoras da polêmica. Busca, assim, em seu romance, demonstrar que a obra de Gonçalves de Magalhães estaria ainda muito atrelada às formas clássicas, apesar de historicamente ter sido ele o principal propagador das ideias românticas no Brasil.

Na literatura brasileira, o olhar que atenta para a paisagem tem acento programático, reportando-se ao fenômeno do *nacionalismo estético*. Impelidos a constituir uma obra literária autenticamente brasileira, cada geração de escritores reivindicaria para suas obras o epíteto de fundadora. A atenção para o

[21] José de Alencar, *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, 1856, p. 25.

local, com a consequente descrição de lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil colocaria obras diversas como *O Guarani* de Alencar e *Inocência* de Alfredo Taunay sob o mesmo emblema. E o romance, concorda Candido, consistiria na forma literária privilegiada para representar o característico e o particular.

Ainda que os primeiros romances de Alencar, como *Iracema* e *O Guarani* tragam um enredo e um lirismo que evocam a epopeia, nos seguintes, o escritor confere cada vez mais à sua prosa elementos que aproximam o enredo de seus leitores. Candido atribui, porém, a Franklin Távora e Alfredo Taunay o aprofundamento de determinados aspectos do romantismo, que teriam contribuído para "dar refinamento à análise, sentido ao regionalismo, fidelidade à descrição e naturalidade à expressão"[22].

Esses dois últimos escritores repreendiam Alencar, acusando-o de falta de verossimilhança por acreditarem que as descrições alencarianas teriam sido compostas em gabinete, sendo mais tributárias ao que o escritor cearense lera do que daquilo que vira e vivenciara. De fato, como apontado por Candido, em obras como *Inocência* a verossimilhança conferida pela descrição é intensificada pelo entrecho em que as personagens são contemporâneas aos leitores e caracterizadas de um modo reconhecível em contextos não inacessíveis aos potenciais leitores.

A busca por verossimilhança se alinha ao programa do nacionalismo estético, como já mencionamos. De modo que as descrições não apenas delimitam o espaço da narrativa, como assinala a singularidade daquela porção do país. Há, porém, ainda outra função possível desempenhada pelas descrições da paisagem na obra de Taunay, que corresponde ao que o crítico Franco Moretti chamaria de *preenchimento*.

Ao caracterizar o romance do século XIX como próprio do *século sério* burguês, marcado pela regulação do cotidiano, Moretti contrapõe momentos de

[22] Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: movimentos decisivos 1750-1880*, 2013, p. 612.

bifurcações (das ações dramáticas, em que uma decisão é tomada) aos de preenchimentos, que consiste na narração de momentos banais de caracterização da rotina das personagens, e mesmo descrições, em que a narrativa se suspende, ou nada de importante acontece. "Trata-se de um modo novo, secularizado, de contar uma história: o seu sentido está disperso em cem momentos diferentes; sempre precário, sempre insatisfatório e misturado à indiferença do mundo"[23].

Em *Inocência*, de Alfredo d'Escragnolle Taunay, as descrições da natureza não apenas ambientam o enredo como fazem parte dele. Marcam o ritmo dos ambientes rurais, em tudo diverso da cidade. Demonstram, mesmo, a particularidade daquele modo de vida: alongam os olhos da imaginação na distância das longas estradas, conduzindo o leitor a existências singulares, enformadas pelo isolamento e o convívio com o canto das aves e o espreitar dos animais selvagens, na lida diária com as reses e os cavalos.

Fica evidente no primeiro capítulo que no romance importa menos o amor de Cirino e Inocência do que o pitoresco da vida sertaneja e o vislumbre do cerrado sul-matogrossense:

> Se parece sempre igual o aspecto do caminho, em compensação mui variadas se mostram as paisagens em torno.
>
> Ora e a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravata entrança o seu tapume espinhoso.

Esse trecho compõe o longo capítulo descritivo que Antonio Candido considerou uma *ouverture*, à maneira das óperas, devido à musicalidade e lirismo

[23] Franco Moretti, *A cultura do Romance*, 2009, p. 836.

com que é composta.[24] Além dessa passagem, em diversos outros momentos a caracterização da natureza sobressai, suspendendo a ação, mas possibilitando que uma bifurcação pudesse ser entrevista.

> Uma noite, em que havia luar embaciado por ligeira bruma, tomou a sua aflição tal violência que ele decidiu fugir daquele local de sofrimentos e incertezas, logo na manhã seguinte.
>
> Assente uma vez nesta resolução, ergueu-se do leito em que jazia prostrado pelo mais cruel desalento e, com algum custo, saiu para o terreiro, abrindo cautelosamente a porta da casa, a fim de não acordar os companheiros de quarto. Uma vez fora, sentou-se num tronco de madeiro e ali ao ar fresco e acariciador da madrugada, entrou com mais tranquilidade a pensar no caso.
>
> Seria uma hora depois de meia-noite.
>
> Estavam os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera.
>
> Haviam já os galos cantado uma vez, e, ao longe, muito ao longe, de vez em quando, se ouvia o clamor das anhumapocas.
>
> Levantou-se de repente Cirino.
>
> Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o ramo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo.
>
> Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta.
>
> Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência.. Não havia duvidar.

A longa descrição do desassossego de Cirino, no capítulo *O idílio*, é entremeada pela caracterização da atmosfera noturna. Como se pressente pela narrativa, aquele quadro introduziria uma ação que bifurcaria a narrativa, trazendo à baila tomadas de decisões que precipitariam determinados acontecimentos, contrariando a ordem das coisas como até então se apresentavam.

Em outro momento, o rapaz está se deslocando até a casa do padrinho de Inocência, Antônio Cesário, que reside próximo a uma povoação limítrofe com

[24] Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: movimentos decisivos 1750-1880*, 2013, p. 623.

Minas Gerais, chamada Vila de Santana. Entre a vila e a sede rural em que seria abrigado a natureza varia de abjeta e potencial fonte de doenças, passando pela confluência com o estado de espírito do protagonista, para, enfim, evadir-se dele, apresentando-se solar e alegre, enquanto o rapaz permanecia desesperançado:

> Cirino em pouco mais de uma hora, transpôs a distância da povoação ao rio. Também, na légua e quarto que até lá media só há de ruim o trecho em que fica a floresta que borda as margens da majestosa corrente.
>
> Nessa mata, trazem os troncos das árvores vestígio das grandes enchentes; o terreno é lodacento e enatado; centro de putrefação vegetal donde irradiam os miasmas que, por ocasião da retirada das águas, se formam em dias de calor abrasador e sufocante.
>
> Abundam ali coqueiros de estípite curto e folhuda coroa chamados aucuris, a que rodeiam numerosas lagoinhas de água empoçada e coberta de limo.
>
> Em nada é, pois, aprazível o aspecto, e a lembrança de que ali imperam as temidas sezões faz que todo o viajante apresse a travessia de tão tristonhas paragens.
>
> Ouve-se a curta distância o ruído do rio que corre largo, claro e com rapidez.
>
> Como duas verdes orlas refletem-se no espelhado da superfície as elevadas margens, a cujo sopé moitas de sarandis, curvadas pelo esforço das águas e num balancear continuo, produzem doce marulho.
>
> Causa-nos involuntário cismar a contemplação de grande massa liquida a rolar, a rolar mansamente, tangida por força oculta. Bem como a ondulação incessante e monótona do oceano agita a alma, assim também aquele perpassar perene, quase silencioso, de uma corrente caudal, insensivelmente nos leva a meditar.
>
> E quando o homem medita, torna-se triste.
>
> Franca e espontânea é a alegria, como todo o fato repentino da natureza. A tristeza é uma vaga aspiração metafísica uma elação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material.
>
> Ninguém se prepara para ficar alegre. A melancolia, pelo contrário, aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros.
>
> De que modo nasceu aquela enorme mole de água? Donde velo? Para onde vai? Que mistérios encerra em seu seio?
>
> Largo tempo ficou Cirino a olhar para o rio. Em sua mente tumultuavam negros pensamentos.

> Já se havia difundido o crepúsculo, e bandos folgazões de quero-queros saudavam os últimos raios do sol e despertavam os ecos em descomunal gritaria. De vez em quando, passava algum pato selvagem, batendo pesadamente as asas; sobre as águas, adejavam garças estirando e encolhendo o níveo colo e pombas, aos centos, cruzavam de margem a margem a buscar inquietas o pouso de querência.
>
> [...]
>
> A majestosa impassibilidade da natureza exasperava-o. Quando o homem sofre deveras, deseja nos raptos do alucinado orgulho, ver tudo derrocado pela fúria dos temporais, em harmonia com a tempestade que lhe vai no íntimo.
>
> - Meu Deus! murmurava Cirino, tudo quanto me rodeia está tão alegre e é tão belo! Com tanta leveza voam os pássaros: as flores são tão mimosas; os ribeirões tão claros... tudo convida ao descanso... só eu a padecer!

A longa série de descrições antecede os capítulos de clímax do romance, quando ocorreria o desenlace que com expectativa vinha sendo construído pela narrativa. As descrições se apresentam, pois, como os quadros paroxítonos em que a ação suspensa está prestes a se precipitar. Por outro lado, e de maneira ainda mais simples de se conceber, são esses quadros descritivos que conferem toda a singularidade ao romance, o qual, de outro modo, não estaria situado, podendo aludir a quaisquer outras narrativas alusivas a um amor irrealizável.

De acordo com Antonio Candido, a particularidade é a característica primordial da forma literária conhecida como romance, contrapondo-se ao caráter generalista e universalizante da epopeia.[25] Candido exprime bem tal oposição ao afirmar que, apesar de se assemelhar à epopeia na ambição e amplitude, o romance não teria o intento de arrancar os homens da contingência para levá-los ao plano do milagre, mas sim *encontrar o miraculoso nos ferrolhos do cotidiano*.

Contrariamente aos gêneros narrativos anteriores, ocupados com o inaudito, o romance se prestaria a retratar todo tipo de experiência humana, talhando personagens como pessoas comuns, não correspondentes a figuras arquetípicas, e situados em um espaço e tempo determinados. Todos esses

[25] *Ibidem*, p. 430.

elementos que em nossa época podem parecer naturais a narrativas literárias não eram requeridos pelas formas ficcionais anteriores, normalmente ambientadas em espaço e tempo vagos e genéricos. No caso do romance, tais particularidades conferiam verossimilhança à correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita, de modo que o emprego de descrições se mostrava imprescindível.

Alfredo Taunay assim o faz em *Inocência*. Delimita o espaço-tempo concreto: a região do rio Parnaíba, um lugarejo do leste sul-mato-grossense (na época de Taunay, sul de Mato Grosso, posto que o estado ainda não havia sido dividido), próximo ao oeste de Minas Gerais, delineia as personagens: há uma moça bonita e ingênua mantida reclusa pelo pai. São sertanejos, empregam o vocabulário das pessoas de pouca instrução, cujo convívio se restringe a um círculo limitado que compreende as pessoas dos sítios da cercania e do povoado mais próximo. São figuras comuns, reconhecíveis em muitas famílias dos rincões interioranos do Brasil oitocentista.

Operando um paralelo e nos apropriando das asserções relativas à literatura para pensar a pintura, poderíamos associar os fatos inauditos das grandes narrativas épicas à pintura histórica, que então passam a ser menos valorizados que os preenchimentos das cenas frugais e do aspecto do ambiente natural, que contornam os cenários da vida, como nas pinturas de paisagem de Hipólito Caron e seus companheiros de grupo.

Aos preenchimentos de Moretti não seria descabido justapor a observação de Rafael Cardoso, que identifica na pintura de Grimm e seus discípulos não a inovação da pintura ao ar livre, mas a novidade de um olhar que atenta para o entorno brasileiro com familiaridade:

> Mais do que métodos supostamente revolucionários frequentemente destacados como contribuição de Grimm, ele evidencia um olhar plácido e familiar para a paisagem brasileira, e nisto sim reside uma grande novidade. Desde o final do século XVIII, a paisagem brasileira vinha sendo representada, ora de modo altamente preciso e analítico, ora de modo romantizado e exótico. Enquanto pintores ligados a expedições científicas

> dedicavam-se ao escrutínio de formas botânicas e vistas topográficas, outros viajantes não economizavam nas tintas cor-de-rosa e nos efeitos de luz penetrando em grutas e florestas escuras para ressaltar o caráter estranho e sublime da natureza dos trópicos. Em alguns casos extraordinários - Debret, Rugendas, Righini, Vinet, entre outros - às vezes conseguiam fazer ambas as coisas ao mesmo tempo. Antes de Grimm, porém, quase ninguém havia realizado a proeza maior com relação à paisagem brasileira: a de torná-la corriqueira.[26]

No período que permaneceu com Grimm, as pinturas de Caron lançam um olhar familiar também para alguns trechos de paisagens rurais. Ambientando tanto restingas quanto porções mais afastadas do mar, essas pinturas figuram cenários de um primitivismo suave; lugares em que a intervenção humana é entrevista – de modo semelhante à paisagem descrita em *Inocência* – apenas por uma estrada bem pisada ou uma porteira singela.

No *Trecho de paisagem na restinga de Icaraí* (Figura 2), a vegetação recorda a proximidade do mar, entretanto, não transfigura idílios. Nenhum tom exasperante que imprima deleite: apenas o dia firme e calmo, nuvens rarefeitas, estrada alva – talvez refletindo o sol – dando lugar à atividade corriqueira de um transeunte conduzindo uma cavalgadura.

Representando-a desse modo, é como se o olhar de Caron aplicado em descrever o trecho em repetidas sessões escolhesse imprimir nele o que o faria mais próximo e familiar: a imagem de alguém que passa, quando quem observa poderia também estar passando. Passaríamos contornando o ajuntamento de águas no primeiro plano, à esquerda; lançaríamos de relance os olhos sobre as cercas rudimentares, à extrema esquerda; e registraríamos, talvez, a presença de diferentes formatos de folhagens e aspectos das copas das árvores, ou apenas reteríamos a sensação fugidia da diversidade de verdes, da intensidade e do contraste da luz... Daquelas bananeiras sobressaindo junto à curva, quase no fundo à esquerda... Todo esse aspecto, que parece tão banal, no qual não há gravidade e que dificilmente atrairia contemplação reverente outrora, é fixado aqui minuciosamente.

[26] Rafael Cardoso, *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*, 2008, p. 83.



Figura 2
Hipólito Caron. *Trecho de paisagem na restinga de Icaraí*, 1884. Óleo sobre tela, 38,5 x 60 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

O mesmo faz Alfredo Taunay em *Inocência*, assim como fazem outros romancistas, como Távora e Alencar, que pintam com palavras a paisagem vivida, vestem o verbo com pintura através das descrições compostas mediante a vivência dos lugares e a atenção do olhar. Em suas páginas há imagens e a experiência do visível. É aí então que o paradigma logocêntrico se inverte, e de submissa à poesia, a pintura passa a ser seu referencial, como a pintura deve ser o romance.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: movimentos decisivos 1750-1880*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos.* Rio de Janeiro: Empreza Typ. Nacional do Diario, 1856. Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242822. Acesso em: 17 de Jul. 2019.

CAVALCANTI, Ana M. T. *A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX*. In: Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes/ Unicamp. Ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28-34.

CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. *'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República*. Concinnitas (Rio de Janeiro. Impresso), v. 1, p. 120-133, 2009.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FILÓSTRATO. *Amor e outras imagens*. Trad. Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais.* Volume 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Volume 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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

MORETTI. *O século sério* in *A cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOTT, Walter. *Marmion*. Livros disponível em: http://books.google.com.br/books/download/Marmion.pdf?

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Inocência*. Livro disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2017

Referência para citação deste artigo
DE BRITO, Ana. De Paisagens Escritas e Paisagens Pintadas: vínculos conceituais entre a pintura de Hipólito Caron e o romance *Inocência* de Alfredo Taunay. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 42 – 67, outubro de 2019.

> Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte

> Notes on artist's centrality in the history of art

por Ângela Brandão
Professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq 2. Este artigo também é resultado parcial de pesquisa desenvolvida com apoio FAPESP, Processo 2017/20984-6. E-mail: brandaoangela@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-8946-9910.

Resumo
Este artigo discute alguns aspectos historiográficos acerca da importância dos artistas, como foco para a construção da narrativa sobre arte no tempo. Nas origens da historiografia da arte, com Giorgio Vasari, as biografias de artistas constituíram o fio condutor do texto. Porém, já se considerava o artista como parte de um sistema do qual faziam parte o ateliê, os mecenas, personagens e contextos sociais que transcendiam à individualidade do artista criador. O texto vasariano foi um modelo a ser seguido e um esquema a ser superado durante os séculos XVII e XVIII, observando os escritos de Bellori ou de Luigi Lanzi. As biografias de artistas foram sendo, portanto, adaptadas aos conceitos de estilo, escola e gênero. A criação do gênero monográfico no final do século XIX, por Carl Justi, permitiu a biografia de um único artista, em lugar do conjunto de vidas. Se, contudo, no início do século XX, pareceu possível construir uma história da arte que ofuscasse o papel do artista, em nome da obra de arte entendida como um objeto em sua pura visibilidade, por autores como Wölfflin; iniciou-se, em contrapartida, uma reconstrução historiográfica na qual o artista voltava a ocupar um papel central na narrativa, porém agora como parte de uma categoria social, em obras como as de Wackernagel, Baxandall ou Warnke.
Palavras-chave: Historiografia da arte. História social da arte. Artista. Biografia

Abstract
This article discusses some historiographical aspects about the importance of artists as a focus for the construction of the narrative on art in time. In the origins of art historiography, with Giorgio Vasari, the biographies of artists constituted the main thread of the text. However, artist was already considered as part of a system that included the studio, the patrons, characters and social contexts that transcended the individuality. Vasarian text was a model to follow and a scheme to overcome during the seventeenth and eighteenth centuries, observing the writings of Bellori or Luigi Lanzi. Biographies of artists were therefore adapted to concepts of style, school and genre.The creation of the monographic genre, by Carl Justi, in the late nineteenth century allowed the biography of a single artist, rather than a set of lives. If, however, at the beginning of the twentieth century, it seemed possible to construct a history of art that overshadowed the role of the artist, in the name of the artwork understood as an object in its pure visibility, by authors such as Wölfflin; in contrast, a historiographical reconstruction began in which the artist returned to occupy a central role in the narrative, as part of a social category, in works such as those ones by Wackernagel, Baxandall or Warnke.
Keywords: Historiography of art. Social art history. Artists. Biography

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 25.08.2019

1. Introdução

As anotações que se seguem dedicam-se a compreender certos aspectos da presença do artista na constituição da história da arte como disciplina. A partir da obra de Giorgio Vasari, procuramos traçar algumas linhas sobre a repercussão do modelo das biografias de artistas como eixo central dos estudos histórico-artísticos em diferentes épocas. Se alguns autores dos séculos XVII e XVIII procuraram superar, parcialmente, o modelo vasariano, criando conceitos e fórmulas mais gerais para compreender a arte no tempo, como escola, gênero ou estilo, a exemplo de Bellori ou Luigi Lanzi, as *vidas* dos artistas não deixaram de ser combinadas a tais formulações mais gerais. Em lugar das biografias dos artistas como conjunto de *vidas* ou adaptadas a um esquema teórico, ao final do século XIX pode-se pensar na escrita da história da arte a partir da biografia de um único artista, por meio do chamado *gênero monográfico*, que teria sido desenvolvido por primeira vez por Carl Justi.

Embora uma percepção de que fosse possível escrever a história da arte sem depender da biografia dos artistas ou de um artista tenha se afirmado na primeira metade do século XX, a partir da proposição de Wölfflin, vemos surgir escritos em que artistas voltam a ocupar um papel central nos estudos histórico-artísticos. Contudo, esses escritos não aparecem no estilo de biografia, mas como categoria social, algo que será observado em estudos como os de Martin Wackernagel, Baxandall e Martin Warnke.

Essas anotações não pretendem ser suficientes, muito menos completas, pois vários aspectos e autores fundamentais foram deixados de lado. No entanto, ainda que de modo fragmentado, procuramos esboçar reflexões a respeito do lugar do artista no tecido da história da arte.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

2. *Vidas*

A história da arte constituiu-se como narrativa com base no modelo biográfico, compreendendo o sujeito *artista* em sua individualidade. Contudo, mesmo no livro de Giorgio Vasari (1511-1574), embora individualizadas, as biografias dos artistas refletiam uma série de relações sociais: ateliês, mercado de arte, mecenato e formação do artista. O artífice se afirmava socialmente como cidadão livre, entre os séculos XV e XVI na Itália – no sentido de liberalização das artes e dos fazeres artísticos em relação às corporações de ofício medievais, tais como suas regras e taxas. Neste mesmo processo empreendido por Vasari, como criador da *Academia del Disegno*[1], ele próprio construía a primeira narrativa da história da arte, organizada a partir do nome do artista e de sua história pessoal. Afirmava-se socialmente o artista como indivíduo livre e criador, não apenas capaz de dominar uma técnica e dotado de destreza de suas mãos, mas também como intelectual e protagonista da narrativa sobre a arte no tempo.

A construção da centralidade do artista como indivíduo ilustre fora sendo preparada, porém, antes de Vasari, por autores como Filippo Villani, que, em seu livro de 1404, *Florença e seus homens ilustres*, ao elevar a pintura acima da escrita, louvou artistas florentinos como Cimabue e Giotto. Os escritos da segunda metade do século XV, tais como o tratado *De re aedificatoria*, de Leon Baptista Alberti[2], anunciavam a reinterpretação do papel do arquiteto em direção às artes liberais. Embora a ideia de uma história das artes como agrupamento de biografias interessasse claramente aos humanistas já na primeira metade do século XVI, foi com o livro de Giorgio Vasari, editado em 1550 e 1568, que este projeto se concretizou, com efeito, pela primeira vez. A obra Le *vite de' Più Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori: Da Cimabue Insino A' Tempi Nostri* (editadas em 1550 e 1568), tornou-se o mais célebre livro, por séculos, da história da arte[3].

[1] Nicolaus Pevsner, *Academias de Arte: passado e presente*, 2005, p. 105-114.
[2] Leon Baptista Alberti, *Da Arte de Construir - Tratado de Arquitetura e Urbanismo*, 2012.
[3] Giorgio Vasari, *A Vida dos Artistas*, 2011.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

O projeto historiográfico muito claro e preciso de Vasari ainda hoje baliza, em certo sentido, um modelo narrativo para a história da arte. Especialmente na medida em que se passou a falar na crise, e mesmo no fim da disciplina[4], segundo Orietta Pinelli, muitos historiadores da arte sentiram-se sem rumo e "atracaram" em Vasari como quem retorna a um porto seguro; porém, não se tratava apenas disso. A escolha da língua vernácula, toscana, por parte de Vasari, em lugar do latim, permitiu-lhe, segundo a autora, uma adaptação ao léxico falado nas oficinas e nos ateliês de artistas, como uma marca de modernidade em sua obra, com a escolha das palavras exatas e da gramática culta, buscando um vocabulário que desse conta dos temas da história da arte, de modalidades e de técnicas artísticas de longa tradição. Uma história baseada em fontes era também uma das questões centrais para Vasari: livros de despesa, receituários, epígrafes, escritos privados, cartas e testemunhos orais e literários. Vários tipos de documentos lhe pareciam dignos de entrar no repertório dos instrumentos da história da arte. Uma vez valorizadas as fontes, como parte de um método histórico e filológico, Vasari propunha, segundo Pinelli, uma autópsia dos fatos, sustentada pela historiografia humanística. Buscava documentos que reconstruíam e comprovavam, encargos e diversos contextos artísticos[5].

A visão evolutiva da arte apresentada por Vasari, composta por ciclos históricos ou ciclos artísticos, correspondia a um modelo biológico (nascimento, apogeu, decadência e morte). O que se refletia nas biografias estavam organizadas em três partes: infância e juventude (predisposições, ambiente de formação), descrição e avaliação das obras (anedotas para definir a personalidade dos protagonistas, relações, aspirações, pedidos dos comitentes e circunstâncias para realização de cada obra) e anotações sobre o ateliê e os alunos, concluindo o juízo sobre a qualidade da obra. As *Vidas* se organizavam em três idades ou três eras. A primeira começava, na primeira edição, com o nascimento de Cimabue e fechava com Lorenzo di Bicci – o *Trecento*, período em que os artistas tomaram,

[4] Hans Belting, *O Fim da História da Arte*, 2012.
[5] Orietta Rossi Pinelli, *Storie della Storia dell'Arte*, 2014, p. 3 a 11

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

segundo ele, consciência dos problemas formais e espaciais que seriam resolvidos no *Quatrocento*. A segunda idade coincidia com a atividade dos mestres do *Quatrocento,* que deram impulso às artes, iniciando "a regra, ordem, medida, desenho e maneira". Embora não tenham atingido a perfeição, foram úteis para a Terceira Idade, a qual se inicia com Leornardo da Vinci, quando o desenho atinge a perfeição. A Terceira Era se encerrava com Michelangelo na primeira edição, e na segunda, de 1568, com a vida do próprio Vasari[6].

Pinelli nos recorda que, na obra de Vasari, os artistas foram tratados como gênios e não mais como artesãos. Ao indicar a influência de um artista sobre o outro, a história da arte começou a ser tecida como uma rede de nomes e obras. O modelo histórico-artístico vasariano estava concentrado na noção da *maneira* (um termo ambivalente, porém central em sua narrativa), indicando os diferentes traços estilísticos de um artista, uma escola, uma época, e também o repertório das ideias que acompanhavam uma composição figurativa. A *maneira*, no entanto, poderia também ter conotação negativa por parte do artista, como mera repetição de seu próprio repertório ou como cópia mecânica do estilo de outro[7].

Segundo Maria Beatrice Failla, o texto vasariano constituiu um modelo, mas, ao mesmo tempo, um sistema a ser superado; uma referência imprescindível, porém que indicava seus próprios limites, já que não poderia se fazer *ad nauseam* uma continuação infinta de biografias, por meio do *esquema das vidas*. Como continuar a escrever as *Vidas* do mesmo modo que Vasari havia feito? Como sistematizar a história da arte para que não se tratasse de um acúmulo sem fim de nomes de artistas? A história da arte trataria de experimentar, nos séculos que se seguiram, novas soluções para combinar a historiografia da arte como narrativa de vidas e uma narrativa do estilo. Em reação ao sistema *toscanocêntrico* de Vasari, a literatura artística responderá, de

[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*, p. 3 a 11.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

qualquer forma, com numerosas séries de biografias locais, atualizando e *remendando* o texto do autor[8].

O entendimento de como a história da arte se conformou como narrativa de vidas de artistas poderia ser dimensionado igualmente pelo surgimento da autobiografia, que é quando o artista decide escrever sua vida *por sua própria mão* para usar as palavras de Cellini. Tal como Vasari havia incluído sua autobiografia no conjunto das *Vidas* na edição de 1568, o manuscrito de Benvenutto Cellini foi redigido entre 1558 e 1562, com a percepção de que sua biografia, embora estivesse presente nas *Vite* de Vasari, não havia recebido os merecidos louvores. Escreveu: "Todos os homens de toda sorte, que fizeram algo que fosse virtuoso, ou se verdadeiramente que se assemelhe à virtude, deveriam, sendo verdadeiro e do bem, de sua própria mão descrever sua vida[9]."

3. Das *Vidas* a modelos interpretativos

O sistema historiográfico do século XVII, contudo, propôs novas categorias de subdivisão das obras e dos artistas e novas hierarquias de modelos, alimentado pela difusão da prática de colecionismo. Conceitos como *gênero* e *estilo* (ao mesmo tempo em que se configuravam as primeiras ideias sobre *escola* como categoria estilístico-geográfica da arte) são formulados por meio de reflexão teórica, de observação das experimentações dos artistas e da prática da organização das coleções; além disso, tendiam a superar os *limites impostos pelo esquema biográfico vasariano*. O pensamento teórico sobre a imitação da natureza e a *Ideia* passaram, na segunda metade do século XVI, a sustentar uma reflexão sistemática em torno da história da imagem, sobrepondo-se às sequências biográficas[10].

A primeira metade do século XVII foi marcada não propriamente pela ideia de *maneira* de Vasari, a partir da qual vão se acumulando identificações de

[8] Maria Beatrice Failla, *Il governo della vista e il primato dell'invenzione*, *Op. Cit*., 2014, p. 20 a 21.
[9] Benvenuto Cellini, *Vita*. 1901, p. 3.
[10] Maria Beatrice Failla, *Op. Cit.*, 2014, p. 38 a 43.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

traços distintivos de artistas e uma nova categoria constituída da intersecção entre *a coisa pintada* e *como se pinta*. A historicização do presente se jogou ainda mais uma vez sobre o tema da imitação, e o confronto entre *maneiras* se tornou uma práxis consolidada na construção historiográfica da disciplina, acolhendo o relativismo de juízo que constituía um dos pontos do sistema vasariano. Começou a formar-se uma cultura historiográfica relacionada a coleções, galerias e *Museum* – ou pinacotecas. Supunha-se o reconhecimento de uma operação visual na montagem de uma coleção, uma história da arte com base num projeto colecionístico. As *quadrarias* se tornaram o lugar codificado do confronto entre escolas e maneiras; e o lugar, por excelência, das reflexões historiográficas[11].

Não obstante um autor como Carlo Ridolfi tenha escrito, em 1648, uma história que mesclava biografias de artistas e narrativas, as *Meraviglie dell'arte*, como um modelo literário baseado em diálogos, adotando uma postura antibiográfica e antivasariana, no ano anterior, as *Vite* de Vasari eram reeditadas em Bologna devido à grande demanda pelo livro[12]. Isso demonstra que, embora o século XVII buscasse alternativas ao modelo histórico-artístico vasariano, as *Vite* continuavam a ser lidas e reeditadas.

Em 1672, Giovan Pietro Bellori publicava *Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni*. O estudo da Antiguidade, o exercício de decifrar e descrever a linguagem visual do Antigo, como modelo descritivo, foi aplicado nas *Vite* de Bellori, onde a *ecfrasi* é medida de avaliação da invenção, como parte integrante do sistema teórico para justificar a seleção de biografias. Serão doze na edição de 1672, as vidas de Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Michelangelo da Caravaggio, Pietro Paolo Rubens, Nicolas Poussin, entre outros. Annibale Carracci assume um papel predominante e se sobrepõe à ideia de progresso, do tempo e das artes. Se, por um lado, Bellori aludia ao modelo evolucionista de Vasari, por outro, refletia o paralelo entre antigos e modernos. Annibale Carracci representava, em seu sistema, o ápice e o progresso em virtude

[11] *Ibidem*.
[12] Maria Beatrice Failla, *L'ingano dell'occhio e l'artificio barocco*, *Op. Cit*., 2014, p. 57.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

do valor moderno e regenerativo de sua linguagem de síntese. As outras vidas, para Bellori, articulavam-se em torno de Annibale[13].

Talvez a mais conhecida entre as biografias produzidas por Bellori, no entanto, seja a de Caravaggio, comumente interpretada como uma condenação moral do pintor. Porém, Bellori reconhecia em Caravaggio a redescoberta da natureza por meio de uma verossimelhança das cores, como antídoto para a *decadência do maneirismo*. A opção de Bellori pelo modelo de biografias resultava, portanto, funcional para constituir uma *moldura* para a descrição das obras de arte e para caracterizar o *exempla virtutis*. O paradigma das vidas na história da arte passaria a servir, no fim do século XVII, a uma série de experimentações literárias que recuperavam o sistema vasariano, sobrepondo a ele uma nova historiografia europeia, empenhada nas grandes coletâneas de erudição eclesiástica[14]. A contraposição entre elogio e vida aludia à bifurcação do modelo historiográfico, sendo que a biografia passava a ser, com efeito, um modelo literário aberto. A partir de uma narrativa do estilo, contudo, poder-se-ia refletir sobre uma pintura sem que se conhecesse necessariamente o autor. Por outro lado, atribuir a autoria se tornou uma competência de *ouvir o que diziam as obras*, depositárias de uma linguagem que apenas o olho poderia decifrar pela leitura do estilo; nascia daí a figura do *connoisseur*[15].

Cumpre ascrescentar que Johann Joachim Winckelmann, voltado para o estudo da Arte Antiga, demonstrou pela primeira vez de modo claro e consciente as *vantagens* de uma história da arte sem artistas. Sua operação historiográfica inovadora abordou o estilo de uma época, o que embora fosse aspiração comum a diversos estudiosos, o fez com capacidade narrativa de síntese absolutamente inédita. Até mesmo o aspecto físico de seus livros, em que não havia muitas páginas, em formato de bolso, com edições elegantes, revelavam a intenção de

[13] *Ibidem*, p. 67-74.
[14] Ibidem.
[15] Chiara Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico, Op. Cit*., 2014, p. 91 a 142. Jonathan Richardson, *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*, 1719.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

difundir o conhecimento sobre arte, tornando-a compreensível a um vasto público. Winckelmann percebeu a necessidade de inovar o uso da linguagem da história da arte e se empenhou em reformá-la por meio de neologismos, criticando com ironia escritores precedentes, como Vasari e Bellori[16].

No final do século XVIII, no entanto, certos autores procurariam, de modo muito geral, criar uma *história da pintura* e não tanto uma *história dos pintores*, por assim dizer. Padre Luigi Lanzi (1732-1810), com sua *Storia pittorica dell'Italia* se propôs a realizar uma vasta síntese da pintura italiana desde o século XIV, até então estudada de modo fragmentado e constituída fundamentalmente de biografias. Lanzi foi inicialmente um estudioso da Antiguidade, um *etruscólogo*. Sem ser iluminista, por sua fé, nem tampouco um enciclopedista, o hábito de trabalhar sobre objetos anônimos como os da arte etrusca o fez olhar para as obras de arte de todos os tempos por elas mesmas, e não como testemunhos da vida de um artista buscando sua *morfologia*. Como conservador da *Galeria dos Uffizi*, de Florença, foi responsável por organizar o acervo e publicar sua primeira descrição em 1782. Ao escrever uma história da pintura italiana, Lanzi adotou o modelo de escolas regionais, da Itália superior e inferior, em lugar das biografias de artistas. A primeira edição de 1792 foi completada por viagens e observação de obras de arte *in loco*, publicada em dois volumes em 1796 e numa terceira edição em 1809. Lanzi se propôs a definir os estilos e as maneiras dos artistas, das épocas e das escolas; cada escola era dividida em vários períodos, baseando-se na ideia de ciclos de evolução e declínio. No entanto, sua análise pragmática o afastou de teorias, confrontando séries de investigação baseadas, por um lado, nas próprias obras e, por outro, nos documentos. Em certo sentido, Lanzi criava uma geografia da arte capaz de se sobrepor, definitivamente, às biografias[17].

[16] Chiara Piva, *Op. Cit*., 2014, p. 91 a 142.
[17] *Ibidem*, p. 142-146.

4. Vida do artista, no singular

Ao final do século XIX, podemos ver outro deslocamento importante do modelo de Vasari: as *vidas no plural* abrem lugar para o estudo da *vida de um artista no singular*, como completa e suficiente em si mesma para compor uma narrativa autônoma para a história da arte. Nasce o gênero da *monografia*, que adquire um significado próprio para a historiografia da arte. O livro monográfico teria sido uma criação original de Carl Justi, ao publicar seus estudos sobre Velázquez e Murillo[18]. Não se tratava, no entanto, apenas de isolar a biografia de um artista, mas da inserção da vida do artista na compreensão do contexto mais amplo da época, do ponto de vista de uma história cultural. A vida do artista – e agora de um único pintor, por exemplo – não era apenas uma abordagem do indivíduo, mas observada do ponto de vista social, como, de certa forma, o próprio Vasari já o havia esboçado.

Alguns anos depois da publicação das primeiras monografias em história da arte de Carl Justi, Jacob Burkchardt, historiador da arte suíço que havia dedicado quase toda sua vida ao estudo do Renascimento, escreveu um livro dedicado a Pier Paul Rubens, deixando assim, pouco antes de morrer, aos 78 anos, uma homenagem ao barroco. O livro *Recordações de Rubens*[19] não era exatamente uma biografia do pintor; o próprio título *recordações* revelava a relação íntima do autor com o artista, cuja obra fazia parte de sua memória. O livro representava, de fato, o encontro entre um historiador da arte e um pintor, separados pelo tempo, mas reatados pelo exercício da historiografia da arte. Esta foi, de fato, a única monografia escrita em forma de livro por Burckhardt, que jamais havia dedicado um livro inteiro a um artista, nem mesmo a Rafael. *Recordações de Rubens* não constituía um gênero literário identificável: biografia, panorama da obra ou então evolução do estilo, mas sim uma espécie de homenagem ao pintor.

[18] Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 1888. Carl Justi, *Murillo*, 1892.
[19] Jacob Burckhardt, *Rubens*, 1967.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Por ser uma *recordação*, Rubens parecia fazer parte do mundo interior de Burckhardt, que buscava, entretanto, pressupostos concretos e materiais (encomendas, ambiente do ateliê, por exemplo) para compreender a obra. Identificou-a como pintura universal, como arte da contrarreforma e como expressão de um sentido intelectual. Tratava-se, portanto, não de uma simples biografia, mas de uma história da cultura adaptada para Rubens. Ou ainda, segundo Maurer, uma homenagem, através de Rubens, ao mundo barroco. Em suma, Rubens representava, para Burckhardt, a união entre o Norte e o Sul, entre a arte flamenga e a arte italiana, entre a fantasia nórdica e o culto mediterrânico, pela forma e pela narrativa[20].

5. A superação do modelo biográfico?

Aluno de Burckhardt, Heinrich Wölfflin, com suas obras *Renascimento e Barroco*, de 1888, e *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, sob a influência das ideias da pura visibilidade, inaugurou um novo modelo para os estudos histórico-artísticos, como duplas categorias estéticas. Suas ideias se difundiram por toda a intelectualidade europeia e chegariam a marcar, mais tarde, a historiografia da arte no Brasil. Para Wölfflin, a história da arte era uma narrativa *sem artistas*, uma história de estilos, de formas, portanto essencialmente antivasariana. A importância de Wölfflin para a história da historiografia da arte correspondia a um certo *fim da biografia*, por meio de uma escrita baseada em conceitos fundamentais.

Não obstante, desenha-se, no início do século XX, uma história social da arte, cujo foco de observação não se concentra tanto no objeto artístico, mas nos mecanismos sociais de produção artística e na caracterização social e intelectual

[20]Emil Maurer e John Haskell, *Op.Cit.,* 1967, p. 17 a 18.

do artista[21]. Por outro caminho, coletivo e social, o artista recuperava um lugar central na narrativa da história da arte.

Martin Wackernagel, aluno de Wölfflin, publicou em 1938 *O mundo dos artistas no Renascimento florentino, comitentes, ateliês e mercado de arte*[22]. O livro se dividia em três partes: as encomendas ou os encargos; os comitentes (ou encomendantes); o ateliê do artista e o mercado de arte. O autor tratou especialmente da classe dos artistas: sua força numérica, sua organização corporativa e a articulação das especializações; os ateliês e o método de trabalho (lugares de moradia e de trabalho do artista; organização do trabalho: mestres, ajudantes e aprendizes); o procedimento de produção das esculturas; as técnicas de trabalho dos pintores; a importância do desenho e pintura sobre tela e sobre parede. Tratou, ainda, da formação dos aprendizes e dos assistentes, da gestão dos negócios no ateliê e no mercado de arte, da formação dos preços e das formas de pagamento. Debruçou-se, também, sobre a condição econômica do artista, sua posição social e a consciência de classe dos artistas, assim como do artista como indivíduo – seu círculo de amigos, sua vida e seu trabalho. Escreveu até mesmo sobre a índole do artista, sua mentalidade e o círculo de seus interesses, tratando do *tipo do artista na sociedade a ele contemporânea*. Já na introdução do livro, Warckenagel explicava seus métodos:

> Neste ponto caberia uma declaração de princípio: neste livro, a história da arte não será concebida e tratada nem simplesmente como história do estilo – história da criação de formas e história da visão – nem simplesmente como conectada à história das ideias; será considerada sobretudo enquanto História da completa vida artística (ou inteira vida artística), levando em conta ao máximo possível todos os concomitantes fatores materiais e culturais. Uma vez que nos propusemos este tipo de objetivo, será necessário examinar, enfim, os artistas como grupo no âmbito dos ateliês e do mercado artístico e, em geral, a inteira economia da arte. (...) devemos tentar reconstruir, o quanto possível, a inteira vegetação artística desenvolvida em solo florentino; devemos proceder com o interesse universal, puro e objetivo do botânico, o qual encontra digno de

[21] Michael Baxandall, *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*, 1991. André Chastel, *Arte y Humanismo*, 1982. Pierre Francastel, *Pintura e sociedade*, 1990.
[22] Martin Wackernagel, *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*, 1994.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> observação não só as flores e os frutos perfumados, mas a inteira estrutura da árvore, os simples tufos de ervas e até mesmo as ervas daninhas. [23]

A terceira parte do livro de Wackernagel queria fornecer um documento panorâmico; de um lado, as relações concretas e as circunstâncias do mercado de arte – custo dos materiais, retribuições dos artistas, formas e modos de pagamento – de outro, as condições econômicas e sociais do artista, seu modo de vida e seu estatuto social. A partir desse panorama, pôde ser possível revelar como um mestre emergia do nível médio da vida artística e do artesanato de qualidade, como era organizado o ateliê ou oficina de um artista e como era feita a distribuição de trabalho entre o mestre e os ajudantes.

Entre os pontos tratados por Wackernagel está o grau de especialização do trabalho artístico e de como o status do artista poderia estar ligado, em alguns períodos, ao de outras profissões. Por exemplo, tratou das corporações dos pintores de Florença no século XV, da Companhia de São Lucas, que manteve, segundo ele, um grande número de inscritos ao longo daquela centúria[24]. Outro aspecto observado foi a sobreposição das tarefas e a versatilidade dos artistas, de um lado e de outro, a especialização de tarefas, assim como a permanência do controle de qualidade dos trabalhos realizados pelos artistas por parte das corporações.

O autor observou, como vimos, os ateliês e seu caráter coletivo, a divisão e a organização dos trabalhos artísticos. O mestre supervisionava e controlava os trabalhos, contudo não os realizava integralmente, já que muitas vezes os desenhos preparatórios ficavam a cargo de colaboradores. Wackernagel realizou, portanto, uma análise das mudanças com relação à prática do desenho preparatório, do rascunho, dos esboços e das várias técnicas, assim como analisou a passagem da têmpera ao óleo[25].

---

[23] Martin Wackernagel, *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*, p. 35. Tradução nossa. Grifo nosso.
[24] *Ibidem*, p .355-356.
[25] *Ibidem*, p. 356, 360-366.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Em suas palavras:

> (...) deve ser sublinhado o quanto as circunstâncias técnicas relativas à criação das pinturas estão estreitamente ligadas à exigência própria da invenção artística e das soluções formais a ela relacionadas. Se olhamos apenas o resultado final, a obra acabada, não conseguimos compreender plenamente a peculiaridade de um mestre nem suas relações com as condições histórico-artísticas que o circundavam. Informações mais diretas as obtemos lá onde, sobre a base dos estudos preliminares conservados, é possível perceber as fases da preparação e da realização da obra.[26]

Wackernagel se dedicou não apenas às técnicas, mas também à análise dos materiais com os quais os artistas trabalhavam. Procurou compreender a formação do artista a partir do desenho e a passagem do aprendiz para o auxiliar ou assistente do artista. Estudou o tempo de realização da obra e cumprimento ou não de contratos, tratando dos preços e pagamentos. Interessou-lhe compreender a posição social do artista e sua consciência de classe. Escreveu:

> Considerando seus ganhos, o tipo de trabalho e o teor da vida, o artista, em linha geral, fazia parte socialmente da classe média-alta (...) mas vivia uma dependência contínua, seja pelo trabalho, seja pela vida, de pequenos pagamentos por parte do comitente, o que impedia a possibilidade de uma vida mais livre[27].

Aproximadamente na metade do século XV, Wackernagel assinala ter havido uma nova consciência despertada por alguns mestres que se rebelavam contra a condição social que os havia mantido por muito tempo num nível baixo da escala social. O livro de Wackernagel tratou ainda da religião dos artistas, sendo que, segundo ele, muitos mantiveram determinada postura estético-formal com base em sua conduta religiosa. Wackernagel afirmou que nos testamentos de artistas, encontramos muitas expressões de devoção e muitos artistas faziam parte de confrarias religiosas[28].

O estudo de Wackernagel pode ser considerado, enfim, como um dos primeiros exemplos de uma abrangente história social dos artistas de maneira

[26] *Ibidem*, p. 377.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, p. 382 a 384, 386, 414 a 415.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

mais consciente e sistematizada, deslocando o modelo vasariano da biografia individual ou biografias combinadas e também superando o modelo wölffliniano de estudo das obras de arte em sua pura visualidade.

Em 1972, Michael Baxandall publicou o livro O *olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*[29], resultante de uma série de palestras proferidas na Faculdade de História da Universidade de Londres. Seu objetivo era mostrar "como o estilo das pinturas é um material pertinente para a história social". O primeiro capítulo examinava a estrutura do mercado de pinturas no século XV – através de contratos, cartas e registros contábeis. Para ele, uma pintura do século XV era o testemunho de uma relação social: de um lado, o pintor, que realizava o quadro ou supervisionava sua execução; de outro, alguém que o encomendava, fornecia fundos para sua realização. Ambas as partes agiam, segundo ele, conforme instituições e convenções: comerciais, religiosas, preceptivas e sociais.

> O cliente pagava pela obra, naquela época como hoje, mas dispunha de seu dinheiro de maneira própria ao século XV, e isso podia influir no caráter da pintura. A relação da qual a pintura é o produto era, entre outras coisas, uma relação comercial, e algumas práticas econômicas daquela época estão muito concretamente materializadas nas pinturas. O dinheiro tem uma importância considerável na história da arte[30].

Acrescentou ainda: "(...) significa que o pintor se encontrava geralmente exposto a uma relação mais direta com um cliente leigo (...) o pintor se diferenciava do escultor que geralmente trabalhava para grandes organizações comunitárias[31]."

Entre as questões abordadas por Baxandall, estava a importância dos contratos para a história da arte. Escreveu: "Há um tipo de documento legal onde estão registrados os elementos essenciais referentes à relação que dava origem a uma pintura, acordos escritos estabelecendo as principais obrigações contratuais de cada parte." Observa, por exemplo, por meio dos contratos, a menção ao ouro,

[29] Michael Baxandall, *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*, 1991.
[30] *Ibidem*, p. 9.
[31] *Ibidem*, p. 16.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

ao azul ultramarino e à redução de seu uso na pintura no decorrer do século XV. Estabelece, assim, uma espécie de dicotomia entre o uso de materiais nobres e caros em contraposição à habilidade do artista. Baxandall diz: "Uma pessoa pagava um quadro com base nesses dois elementos, a matéria e a habilidade, o material e a mão de obra. (...) Havia uma equivalência nítida e incomum entre os valores teóricos e práticos." E ainda: "O cliente perspicaz dispunha de vários meios para transferir seu dinheiro do ouro para o pincel. Por exemplo, atrás das figuras no seu quadro poderia exigir paisagens em vez de um fundo dourado." Era, segundo Baxandall, um meio seguro de *comprar habilidades* em vez de investir nos materiais – daí a enorme diferença que se fazia nos ateliês entre o valor do tempo gasto pelo mestre e o valor menor pelo tempo gasto por seus auxiliares[32].

Este quadro de relações entre os artistas e os comitentes permanece no horizonte da história da arte até o século XXI, com livros como o de Settis, *Artistas e Comitentes entre Quatro e Cinquecento*[33], em que trata do *jogo das partes*: o artista na relação com o comitente, questionando-se a própria liberdade do primeiro e transformando agora, em certo sentido, o segundo em protagonista do fenômeno artístico.

O livro de 1996 de Martin Warnke[34] tratou, por sua vez, do aspecto específico do artista como personagem da Corte e da competição entre os artistas nesse ambiente. Abordou a aparente impossível liberdade do artista diante das encomendas por parte da Corte e, por outro lado, do poder que o artista exercerá para a escolha dos demais cargos ligados às artes – um poder de nomear seus ajudantes. Warnke estudou o sistema de nomeação do artista na Corte, com base em sua fama e reputação, assim como a incorporação da família do artista ao ambiente cortesão. Investigou as formas de remuneração e garantias de sobrevivência, indicando que o artista ali recebia uma remuneração fixa para

[32] *Ibidem*, p. 17, 25 a 28.
[33] Salvatori Settis, *Artisti e Comitenti tra Quatro e Cinquecento*, 2010.
[34] Martin Warnke, *O Artista da Corte. Os antecedentes dos artistas modernos*, 2001, p. 65 a 79.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

cumprir seu dever de atender às necessidades de seu senhor; no entanto, tal remuneração nem sempre era garantida. Normalmente, segundo ele, o artista vivia no espaço do palácio, embora seu trabalho exigia lugares especiais. Havia também pagamentos em gênero – por exemplo, roupas feitas pela alfaiataria da corte, alimentação, médicos, farmácia e a própria moradia. Nesse contexto, o artista vivia sob a proibição de executar obras para demandas de fora da Corte, sem que houvesse a permissão do mecenas.

Sobre o preço pago pela obra de arte, Warnke escreveu:

> Embora as queixas incessantes dos artistas confirmem que, no dia a dia, a prática de pagamentos na corte nem sempre se desenvolvia na atmosfera da liberdade recíproca prometida nos documentos de nomeação e privilégios, é inegável que somente na corte foi possível desenvolver-se uma forma primitiva do fenômeno, tão difícil de compreender, da liberdade de preço da obra de arte. Até agora, a liberação da obra de arte com relação às normas quantitativas das corporações de artesãos vinha sendo atribuída ou a uma mudança na consciência provocada pela teoria da arte ou a um mecanismo burguês de mercado, contra as corporações, sobretudo na Holanda do século XVII (...)[35]

Outros temas tratados pelo autor foram os episódios em que artistas receberam título de nobreza. Estudou, assim, as tarefas e postos ocupados pelos artistas na Corte, o papel do escultor diante da tarefa dos monumentos públicos, assim como o pintor, sua autoridade e suas funções diplomáticas. O gênero do retrato é abordado por Warnke como o instrumento mais importante da política de arte. Observou, enfim, o artista nessa esfera privada, sua dependência e liberdade em tal ambiente. Após a Revolução Francesa, a oposição entre cultura de Corte e cultura burguesa, para ele, assim como a defesa republicana da liberdade do artista, estigmatizaram o trabalho artístico junto às Cortes, por meio de um discurso burguês. Warnke inverte a ideia de liberdade do artista diante do mercado de arte, se comparada à liberdade que o artista de Corte, para ele, de fato tinha.

A reflexão de Warnke se baseia no princípio teórico-filosófico formulado especialmente entre os séculos XV e XVI, de que o artista é livre porque não

[35] *Ibidem*, p. 224 a 225.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

exerce trabalho físico. Como arte liberal digna de um homem livre, a pintura ou a escultura deveriam ser exercidas por prazer desinteressado. A arte se origina da virtude, de um dom e do engenho, e a criação da obra se dá na mente do artista. Quem é responsável pela execução braçal da obra é o artesão, que domina a técnica, como uma atividade secundária. A virtude pode ser incentivada e estimulada, mas somente a atividade de produção material pode ser paga. Assim, a partir desse raciocínio, Warnke observa que as belas artes se desvincularam das artes mecânicas no contexto do Renascimento. As corporações se opunham, segundo ele, à situação do artista de Corte, porque este era livre de taxas e obrigações em relação às mesmas corporações[36].

O livro de Martin Warnke pode ser considerado, assim como o trabalho de Wackernagel, como um estudo fundamental para se perceber a afirmação de uma história da arte que apresenta o artista como personagem central para a compreensão do fenômeno artístico, mas observado de um ponto de vista coletivo e social, e não mais ao molde das biografias.

Conclusão

A perspectiva histórico-social da arte, à guisa de conclusão, no que se refere ao contexto português, deve muito aos escritos de Vitor Serrão, especialmente ao seu livro *O Maneirismo em Portugal e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*[37]. O autor esclareceu suas premissas teóricas no prefácio do livro: "O trabalho, filtrando-se naturalmente, dada a especificidade do tema, nos terrenos de uma História Econômica e Social, de uma Sociologia e análise das mentalidades, de uma História do Direito Civil, etc. não deixa de ser sobretudo um ensaio no domínio da História da Arte[38]."

[36] *Ibidem*, p. 65 a 79
[37] Vitor Serrão, *História da Arte em Portugal, 2001. Vitor Serrão, O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugeses*, 1983.
[38] Vítor Serrão, *Op. Cit.*, 1983, p. 16.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

E, mais adiante:

> (...) cremos que não existe contradição em considerar simultaneamente a obra como objeto estético e como documento explícito da sua época específica, sendo que ambos os aspectos são complementares e se interligam intimamente. Dentro de uma metodologia sociológico-dialética em que a produção artística, enquanto analisada esteticamente, o é também em conexão com o estudo das ideologias envolventes (ideologia das "zonas" políticas, religiosa, econômica, moral, cultural, etc. em referência um espaço e um tempo determinados) (...)[39].

Para concluir essas poucas linhas, podemos dizer que certas tendências da história da arte do século XX confirmaram a construção historiográfica em que o artista voltou a ocupar um papel central em sua organização narrativa, porém não mais na perspectiva das *Vidas* em conjunto, tampouco como indivíduo isolado, como personagem biografado, mas como parte integrante de uma categoria social e, portanto, parte de um sistema, de um jogo em que atuavam outros setores da sociedade: as Cortes, os comitentes, as corporações e seus artesãos, colecionadores e mecenas. Tal reposicionamento dos artistas, como chave central para a compreensão dos fenômenos artísticos, fez-se sob diferentes abordagens. No entanto, não poderíamos deixar de concordar que, de alguma maneira, a história da arte estaria longe de ter chegado a seu fim e, ao mesmo tempo, ainda oferece tributos a suas origens como disciplina específica.

Referências

ALBERTI, Leon Baptista. *A Arte de Construir. Tratado de Arquitetura e Urbanismo.* São Paulo: Hedra, 2012.

BAXANDALL, Michael. O *olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

[39] *Ibidem*.

BURCKHARDT, Jacob. *Rubens*. Pref. Emil Maurer. Trad. e note Anna Bovero. Torino: Einaudi, 1967.

CELLINI, Benvenuto. *Vita*. Testo critico con introduzione e note storiche. Firenze: Sansoni, 1901. P. 3 Disponível em https://archive.org/details/vitadibenvenutoc00cell_0 Acesso em 12 mar. 2019.

CHASTEL, André. *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra, 1982.

FAILLA, Maria Beatrice. Il governo della vista e il primato dell'invenzione (1590-1640) in PINELLI, O. R. (org.) *Storie della Storia dell'Arte*.Torino: Einaudi, 2014.

FAILLA, Maria Beatrice. L'ingano dell'occhio e l'artificio barocco (1640-1680) in PINELLI, O. R. (org.) *Storie della Storia dell'Arte*.Torino: Einaudi, 2014.

FERNANDES, Cássio da Silva. Martin Wackernagel: o "espaço de vida" dos artistas no Renascimento florentino. *Ghrebh*, v. 2, p. 16, 2010. Disponível em http://revista.cisc.org.br/ghrebh/ Acesso em 15 de fevereiro de 2019.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

JUSTI, Carl. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2 Bände, Bonn, Cohen, 1888.

JUSTI, Carl. *Murillo*. Leipzig, E. A. Seemann, 1892.

PEVSNER, Niclolaus. *Academias de Arte: passado e presente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINELLI, Orietta Rossi. Le arti del disegno. In PINELLI, O. R. (org.) *Storie della Storia dell'Arte*.Torino: Einaudi, 2014.

PIVA, Chiara. La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814). in PINELLI, O. R. (org.) *Storie della Storia dell'Arte*.Torino: Einaudi, 2014.

RICHARDSON, Jonhathan. *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*. London, 1719. Disponível em: https://archive.org/details/twodiscoursesia00conggoog/page/n4. Acesso 2 de julho de 2019.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal.* Lisboa: Editorial Presença, 2001.

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugeses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

SETTIS, Salvatori. *Artisti e Comitenti tra Quatro e Cinquecent.* Torino, Einaudi, 2010.

VASARI, Giorgio. *A Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WACKERNAGEL, Martim. *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci, 1994.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte. Os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

Referência para citação deste artigo
BRANDÃO, Ângela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 68 – 88, outubro de 2019.

> Sobre lampejos em tempos de chumbo, ou, por uma comunidade de vaga-lumes, ou, o que pode a arte?

> About glimpses in ages of lead or for a community of fireflies or what can art do?

por Antônio Carlos Sobrinho
Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge).
E-mail: tonysobr@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-2926-2779.

Resumo
Esta não é uma escrita que procura falar sobre textos artísticos em específico, no sentido de interpretá-los. Ao invés disso, ela se deixa atravessar por aquilo que, na arte, é força de. Ou, força para. Noutras palavras, deseja o *estar com*, ou melhor, o *ser com*. Trata-se de recolher abraços de artistas diversxs, de épocas distintas e de linguagens várias, não como uma energia apaziguadora, mas como aumento da potência de agir. Abraços vaga-lumes. Neste caminho, intenta-se uma reflexão sobre como a arte pode ser força para a não capitulação dos sujeitos, ainda que inseridos em contextos (macro e micro) políticos em que quase tudo ganha a cor e o peso do chumbo. Assim como o Brasil de 2019.
Palavras-chave: Vaga-lumes. Arte. Resistência.

Abstract
This is not a writing that seeks to talk about specific artistic texts towards interpretion. Instead, it allows itself to be crossed by what in art is the “strength of”. Or “strength to”. In other words, it desires *to be with*. It is about collecting hugs from different artists, from different eras and from different languages, not as a peacemaking energy but as an increase in the power of acting. Fireflies hugs. In this way, intents to a reflection on how art can be strength for the non-surrendering of the subjects, although inserted in (macro and micro) politics contexts in which almost everything gets the color and the weight of the lead just like Brazil in 2019.
Keywords: Fireflies. Art. Resistence.

> Artigo recebido em 15.04.2019 e aceito em 29.07.2019

1. Ser força

Na segunda carta que escreve a Luciana di Leone, sua amiga e interlocutora, Diana Klinger registra algum desencanto em relação à experiência da vida contemporânea[1]. Afirma que suas idas à biblioteca para leituras e pesquisas, bem como o esboço do livro que então escrevia, não eram mais do que uma tentativa de entrar em contato com a força que há no texto literário. Em "aprender a sobreviver", que vem a ser o título desta carta, Klinger escreve:

> Eu passei os dias naquela biblioteca, esboçando esse livro para dizer apenas que eu queria e precisava recuperar uma força que há na literatura e que a burocratização da vida acadêmica e a banalização da narrativa contemporânea tinham me feito esquecer. Eu queria acreditar naquela força, porque as coisas, todas as coisas, foram ficando piores. Se viver é preciso, temos que aprender a sobreviver. Aprender a se reencantar por alguma coisa, a acreditar em alguma prática[2].

Embora não seja de meu gosto iniciar textos com citações, julguei adequado fazê-lo desta vez. Não sei se Klinger e eu nos reportamos exatamente às mesmas razões, mas as coisas, todas as coisas, estão, de fato, ficando piores. Nesse cenário, assim como ela, é na possibilidade de a arte ser força para mim, para nós, que deposito meu movimento de procura, minha linha de fuga.

Não tenho o desejo nem o objetivo de comentar a fundo os poemas, as imagens, as canções que virão nas páginas seguintes. Não almejo nenhum exercício de interpretação, de busca por um sentido. O que pretendo é de outra ordem: quero o encontro com aquilo que tais textos mobilizam de afetos, o enlace com o que restauram de força. Procedimento: (re)visitar estxs[3] artistas, ouvir carinhosamente o que têm a me dizer, recolher os seus abraços, compartilhá-los

[1] Diana Klinger, *Literatura e ética*: da forma para a força, 2014.
[2] *Ibidem*, p. 143.
[3] Opto, ao longo de todo este ensaio, pela utilização do símbolo *x* ao invés de desinências responsáveis por flexionar os nomes em função de marcações binárias de gênero. Entendo que esta ainda não é, e talvez não venha a ser, prática corrente na escrita acadêmica, podendo ocasionar alguma incompreensão. No entanto, escrever deste modo se trata mesmo de um gesto político. Significa pensar sobre a língua (e sobre a linguagem) de maneira a não se deixar seduzir pelo olhar de Medusa das formas já fixadas, com seus perigos e silenciamentos. Assim, na medida do possível, pretendo alcançar modos de dizer que se esforcem em não operar por exclusões e violências.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

com quantxs eu puder. Sigo Klinger que, na esteira de Spinoza, abdica de pensar a produção artística como objeto para percebê-la como ato, perspectiva a partir da qual "[...] ela só vai ter um sentido (para mim) quando produzir reverberações (em mim), e desse encontro entre mim e a obra resultar um aumento de (minha) 'potência de existir'"[4].

"Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte", já advertiu Susan Sontag[5]. O contato pele-a-pele, cheiro-a-cheiro, entre o corpo-arte e este corpo que sou eu não solicita um exercício de dissecação do que é víscera, do que está dentro, supostamente escondido. Antes, reclama pela dinâmica própria aos corpos que se encontram, que se tocam, que se atravessam. Pede pela força que há neste ato de *estar com*.

Sim, uma erótica: este é um texto de encontros.

A primeira versão deste ensaio, originalmente pensado com abordagem reduzida às produções literárias, foi apresentada, na tarde do dia 01 de novembro de 2018, ao público do *VI Simpósio Internacional Horizontes Humanos: narrativas, formações e práticas de resistência em tempos de incerteza e intolerância*, realizado na Universidade de Brasília (UnB). Ou seja, logo após o resultado das eleições que encaminharam Jair Messias Bolsonaro à presidência do Brasil. Naquela ocasião, pensei em escrevê-lo ao mesmo tempo como clínica de mim e como força para quem me ouvisse, tentando aproximá-lo ao máximo de uma perspectiva ético-estético-clínico-política, tal como propõe Suely Rolnik como forma de insurreição às micropolíticas reativas que organizam os lugares contemporâneos de hegemonia[6]. Retomo-o agora, quando se completam os cem primeiros dias de seu governo. A mesma sensação de que tudo tende ao pior que eu tinha lá, ainda tenho agora. E, assim como o fiz em Brasília, procuro na arte formas de reverter esta condição de derrota, cuja decorrente apatia serve apenas aos interesses do

[4] *Ibidem*, p. 56.
[5] Susan Sontag, *Contra a interpretação* (1964),1987, p. 23.
[6] Suely Rolnik, *O inconsciente colonial-capitalístico*, 2018.

poder instituído. Busco por encontros cuja potência de invenção, no dizer de Rolnik,

> [...] possa vir a ter força suficiente para conter o poder das forças que prevalecem em outras constelações – aquelas que se compõem de corpos que tentam cafetinar a pulsão vital alheia ou que se entregam à sua cafetinagem. Com essas sinergias, abrem-se caminhos para desviar tal potência de seu destino destruidor[7].

Afinal, as coisas estão mesmo ficando piores e, de fato, é necessário (re)aprender a sobreviver. É, portanto, no desejo de que os encontros que este texto reverbera sejam forças fortes para mim e para quem o leia que eu retomo sua escrita nesta nova versão.

2. Uma coisa é um país, outra...

Será
que nunca faremos senão confirmar
a incompetência da América católica
que sempre precisará
de ridículos tiranos?

Caetano Veloso, *Podres Poderes.*

Domingo, 28 de outubro de 2018.

Esta é mais uma entre as diversas tentativas de começo para este texto. Sem dúvida, é a mais complicada; a mais difícil de todas. Há qualquer coisa de amargo em registrar essa data; qualquer coisa de peso em cada palavra digitada, qualquer coisa de dor agulhando fina, finíssima, sob as unhas dos dedos.

A noite avança madrugada adentro de segunda, tinge de sombra e de chumbo o amanhecer.

[7] *Ibidem*, p. 39.

Somos, neste momento, um país de cinquenta e sete milhões, setecentos e noventa e sete mil, oitocentos e quarenta e sete homens-noite[8]. Segundo dados oficiais divulgados pelo TSE[9], quase sessenta milhões de pessoas conduziram à presidência um discurso de violação dos direitos humanos; um discurso laudatório da ditadura militar e de seus torturadores e assassinos; um discurso promotor da mais absoluta truculência.

"Uma coisa é um país, outra o aviltamento" – dizia, certeiro, o poeta Affonso Romano de Sant'Anna, quando se perguntava, em meio a tantos generais, "Que país é este?"[10].

Somos, hoje, e novamente, um aviltamento. Um aviltamento monstruoso, no pior sentido que esta palavra admite. Um aviltamento de cinquenta e sete milhões, setecentas e noventa e sete mil, oitocentas e quarenta e sete identidades predatórias, para fazer uso da formulação conceitual de Arjun Appadurai[11].

Os predadores, instalados nos lugares de hegemonia a partir dos quais projetam uma nação sem fraturas, homogeneizada em acordo a seus padrões, veem no pequeno número, as diversas minorias, a presença terrível de um perigo: a diferença que se desvia do modelo instituído; o corpo não docilizado, que escapa de qualquer controle, que produz tensões e que aponta para outros modos de existir. O pequeno número, cuja simples existência desorganiza os discursos de unificação nacional, desestabiliza a imagem de um povo coeso, trinca os espelhos dispostos e fissura a universalidade da lógica do poder. Este, o pequeno

[8] Neste caso, como também em relação à palavra "predadores", utilizada um pouco mais à frente, opto pela marcação do gênero, uma vez que a composição majoritária dxs eleitorxs de Jair Messias Bolsonaro é constituída por homens. Para além disso, a expressão "homens-noite" procura igualmente problematizar uma forma específica de fazer política, sobretudo conduzida a partir de um masculino, a qual se baseia nos usos da força, da truculência e da intimidação. Por último, "homens-noite", bem como "predadores", se relacionam ao lugar de hegemonia ainda ocupado pelos homens em nossa sociedade – o que não apenas justifica a utilização do signo "homem", no primeiro caso, e da flexão de gênero, no segundo, como as solicita, tendo em vista a necessidade de melhor definir os lugares dos quais emanam processos de opressão e assujeitamento.

[9] Os números oficiais referentes às eleições do ano de 2018 podem ser consultados no seguinte endereço: http://divulga.tse.jus.br/oficial/index.html

[10] Affonso Romano de Sant'Anna, *Que país é este?* (1980), 1990, p. 1

[11] Arjun Appadurai, *o medo ao pequeno número*, 2009.

número, a pretexto da preservação da pátria, da família, dos valores morais, da fé cristã, da propriedade privada – ou qualquer outra abstração discursiva que procure legitimar processos de violência – precisa ser rebaixado, monitorado, disciplinado e, quando não de todo submetido, preso, silenciado, exterminado. "As minorias devem se calar diante da maioria", disse, uma vez, o então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, hoje eleito presidente do Brasil por cinquenta e sete milhões, setecentos e noventa e sete mil, oitocentos e quarenta e sete votos predatórios. Ou, no mínimo, já que nem todo mundo gosta de sujar as próprias mãos, votos cúmplices e permissivos de uma caçada predatória já em funcionamento.

Somos, hoje, e novamente, um aviltamento.

O número assusta, causa espanto, apreensão. Sei que o Brasil não é, nunca foi, correspondente à harmonia edulcorada por nosso mito fundador. Marilena Chauí já discutiu a nossa mitologia fundacional, expondo o quanto ela precisa ritualmente se repetir para que não percebamos o seu contrário, que é o nosso real: um *modus operandi* que se dá por uma violência e um autoritarismo estruturantes do cotidiano brasileiro, nos configurando, microfisicamente, como sociedade[12]. Mas, muito antes de lê-la, eu já havia seguido e finalizado a leitura de Affonso Romano de Sant'Anna:

> Há 500 anos caçamos índios e operários,
> há 500 anos queimamos árvores e hereges,
> há 500 anos estupramos livros e mulheres,
> há 500 anos sugamos negras e aluguéis.
> [...]
> País:
> loucura de quantos generais a cavalo
> escalpelando índios nos murais
> queimando caravelas e livros

[12] Marilena Chauí, *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária* (2000), 2010.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

– nas fogueiras e cais,

homens gordos melosos sorrisos comensais

politicando subúrbios e arando votos

e benesses nos palanques oficiais[13].

Não é tanto o Brasil sem máscaras que me impacta, este é conhecido de outro tempo, este é um velho inimigo. Mas, a intensidade com que se apresenta o desejo de uma *guerra santa*. A quantidade de assentimentos à bravata de expurgar os *vermelhos*. A aderência massiva a um tom bélico reativo às políticas de inclusão de minorias e aos *ativismos*, cujas ações de tensionamento correm o risco de serem tipificadas como atos de terrorismo. O que me espanta é o número. Ele, sim, me abala. Convenhamos, 55,1% diz pouco. Indica apenas uma maioria difusa, um tanto quanto abstrata. Cinquenta e sete milhões, setecentos e noventa e sete mil, oitocentos e quarenta e sete, por sua vez, traduz em concreto a quantidade de homens-noite. "Por isso, cuidado meu bem, / há perigo na esquina / eles venceram / e o sinal / está fechado para nós"[14]. Os predadores estão à solta. E são muitos.

Félix Guattari, ao invés de visualizar, nas décadas finais do século XX, a superação das estruturas fascistas, supostamente derrotadas em virtude da queda dos regimes totalitários europeus, identifica nelas o exato oposto: uma potencialização micropolítica[15]. Isto significa perceber uma dinâmica social eivada de pequenos fascismos, imperceptíveis se nosso olhar mirar apenas a macropolítica. Tratam-se de determinadas estratégias de captura e de controle que se exercem, nas mais corriqueiras tramas cotidianas, por intermédio de insuspeitos cidadãos autoproclamados "de bem" – predadores, sabemos, nunca se afirmam como tais: são lobos em pele de cordeiro.

[13] Affonso Romano de Sant'Anna, *Op. Cit.*., 1990, p. 2 a 6.
[14] Belchior, *Como nossos pais*, 1976.
[15] Félix Guattari, *Revolução molecular:* pulsações políticas do desejo (1981), 1985.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

O Brasil, que apresenta casos de censura no campo artístico, além de constrangimentos a artistas que promovem tensionamentos no palco onde se apresentam e se posicionam; o Brasil, que pretende monitorar e silenciar professorxs e estudantes de todos os níveis, além de retirar das universidades o direito à autonomia no tocante a posicionamentos políticos; o Brasil, que aplaude discursos de ódio e de violação da dignidade do *outro*; o Brasil, que extermina a população LGBTQI+, a juventude negra, os povos indígenas e militantes sociais; o Brasil, que acredita na arma como elemento pacificador; o Brasil, que pretende caçar e varrer pensadorxs de esquerda; o Brasil cujxs parlamentares são ameaçadxs, precisando abdicar do cargo para o qual foram eleitxs e sair do país para que resguardem as próprias vidas; o Brasil, que celebra nomes de torturadores e de assassinos; o Brasil que recomenda às suas forças armadas a comemoração pelo golpe de 1964; o Brasil, com seus quase 60 milhões de votos em Bolsonaro, é um triste exemplo desse cenário.

(Ao escrever o último parágrafo, não me sinto tão distante de Gonzaguinha, que, em 1980, cantava: "memória de um tempo / onde lutar por seu direito / é um defeito / que mata"[16]).

Para dizer com Clarice: somos hoje, e novamente, um país repleto de "sonsos essenciais"[17]. Mais precisamente, cinquenta e sete milhões, setecentos e noventa e sete mil, oitocentos e quarenta e sete sonsos essenciais, essa condição de gente que, a pretexto de salvaguardar seu modo de vida em relação aos abalos provocados pela existência do outro, abraça uma justiça que não é justiça e fecha olhos para os corpos que se amontoam à sua volta.

É certo que o presidente eleito, em suas primeiras entrevistas, garantiu governar em respeito absoluto à Constituição. E é certo, também, que, de antemão, todo mundo merece o benefício da dúvida. No entanto, seriam suas promessas de agora suficientes para nos fazer esquecer os 29 anos anteriores de

[16] Gonzaguinha, *Pequena memória para um tempo sem memória*, 1980.
[17] Clarice Lispector, *Mineirinho* (1962), 2016.

sua atuação política? Algumas atitudes dele e de sua base de apoio neste pouco tempo de governo alertam que não: ameaças ao Supremo Tribunal Federal e ao Congresso Nacional; ausência completa de diálogo com deputadxs e senadorxs, bem como com a sociedade civil; truculência junto à imprensa e à esquerda; intimidação a professorxs, legitimação discursiva da violência.

O que virá depois? Não sei se o *slogan* "ame-o ou deixe-o" retornará, mas talvez precisemos atualizar aquela letra do Ivan Lins e do Vitor Martins, posteriormente interpretada de forma brilhante por Elis Regina, que dizia de tempos já idos: "Perdoem a cara amarrada / perdoem a falta de abraço / perdoem a falta de espaço / os dias *são* assim"[18].

3. Abraços vaga-lumes

Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha.
Tudo é terror vaidade orgulho teimosia: brilha.
Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha.
Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha.
Desde sempre ou desde nunca para sempre ou não: brilha.
Uma pequenina luz bruxuleante e muda
Como a exactidão como a firmeza
como a justiça.
Apenas como elas.
Mas brilha.
Não na distância. Aqui
no meio de nós.
Brilha.

Jorge de Sena, *Uma pequenina luz*.

Mas... o que a arte tem a ver com tudo isso? Ou melhor, o que pode a arte contra tudo isso?

Nos idos não tão distantes de 1940, o avanço do nazi-fascismo e o drama da Segunda Guerra Mundial, um tempo de incertezas e de intolerâncias que

[18] Ivan Lins e Vitor Martins, *Aos nossos filhos*, 1978.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

guarda certa semelhança com o nosso, solicitaram ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade os seguintes versos:

> A noite caiu. Tremenda,
> sem esperança... Os suspiros
> acusam a presença negra
> que paralisa os guerreiros.
> E o amor não abre caminho
> na noite. A noite é mortal,
> completa, sem reticências,
> a noite dissolve os homens,
> diz que é inútil sofrer,
> A noite dissolve as pátrias,
> apagou os almirantes
> cintilantes! nas suas fardas.
> A noite anoiteceu tudo...
> O mundo não tem remédio[19]...

A noite dissolve os homens. Sem muitos espaços de respiro, a vida se assemelha cada vez mais à contingência de um quarto sem portas ou janelas, ausência completa de saídas: apenas entradas. O primeiro movimento do poema, marcado por um tom crepuscular, se desdobra em imagens de um absoluto desamparo: a noite, com o seu poder de morte, é sem jeito. Em face dela, ou sob o seu domínio, nem mesmo o amor, esta força de vida, encontra um caminho possível. Tudo, já anoitecido pela noite, tende ao fim. O último verso deste arco inicial é duro, impactante. Mergulhado no noturno mais escuro, o poeta sentencia: "os suicidas tinham razão"[20].

Neste ponto, impossível não recuperar a memória de Walter Benjamin. Pouco antes de seu gesto maior de amor à vida, o suicídio, cometido em 1940 ante a possibilidade de prisão pelas tropas nazistas e encaminhamento para os campos de concentração e de morte, ele alertava para o fato de que nem mesmo xs mortxs estariam em segurança caso o inimigo vencesse. E complementava: "e esse inimigo não tem cessado de vencer"[21].

[19] Carlos Drummond de Andrade, *A noite dissolve os homens* (1940), 2012, p. 61.
[20] *Ibidem*, p. 61.
[21] Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história* (1940), 2012, p. 244.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

De fato, não tem cessado de vencer. Estamos novamente sob o domínio de um céu noturno sem estrelas e de homens-noite que colocam em risco até mesmo xs nossxs mortxs – nossxs desaparecidxs políticxs estão sendo assassinadxs pela segunda ou terceira vez. E pela segunda ou terceira vez, as mães e os pais de nossxs desaparecidxs políticxs não têm o direito de enterrá-lxs.

Sintomaticamente, a memória foi em busca do poeta mineiro. No seu abraço de artista, encontro não apenas a partilha de um sentimento em comum, o desamparo diante de um fantasma que retorna, mas, sobretudo, uma potência de agir. É que "a esperança equilibrista / sabe que o show de todo artista / tem de continuar"[22]. Apesar de os suicidas terem razão, o eu-lírico não concede sua morte à máquina-noite. No verso seguinte, que inicia uma atitude de enfrentamento à prevalência noturna, Drummond divisa uma aurora que, mesmo tímida, virá, embora não saiba precisamente quando. A este futuro, imagem da qual se projeta o signo de uma esperança ativa, o poeta atribui uma capacidade de instaurar manhãs responsáveis por decompor todo e qualquer traço de noite:

> Havemos de amanhecer. O mundo
> se tinge com as tintas da antemanhã
> e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
> para colorir tuas pálidas faces, aurora[23].

A um hoje de sombras, noite e chumbo, é contraposta a certeza de um amanhã redentor que anima a luta contra o presente, que instaura resistências. X artista trabalha pela vida, mesmo quando a lei de seu tempo a persegue, a limita e a procura extinguir. A arte é uma força em demanda constante pelo *estar aqui*. Nesse sentido, por intermédio da arte, é possível que se elabore um dizer sobre tudo o que, fora dela, se procura conter, reprimir, apagar. Para Jacques Derrida,

[22] João Bosco e Aldir Blanc, *O bêbado e a equilibrista*, 1979.
[23] Carlos Drummond de Andrade, *Op. Cit.*, p. 62.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> o espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor os interditos. É liberar-se – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei[24].

Para permanecermos na utilização do próprio vocabulário derridiano, façamos uma rasura sobre a palavra literatura, ali posicionada no texto do filósofo francês. Ao seu lado, tomemos a liberdade de inscrever a palavra arte, buscando suplementar o alcance da potência teórica pelo alargamento do campo ao qual ela se refere.

É neste diapasão que procuro o encontro com o texto artístico, em sentido amplo, aqui. Trata-se de uma elaboração do dizer que, independentemente da linguagem em que se apresenta, não raro procura o escape em relação aos condicionamentos que vigiam, limitam e punem o ato enunciativo. Deste modo, a arte produz aberturas, ainda que pequenas brechas, quando todo o seu entorno reza por fechamentos – furos no cano por onde se estabelecem linhas de fuga, no dizer de Gilles Deleuze[25]. Organiza, neste entre-lugar do *apesar de tudo*, pequenas traições à lógica hegemônica: espaços de respiro, afirmações de vida, resistências que se organizam desde a invenção de um povo menor, que falta[26]. A arte guarda em si o gérmen da indocilidade, tal como se vê em *Língua apunhalada*, intervenção fotográfica de Lygia Pape, em pleno ano de 1968, quando do recrudescimento da ditadura militar brasileira em virtude do Ato Institucional nº 5, que vinha sendo preparado desde julho:

[24] Jacques Derrida, *Esta estranha instituição chamada literatura*, 2014, p. 49.
[25] Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Diálogos*, 1998.
[26] Gilles Deleuze, *A literatura e a vida*, 2011.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Figura 1
Lygia Pape, *Língua apunhalada*, 1968.

A lei era o silêncio: bocas caladas, amordaçadas; palavras medidas, minuciosamente calculadas ou riscadas sob a tinta e a autoridade de algum censor. Faltavam palavras, pode até ser verdade, mas não o dizer. A artista fotografa a si mesma em *close-up*, o rosto um pouco deslocado para a direita em relação ao centro da imagem já coloca em cena a produção de um desvio. Sua expressão carrega alguma inquietante serenidade: não há uma contração de músculo, um apertar de olhos. A direção de seu olhar alinha-se ao do público, e é também quase sem vida. A pálpebra direita encontra-se levemente suspensa, como se indecisa entre o movimento de se fechar ou de se abrir. Tal arquitetura, no entanto, contrasta com a boca: decididamente aberta, potentemente aberta, obscenamente aberta. Aqui, para usar a metáfora de Georges Didi-Huberman, a

imagem "[...] arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis"[27]. Arder: provocar um incêndio em seu encontro com o real, tal é a força das imagens, para Didi-Huberman[28]. Não se trata de representar mimeticamente o real, mas de provocá-lo, de fazê-lo acender-se sob chamas que desconcertam mais do que queimam; que tensionam mais do que destroem. A boca, esta cavidade que a ditadura quis extirpar do corpo humano, expulsando-a para o fora da cena, reaparece aqui como local de convergência desta imagem. Se a querem fechada, ela se abre tanto quanto pode. E faz questão de não esconder a língua – a língua-músculo, parte de nossa composição anatômica, mas também a língua-fala, a partir da qual os nossos dizeres, inclusive os de revolta e de luta, se colocam. Ela salta da boca e se exibe: apunhalada, é verdade; sangrando, é verdade, mas, ainda assim, dizendo; mas, ainda assim, intervindo. Talvez ela até cante, com Chico Buarque e Gilberto Gil: "Pai / afasta de mim esse cálice / de vinho tinto de sangue"[29] – embora a artista não pareça precisar da intervenção de nenhum pai: ela esbanja força, ela *é* força. Em todo caso, a arte pode inclusive cantar, quando a ordem é o silêncio.

Onde as palavras são caçadas, as imagens continuam a dizer: a arte sempre encontra o seu jeito. Mesmo no espaço mínimo do *apesar de*, ou exatamente por causa dele, a arte pode. Em 1975, Letícia Parente produz, em vídeo, a performance *Marca Registrada* (Figura 2).

A boca já não diz, mas o pé descalço: este nosso modo mais imediato de contato com um chão – também aquele de barro ou de cimento, de areia ou de madeira, mas, sobretudo, em uma perspectiva simbólica, um chão que é território, ao qual se pertence, constituindo, desse modo, a tessitura microfísica de nossas relações sociais. É, pois, do contato íntimo com o solo brasileiro que Letícia Parente tem o seu corpo marcado.

[27] Georges Didi-Huberman, *Quando as imagens tocam o real*, 2012, p. 216.
[28] *Ibidem*.
[29] Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, *Cálice*, 1978.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Figura 2
Letícia Parente, *Marca registrada*, 1975

Diferentemente de Lygia Pape, que se insere no contexto de instauração do AI-5, Parente encontra-se já em seus anos finais. Com isso, a performance que ela executa aciona, por meio da produção de dor em seu próprio corpo, a memória de dor que a ditadura militar, então em curso, vinha provocando. A artista costura em seu pé esquerdo a expressão *made in Brasil*, com a qual registra a procedência daquela experiência dolorosa. Os corpos dilacerados pelo regime, desaparecidos sob o chão cúmplice e silencioso deste nosso país, comunicam-se conosco pelas linhas costuradas naquele pé: lembrar estas marcas registradas da ditadura: a aflição e a dor.

Às vezes, o poder da máquina repressora é demasiado. Às vezes, o peso sobre nossas costas é desumano. Às vezes, como no momento em que Pape e

Parente produzem, tudo parece sem saída, tudo parece uma grande e triste derrota. Às vezes, parece mesmo que não se trata de o inimigo continuar vencendo, mas de este ser um jogo em que somente ele pode vencer. Às vezes, render-se ao fatalismo parece ser a atitude mais honesta possível – talvez, inevitável. No entanto, é mesmo em face destas possíveis frustrações que se torna necessário dar as mãos a Georges Didi-Huberman, que ensina:

> [...] uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetam, o programam e quem no-lo impor – nossos atuais "conselheiros pérfidos"? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*[30].

Não é coincidência que um dos principais esforços organizados na perspectiva de um assujeitamento do mundo seja a tentativa de exercer um controle sobre as artes. Não à toa, Platão quis expulsar os poetas – estes seres produtores de desvios – de sua República[31]. Não à toa, durante a Idade Média, a Igreja Católica tentou conter e delimitar o que poderia e o que não poderia ser veiculado como arte. Não à toa, os regimes totalitários do século XX desenvolveram seus próprios modelos estéticos, conjuraram todos os demais. Por exemplo, Hitler e sua posição sobre a arte moderna, entendida como degenerada e, portanto, de influência maléfica sobre a população: artistas e professorxs presxs, mortxs. Do outro lado do espectro político, sob o regime de Stálin, Andrei Zhdanov fixou e defendeu a estética do realismo soviético. Artistas e professorxs não alinhadxs a este padrão também presxs e mortxs. Nos paranoicos Estados Unidos do senador Joseph McCarthy, qualquer produção artística que pusesse em tensão o modo de vida estadunidense e as maravilhas do capitalismo era censurada sob a acusação de propaganda comunista: mesmo Charlie Chaplin precisou sair do país, em 1952, para conseguir respirar e continuar produzindo.

[30] Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 42.
[31] Platão, *República,* 2002.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

No Brasil, que passou por duas ditaduras no século passado, é sem conta o número de artistas cooptadxs, censuradxs, exiladxs, presxs, torturadxs. No Brasil de hoje, 2019, há uma investida em curso de estrangulamento de toda e qualquer manifestação artística contrária ao governo instituído ou que parta de outros lugares ideológicos que não aqueles que tomaram de assalto o Palácio do Planalto.

O painel é triste, sem dúvida, mas dele se tira uma importante lição: os governos estabelecidos, todos eles, quanto mais poderosos o são, mais reconhecem na arte uma potência para desestabilizá-los, para fissurá-los desde dentro. Quanto mais investem em estratégias de silenciamento, mais sabem que a arte não se deixa silenciar: ela, como a mosca daquela música do Raul Seixas, é rizomática: "E não adianta / vir me dedetizar / pois nem o DDT / pode assim me exterminar / porque cê mata uma / e vem outra em meu lugar"[32].

Não há nenhum processo de opressão que não gere movimentos de resistência em resposta. E a arte, como espaço propício à suspensão de todas as leis, é não apenas veículo destas manifestações: sobretudo, ela é a potência do desejo de emancipação que se encarna em linguagem. Por esta razão, Silviano Santiago demarca que o pensamento de Didi-Huberman "[...] pretende organizar o pessimismo moderno e sustentar um espaço de imagens artísticas contra-ideológicas e subjetivas que visam minar a fúria atual das pressões obscurantistas"[33]. Encontrar-se com tais artistas, então, abraçá-lxs e ser por elxs abraçadx, constituir uma zona de afecção entre público e obra: aí, neste lugar de trânsito, a arte transmite a sua força de vida a quem vive em meio à morte. De fato, para Didi-Huberman, as obras de arte, assim como as pessoas, podem *ser vaga-lumes*, o que significa dizer que elas têm a possibilidade de estabelecer uma espécie de relação desviante e crítica no que concerne à sociedade na qual se inserem[34].

[32] Raul Seixas, *Mosca na sopa*, 1973.
[33] Silviano Santiago, *Uma revoada de vagalumes*, 2017.
[34] Georges Didi-Huberman, *Luz contra luz*, 2015.

O poeta, cineasta e ensaísta italiano Pier Paolo Pasolini, já próximo ao fim trágico de sua vida, acreditava que o fascismo havia triunfado e se apresentava, nas décadas de 1960 e 1970, muito mais terrível do que durante o regime de Mussolini. Para ele, os meios através dos quais o modo de vida dominante se expandia, buscando a captura dos desejos e a padronização dos sujeitos, havia desestruturado, irremediavelmente, as formas-desvio situadas desde o fora dos lugares de hegemonia: as classes populares. Neste cenário, as luzes múltiplas e delicadas dos pequenos vaga-lumes, metáfora formulada décadas antes para comunicar uma potência errática e não-redutível à ordem instituída, havia sido ofuscada pela grande luz emitida por holofotes, projetores e aparelhos televisivos a partir dos quais se executava um projeto de homogeneização cultural. Os vaga-lumes, para Pasolini, estavam extintos.

Georges Didi-Huberman retoma Pasolini, mas em diferença. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, ele argumenta que por mais avançados, diversos e poderosos que sejam os maquinismos totalitários utilizados para a produção de capturas, de silenciamentos e de extermínios, há sempre algo que, justamente por sua pequeneza, consegue escapar. Pequenos vaga-lumes, cujos lampejos mínimos acenam com a possibilidade de formas outras de vida que não aquelas autorizadas e legitimadas pela ordem imperante. Formas sobreviventes. Formas rasurantes. A parca luminescência destes seres, tão frágil que sequer agride aos olhos, é inversa à capacidade que detêm de resistir ou de produzir *sins* a uma vida plural e aberta a todos os fluxos e desvios. Localizá-los exige um *modo outro de ver*, uma outra política de luzes, não rendida à sedução daquela que se apresenta como grande e única. Trata-se de olhar *em* ou *através de* espaços intersticiais, situados no improvável; ver por meio de frestas abertas pela insubordinação de um artista como Cildo Meireles, que assina, nos anos de 1970 e 1971, a série *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola*



Figura 3
Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos - 2*. Projeto Coca-Cola, 1971.

Técnica de *silk screen* sobre garrafas retornáveis de Coca-cola. Mensagens contra o imperialismo americano, ironicamente dispostas sobre o produto que, talvez, mais o simbolize. Ensinamentos de técnicas de combate, como, por exemplo, utilizar-se daquela mesma garrafa para fabricar um coquetel molotov – bomba rudimentar, feita com um recipiente de vidro, algum líquido inflamável e um pedaço de pano, que espalha chamas e cacos perfuro-cortantes ao explodir.

Talvez não tenha havido um investimento de metalinguagem na concepção destas intervenções artísticas, mas pensá-las sob esta clave parece-me fértil. O período corresponde ao auge da ditadura militar, ao seu momento mais tenso e violento, quando, acuados e sem outras alternativas, os movimentos de resistência se armam e as guerrilhas urbanas e campesinas eclodem em todo o

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

território nacional. Neste sentido, Cildo Meireles não apenas ensina a produzir um coquetel molotov, ele de fato assemelha a arte a esta condição incendiária, tomando-a como arma contra seu tempo. O ensinar a fazer, o dizer como, transforma-se na própria coisa: a arma já está pronta para provocar incêndios com suas labaredas de palavras explodindo contra silêncios.

Nenhum coquetel molotov, bem o sabemos, é capaz de vencer uma guerra: seu alcance é curto, seu raio de ação é mínimo. No entanto, se pensado menos como o artefato a que se refere e mais como uma aproximação à própria ação artística, há algo de força nesta criação que sobrevive ainda hoje, comunicando-nos a possibilidade de um levante. E levantar-se, ainda segundo Didi-Huberman,

> [...] é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente [...] e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma emoção. [...] No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o não da recusa e o sim do desejo[35].

O não da recusa; o sim do desejo: a arte.

O que pode, portanto, a arte?

Desafiar as leis, dizer o impossível de ser dito, incendiar, tal um molotov, os poderes instituídos, produzir desvios: desde sempre, desde os inícios. Reverberar como força de (ou como força para) em quem estabelece encontros fortes com ela.

Em 1964, poucos dias após o golpe militar e a publicação, em 9 de abril, do Ato Institucional Número 1, que visava dar legitimidade e sustentação ao regime dos generais, além de colocar em suspenso a Constituição e, com isso, suas garantias, o poeta Thiago de Mello escreveu *Os Estatutos do Homem (Ato Institucional Permanente)*, até hoje o seu texto mais conhecido. Formulado à semelhança de um código de leis, estética adotada para desestabilizar a legislação oficial, o texto desmonta, por contraste, o AI-1: onde este suprime liberdades, o

[35] Georges Didi-Huberman, *Levantes*, 2017, p. 117.

poeta as instaura. No código estabelecido por Thiago de Mello, à revelia do ímpeto dos generais para reprimir e silenciar, lê-se, em seu artigo final:

> Fica proibido o uso da palavra liberdade,
>
> a qual será suprimida dos dicionários
>
> e do pântano enganoso das bocas.
>
> A partir deste instante
>
> a liberdade será algo vivo e transparente
>
> como um fogo ou um rio,
>
> e a sua morada será sempre
>
> o coração do homem[36].

A proibição da palavra liberdade alude às restrições impostas às liberdades civis articuladas pela máquina ditatorial. A referência, no entanto, não se faz no nível de uma concordância. Ao invés disso, tensiona o regime negando-lhe o uso da palavra na medida em que a exerce, em sua plenitude, na própria dinâmica da vida, uma vez que posicionada no coração dos homens, não no pântano enganoso das bocas silenciadas.

No ano seguinte, 1965, este poema foi reunido a outros e publicado em livro intitulado *Faz escuro, mas eu canto* – fórmula lapidar. A adversativa *mas* desvela a relação tensa que se coloca entre o poeta e o seu tempo. O termo "faz escuro" remete ao presente, tempo sombrio em que o poeta se situa, algo que lhe é externo mas que, como noite, o envolve em sua escuridão. "Eu canto", por sua vez, direciona um agir de não alinhamento ao instante vivido, uma postura de inconformidade e de desafio lançado à ordem dominante. Reversão do interdito: onde o regime impõe o silêncio e pune a crítica, a arte transpõe, diz o que não pode. Devém o veto em liberdade de dizer.

[36] Thiago de Mello, *Os estatutos do homem (ato institucional permanente*) (1964), 1978.

Quantos outros acenos de força eu poderia aqui abraçar, no espaço que ainda tenho? São tantos que me vêm aleatoriamente à memória... Um Geraldo Vandré menos conhecido, talvez. *Pra não dizer que não falei das flores* é canção até hoje entoada em manifestações Brasil afora, mas os versos de *Porta-estandarte*, que sempre me impactam mais, definem melhor a proposta dx artista:

> Eu vou levando a minha vida enfim
>
> cantando e canto sim
>
> e não cantava se não fosse assim
>
> levando pra quem me ouvir
>
> certezas e esperanças pra trocar
>
> por dores e tristezas que bem sei
>
> um dia ainda vão findar
>
> um dia que vem vindo e que eu vivo pra cantar[37].

Talvez aquela música de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, gravada pelo MPB-4 em *Cicatrizes,* disco de 1972. Produzida quando a sociedade estava submetida ao Ato Institucional nº 5, ela é, de modo ambíguo, intitulada "Pesadelo". Refere-se, sem dúvida, à angústia dos anos de chumbo que compõe a experiência do eu-lírico, mas estende-se para abranger também, e principalmente, os generais. O eu-lírico não deseja comunicar o pesadelo em que vive, mas a si próprio como um pesadelo que atormenta a estrutura repressiva montada pelo regime: "Você corta um verso, eu escrevo outro / você me prende vivo, eu escapo morto / de repente, olha eu de novo / perturbando a paz, exigindo troco"[38].

[37] Geraldo Vandré, *Porta-estandarte* (1966), 1979

[38] Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, *Pesadelo*, 1972.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Escrever/cantar como ato de resistência, como produção de sobrevivência. O uruguaio Mario Benedetti, censurado e expulso de várias ditaduras na América Latina, resume bem:

> cantamos pela infância e porque tudo
> e porque algum futuro e porque o povo
> cantamos porque os sobreviventes
> e nossos mortos querem que cantemos
>
> cantamos porque o grito só não basta
> e já não basta o pranto nem a raiva
> cantamos porque cremos nesta gente
> e porque venceremos a derrota
>
> cantamos porque o sol nos reconhece
> e porque o campo cheira a primavera
> e porque neste talo e lá no fruto
> cada pergunta tem a sua resposta
>
> cantamos porque chove sobre o sulco
> e somos militantes desta vida
> e porque não podemos nem queremos
> deixar que a canção se torne cinzas[39].

Assim como nos outros encontros, também aqui o poeta é confrontado pela realidade dura de seu tempo, descrito como um "covil de ladrões" no qual "cada hora vem com a sua morte"; um tempo em que "a pátria está morrendo de

[39] Mario Benedetti, *Por que cantamos* (1979), 1988, p. 145

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

tristeza" e que, em cada noite e em cada despertar, experimentam-se apenas ausências e desencontros – xs mortxs e desaparecidxs políticxs se multiplicavam em toda a América Latina. Neste cenário, uma pergunta se coloca: por que cantamos? E a resposta: justamente por causa deste tempo e das interdições de vida que ele acarreta. Ou melhor, canta-se contra este tempo-noite, este tempo-chumbo, este tempo-obscuro que o poeta experimenta e ao qual resiste, comunicando a quem o lê uma força para estar ainda aqui.

Do mesmo modo procede a escritora Lygia Fagundes Telles, em *As meninas*. O ano era 1972 e ali, naquele romance, a literatura fazia o trabalho que a imprensa estava impedida de fazer: expor as cenas de tortura pelas quais passavam milhares de pessoas nos porões dos aparelhos de repressão do Estado:

> Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me a então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fedidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas[40].

[40] Lygia Fagundes Telles, *As meninas* (1972), 1985.

Em litígio com o seu tempo, a arte pode ser o contraponto necessário para que nem tudo seja derrota e dor. Para que nem tudo seja silêncio. A arte pode, não porque para ela seja emitida uma concessão exclusiva, privando-a dos condicionamentos dos quais a sociedade civil se encontra cativa. Não. A arte pode porque ela é força imparável. Como diz Caetano Veloso, naquela canção sobre o ofício de artista: "por isso uma força / me leva a cantar / por isso essa força / estranha no ar / por isso é que eu canto / não posso parar / por isso essa voz tamanha"[41] – a arte é uma força que, quando tudo é proibição, grita, propositadamente desafinada, enfrentando uma plateia hostil, ainda por intermédio de Caetano, "e eu digo não! / e eu digo não ao não / eu digo: / é proibido proibir"[42].

"Eu vi muitos cabelos brancos / na fronte do artista / o tempo não para / e, no entanto, / ele nunca envelhece"[43]. O corpo, evidentemente, obedece às leis naturais que determinam o envelhecimento e a morte. Sim, o tempo passa para o corpo dx artista. Mas x artista está mais em sua arte do que em seu corpo – ou melhor, está mais nos encontros que sua arte produz junto a outros corpos. E, nesse sentido, elx pode não envelhecer, elx pode não morrer. X artista, já o demonstrou Giorgio Agamben, pode se apresentar como contemporâneo, de modo que o branco dos cabelos não indica nenhuma velhice[44].

Para o filósofo italiano, o contemporâneo, ao invés de se relacionar à ideia de "atual", solicita uma espécie de deslocamento que o constitui como inatual. Não é o caso, com isso, de imaginar uma atitude melancólica, dobrada sobre a ausência do que se perdeu, ou escapista, idealizadora do que não se viveu. Tais são comportamentos estéreis sob o ângulo de uma intervenção crítica e pontual no presente. O contemporâneo, ao contrário, é uma fratura em relação ao seu presente, pois a ele não adere e nem o reproduz.

[41] Caetano Veloso, *Força Estranha*, 1978.
[42] Caetano Veloso, *É Proibido proibir*, 1968.
[43] Caetano Veloso, *Força Estranha*, 1978.
[44] Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, 2009.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Ainda seguindo o pensamento de Agamben, para quem experimenta o tempo na condição de um contemporâneo, dele não tem outra percepção senão a de uma inevitável obscuridade. Trata-se de não coincidir totalmente com o período em que se vive e, por isso, receber seu facho de trevas em pleno rosto: no mais além de um fascínio pelas luzes, a coragem de encarar o escuro, descobrir o sombrio. O contemporâneo é uma quebra na continuidade do *status quo*, cujas luzes cegam, por captura.vigilância.punição, outros modos possíveis de vida, de resto interditados. Ao agir em seu tempo e contra o seu tempo, independentemente do período histórico em que esteja, x artista atento às demandas do contemporâneo promove aberturas, alquimia modos outros de existir no mundo.

A arte, como um espaço de agência do contemporâneo em que se pode dizer tudo, comporta discursos menores, para dialogar com Deleuze e Guattari, que a partir deles situam a possibilidade de um devir-outro, um coeficiente de desterritorialização de toda hegemonia[45]. Ou, simplesmente, vidas vaga-lumes como aquelas cantadas pela Estação Primeira de Mangueira, a Verde-e-rosa do Rio de Janeiro, em seu samba-enredo deste ano, 2019, intitulado *História para ninar gente grande*:

> Brasil, meu nego, deixa eu te contar
>
> a história que a história não conta
>
> o avesso do mesmo lugar
>
> na luta é que a gente se encontra
>
> [...]
>
> Salve os caboclos de julho
>
> quem foi de aço nos anos de chumbo
>
> Brasil, chegou a vez
>
> de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês[46].

[45] Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Kafka: para uma literatura menor*, 2003.
[46] Deived Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Márcio Bola, Roniê Oliveira e Danilo Firmino, *História para ninar gente grande*, samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, 2019.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Figura 4
Comissão de Frente: "Eu quero um país que não está no retrato"
Coreógrafos: Priscila Mota e Rodrigo Nery
Estação Primeira de Mangueira, 2019



Figura 5
Carro alegórico: "A história que a história não conta"
Carnavalesco: Leandro Vieira
Estação Primeira de Mangueira, 2019

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Contra a história oficial de um Brasil de assassinatos impunes e heroicizados. Contra o silenciamento e a difamação daquelas e daqueles que deram suas vidas por uma perspectiva outra de país. Contra a produção de morte e de esquecimento. Contra o Brasil de Jair Bolsonaro e todo o retrocesso que sua figura caricata e histriônica representa. A Mangueira entrou na Marquês de Sapucaí para desfilar alegria e crítica, força e coragem. Da comissão de frente, que destrona nossos supostos heróis para exibi-los em sua flagrante e ridícula pequeneza, contrapondo-os a negras, negros e indígenas, devidamente engrandecidxs pela encenação, ao último carro alegórico, que trazia Hildergard Angel, irmã do estudante Stuart Angel, assassinado pela ditadura militar, vestida no traje de luto desenhado e utilizado por sua mãe, a estilista Zuzu Angel, inclusive com o colar de cruzes com o qual ela se apresentava perante as autoridades brasileiras, além da inscrição "ditadura assassina", quando o atual presidente nega ter havido um processo ditatorial no país, solicita a revisão histórica do período e faz homenagens públicas ao torturador e assassino Carlos Brilhante Ustra; do início ao fim, o desfile da Estação Primeira de Mangueira é uma força que nos abraça, ampara o nosso desamparo e diz: *vem, canta conosco*.

Se o tempo presente nos lança ao rosto seus refletores mais poderosos e, uma vez que nos desviamos deles, seu absurdo facho de trevas, é mesmo na noite escura na qual o contemporâneo nos encontra que a dança-voo dos vaga-lumes se faz presente. Os vaga-lumes não estão no quando ou onde nós não estamos. Eles estão aí e agora. Eles estão aqui e agora. Como estiveram antes. Como estarão depois. Podem estar no verso de uma música. Na boca aberta de uma fotografia. No pé costurado de uma performance em vídeo. Nas instruções para um coquetel molotov. Nos textos literários. No desfile de uma escola de samba. *Eles estão*. A busca por suas luzes mínimas, pelo encontro amoroso com elas, se configura como uma estratégia política de sobrevivência e luta ante estruturas de pensamento e ação social que historicamente se revelam produtoras de morte. Os vaga-lumes são necessários. E a arte está repleta destes pequenos seres erráticos e luminescentes.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Uma última imagem, a título de encerramento. O ano era 1979 e o general João Baptista de Oliveira Figueiredo, recém-empossado no cargo político máximo da nação, fazia uma visita oficial ao estado de Minas Gerais. Toda a cena havia sido montada para demonstrar apoio popular ao militar, mas alguém esqueceu de combinar com Rachel Clemens Coelho, então uma pequena menina de cinco anos de idade. A foto, hoje clássica, é de Guinaldo Nicolaevsky:



Figura 6
Guinaldo Nicolaevsky, *Rachel Clemens Coelho recusa-se a cumprimentar o general Figueiredo*, 1979.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

É isto: a arte é como esta menininha que sequer concede o olhar ao general Figueiredo. Ela pode ser pequena diante dos grandes aparatos bélicos de força, mas não nos esqueçamos que ser menor é uma potência: "as *Minima Lumina,* de que os pirilampos são a imagem exemplar, ensinam-nos que é útil ser pequeno para escapar aos poderes"[47]. O gérmen de toda indocilidade está naqueles braços cruzados diante da mão estendida. A arte, valendo-se desta fotografia, nos lembra que, não importa quão poderosa seja a máquina-noite ao nosso redor, é sempre possível que nos recusemos a lhe estender as nossas mãos; é sempre possível dizer *não* ao *não*.

4. Um abraço

Este texto aconteceu como uma urgência após os cinquenta e sete milhões, setecentos e noventa e sete mil, oitocentos e quarenta e sete votos predatórios computados em 28 de outubro de 2018. E permanece como uma urgência cada vez maior em face das barbaridades que se multiplicam desde janeiro de 2019.

"Há sem dúvidas motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes", afirma Didi-Huberman[48]. Acato o ensinamento, recebo o abraço amigo: não é sem razão que este pequeno inventário vaga-lume, aqui reunido meio que aleatoriamente, tendo por único critério as vias incertas da memória afetiva, refere-se a textualidades produzidas em momentos de violação sistemática da dignidade humana, períodos de noite densa, quase intransponível. Como diz Jorge Amado, "deve-se reconhecer que nenhuma palavra pronunciada contra a violência e a tirania é vã e inútil: alguém ao ouvi-la pode superar o medo e iniciar a resistência"[49].

[47] Georges Didi-Huberman, *Luz contra Luz*, 2015, s.p.
[48] Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 49.
[49] Jorge Amado, *O sumiço da santa* (1988), 2010, p. 62.

Não sei termino este texto com menos angústia do que quando o iniciei, mas, sem dúvida, saio livre do sentimento de derrota. Há vaga-lumes piscando suas potências em todos os lugares, em todos os tempos. Basta que desviemos os nossos olhares dos holofotes, enfrentemos a escuridão. Não importa quantos milhões sejam os homens-noite, "amanhã vai ser outro dia"[50].

Sim, sobreviveremos.

Apesar de tudo, sobreviveremos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMADO, Jorge. *O sumiço da santa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite dissolve os homens (1940). In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

APPADURAI, Arjun. O medo ao pequeno número. In: APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*: ensaio sobre a geografia da raiva. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2009.

BELCHIOR. Como nossos pais. In: BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: Polygram, 1976. 1LP (37min:25seg). Faixa A3 (4min:41seg).

BENEDETTI, Mario. Por que cantamos (1979). In: BENEDETTI, Mario. *Antologia poética*. Tradução de Julio Luis Gehlen. Rio de Janeiro: Record, 1988.

[50] Chico Buarque, *Apesar de você*, 1978.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história (1940). In: . *Obras escolhidas*. Volume 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSCO, João e BLANC, Aldir. O bêbado e a equilibrista. In: BOSCO, João. *Linha de passe*. São Paulo: RCA, 1979. 1LP (33min:43seg). Faixa B1 (3min:22seg).

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária (2000). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2.ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka*: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho et alli. São Paulo: SESC, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contra luz*. Tradução de Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizontes, v. 2, n. 4, p. 204-209, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ESTAÇÃO Primeira de Mangueira. *História para ninar gente grande*. Desfile, Rio de Janeiro, 2019.

GONZAGUINHA. Pequena Memória para um tempo sem memória. In: GONZAGUINHA. *De volta ao começo*. São Paulo: EMI Odeon, 1980. 1LP (44min:57seg). Faixa B2 (5min:06seg).

GUATTARI, Felix. *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo (1981). 3.ed. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOLANDA, Chico Buarque e GIL, Gilberto. Cálice. In: HOLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. 1LP (32min:52seg). Faixa A2 (4min).

HOLANDA, Chico Buarque. Apesar de você. In: HOLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. 1LP (32min:52seg). Faixa B6 (3min:54seg).

KLINGER, Diana. *Literatura e ética*: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Entrecríticas).

LINS, Ivan e MARTINS, Vitor. Aos nossos filhos. In: LINS, Ivan. *Nos dias de hoje*. São Paulo: EMI, 1978. 1LP (34min:37seg). Faixa B5 (3min:15seg).

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho (1962). In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos - 2. Projeto Coca-Cola* (1971). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-2-projeto-coca-cola>. Acesso em: 14 abr. 2019. Verbete da Enciclopédia.

MELLO, Thiago de. Os Estatutos do Homem (Ato Institucional Permanente) (1964). In: MELLO, Thiago de. *Faz escuro, mas eu canto.* 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PAPE, Lygia. *Língua apunhalada* (1968). *Projeto Lygia Pape*. Disponível em: http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=11. Acesso em: 13 abr. 2019.

PARENTE, Letícia. *Marca Registrada*, 1975. Vídeo (10min:33seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA. Acesso em: 13 abr. 2019.

PLATÃO. *República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Best Seller, 2002.

ROLNIK, Suely. O inconsciente colonial-capitalístico. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1, 2018.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1980). Que país é este? In: SANT'ANNA, Affonso Romano de (1980). *Que país é este?* Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

SANTIAGO, Silviano. Uma revoada de vagalumes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 58-61, 2017.

SEIXAS, Raul. Mosca na sopa. In: SEIXAS, Raul. *Krig-Ha, Bandolo!* São Paulo: Philips Records, 1973. 1LP (29min:02seg). Faixa A2 (3min:58seg).

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAPAJÓS, Maurício e PINHEIRO, Paulo César. Pesadelo. In: MPB-4. *Cicatrizes.* São Paulo: Philips, 1972. 1LP (38min:16seg). Faixa B2 (3min:23seg).

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 16.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VANDRÉ, Geraldo. Porta-estandarte (1966). In: VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandré*. Rio de Janeiro: Som Maior, 1979. 1LP (44mim:25seg). Faixa A2 (2min:12seg).

VELOSO, Caetano. É proibido proibir. Intérpretes: Caetano Veloso e os Mutantes. 1968. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE. Acesso em: 14 abr. 2019.

VELOSO, Caetano. Força Estranha. In: CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*. São Paulo: Columbia Records, 1978. 1LP (41 min). Faixa B4 (3min:49seg).

Referência para citação deste artigo
SOBRINHO, Antônio. Sobre lampejos em tempos de chumbo, ou, por uma comunidade de vaga-lumes, ou, o que pode a arte?. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 89 – 123, outubro de 2019.

> Oralidade, Escrita e Estilo em Platão e Montaigne

> Orality, Writing and Style in Plato and Montaigne

por Bruno Alonso
Doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: brunoalonso@id.uff.br. ORCID: 0000-0003-0534-2950.

Resumo
A crítica de Platão à escrita se situa em meio ao conflito entre o mundo oral e a cultura escrita. Platão escreveu diálogos que são claramente o retrato de discussões que ocorreram na vida real, tenham ou não acontecido verdadeiramente. Os *Ensaios* de Montaigne, por outro lado, são monólogos que estabelecem uma interlocução com o leitor. Ambos tentaram de alguma forma superar a artificialidade da escrita trazendo ao texto a mesma versatilidade e vivacidade do discurso oral. Montaigne escreveu em uma época na qual muitas obras em forma de diálogo circulavam, sendo então um gênero literário conhecido e influente na sua época. Os *Ensaios* emergem no contexto histórico do Renascimento com uma originalidade sem precedentes. Seria admissível julgar o estilo ensaístico de Montaigne como um novo gênero literário produzido com a pretensão de superar a forma de diálogo?
Palavras-chave: Platão. Montaigne. Diálogo. Ensaio. Estilo.

Abstract
Plato's critique of writing lies amid the conflict between the oral world and written culture. Plato wrote dialogues that are clearly the reflection of discussions that occurred in real life, whether or not they actually took place. Montaigne *Essays*, on the other hand, are monologues that establish an interlocution with the reader. Both have somehow tried to overcome the artificiality of writing by bringing to the text the same versatility and vivacity of oral speech. Montaigne wrote at a time when many works in the form of dialogue circulated, being then a literary genre known and influential in his time. The *Essays* emerge in the historical context of the Renaissance with unprecedented originality. Would be permissible to judge Montaigne's essayistic style as a new literary genre produced with intention of overcoming the form of dialogue?
Keywords: Plato. Montaigne. Dialogue. Essay. Style.

> Artigo recebido em 14.04.2019 e aceito em 23.07.2019

1. Acerca da crítica de Platão à escrita no *Fedro* e na *Carta VII*

No diálogo *Fedro,* Sócrates narra um mito egípcio sobre o deus Thoth, a divindade responsável pela invenção da escrita. Thoth revela suas invenções ao monarca Tamuz, que avalia os benefícios ou malefícios advindos das artes apresentadas. Sócrates atenta para o julgamento de uma única arte, a escrita:

> [...] quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. – Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos.[1]

Empolgado com seu invento, Thoth acredita ter criado uma excelente ferramenta que tornaria os homens mais sábios, pois a escrita serviria como instrumento capaz de exercitar e fortalecer a memória. Tamuz não compartilha do seu entusiasmo e alerta para o perigo trazido pela invenção da escrita, um instrumento pernicioso para a memória. A capacidade de representar as palavras fora do âmbito oral, ao contrário de fortalecer a memória, faria com que essa se tornasse mais preguiçosa e inábil para lembrar por si mesma. O advento da escrita, diferente da expectativa do deus Thoth, debilita a vocação natural da memória, que se torna cada vez mais dependente de um recurso exterior e estranho a ela mesma. Essa dependência faria com que os homens perdessem de vista aquilo que realmente fortalece a memória, a palavra oral atrelada ao exercício interior e meditativo, o único meio efetivo de manter a memória sã.

Ao apresentar esse mito, Platão pretende mostrar o aspecto conflituoso entre a oralidade e a cultura escrita. Essa temática aparece, especialmente, em dois textos determinados: no *Fedro* (274e – 275b) e na *Carta VII*. É estranho pensar que Platão foi tão severo ao fazer Sócrates dizer que a escrita traz tantos

[1] Platão, *Fedro*, 1989, 274e-275a.

malefícios à mente e, ao mesmo tempo, fazer isso recorrendo à própria escrita como instrumento de transmissão das suas ideias. Platão parece se referir a uma espécie de infância da humanidade, quando a comunicação ocorria tão somente mediante a fala. A escrita é um produto elaborado pelo homem, uma característica que representa e se refere à palavra falada. Mas há um outro aspecto que aumenta mais ainda esse estranhamento frente à crítica de Sócrates à escrita. Em *A República*, Platão expulsa os poetas da sua cidade ideal. Poetas estes que representam a tradição homérica, que se destaca pelo aprendizado dos mitos declamados em público, principalmente durante as festividades e as cerimônias dedicadas aos deuses. Era um contexto em que prevalecia a habilidade dos rapsodos, que cantavam versos da *Ilíada* e da *Odisséia* de Homero, sem recorrerem à escrita. A cultura escrita era ainda nesse período algo incipiente, além de não existirem técnicas sofisticadas de reprodução, o que impossibilitava uma difusão em massa dos textos.

O impacto da crescente popularização da cultura escrita, no ambiente cultural da Grécia antiga, pode ser interpretado como um fenômeno parecido ao que acontece atualmente no mundo contemporâneo, após a invenção do computador e o desenvolvimento de outras tecnologias. Ong chama atenção para o fato de que Platão foi capaz de perceber precocemente os efeitos da escrita sobre a inteligência, consciente de como essa influência se propagaria sendo cada vez mais internalizada pelo ser humano.

> A escrita, a impressão e o computador são todos meios de tecnologizar a palavra. Tecnologizada a palavra, não há um meio convincente de criticar o que a tecnologia fez com ela sem o auxílio da mais alta tecnologia disponível. Além disso, a nova tecnologia não é meramente usada para veicular a crítica: na verdade, ela criou a crítica. O pensamento filosoficamente analítico de Platão, [...] incluindo sua crítica à escrita, só se tornou possível em virtude dos efeitos que a escrita estava começando a ter sobre os processos mentais. [...] Na verdade, como mostrou brilhantemente Havelock (1963), toda a epistemologia de Platão era inconscientemente uma rejeição programada do mundo da velha vida cotidiana oral, móvel, calorosa, individualmente interativa (representada pelos poetas, a quem ele expulsara de sua República). O termo idea, "forma", está fundado no visual e procede da mesma raiz que o latim video, "ver", assim como os derivados em língua portuguesa "visão", "visível" ou "vídeo". A forma platônica foi concebida por analogia à forma visível. As ideias platônicas são mudas, imóveis, desprovidas de todo calor, não são

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> interativas, mas isoladas, não são absolutamente partes do mundo cotidiano humano, estão inteiramente acima e além dela. Platão, é claro, não se tinha dado totalmente conta das forças inconscientes que atuavam em sua psique para produzir essa reação, ou reação exagerada, do indivíduo letrado à oralidade subsistente, tardia.[2]

A tecnologia da escrita não é algo meramente exterior, de que o homem faz uso sem deixar se envolver. Torna-se parte da estrutura mental, não só no que se refere à própria escrita, mas também à oralidade. Um homem letrado não pensa e fala apenas por um impulso natural. Pois a escrita constitui seu ato de falar e permeia todo o processo de pensamento. A escrita não tem o papel de simplesmente retratar e espelhar a fala, mas impõe um outro paradigma, de tal forma que o pensamento crítico só se torna realizável em virtude da sua própria existência. Cabe ressaltar que se por um lado Platão censura a escrita, por outro também reconhece que é um caminho sem volta. A escrita é um instrumento poderoso que adentrou e tomou conta do nosso intelecto. A crítica de Platão à antiga tradição homérica é uma consequência inevitável da sua teoria do conhecimento, sobretudo pelas ideias platônicas, que expressam uma rejeição inconsciente à antiga tradição poética e oral.

As ideias platônicas seriam, então, segundo Ong, idênticas àquilo que a escrita é por natureza. As características da ideia coincidem com o universo da escrita. A estabilidade e a separação do mundo comum definem tanto a escrita quanto as ideias platônicas. Para Ong, Platão não elaborou isso de forma proposital, foi uma atitude involuntária em resposta à crise da tradição homérica oral, o que deu origem a uma nova concepção sobre a linguagem, livre dos paradigmas do passado. Podemos aqui destacar dois argumentos que dificultam a interpretação da crítica de Platão à escrita: a expulsão dos poetas na *República* e a semelhança das ideias com a linguagem escrita. Ao excluir o poeta da sua cidade ideal, no Livro X da *República*, Platão de certa forma rompe com toda uma tradição fundada em saberes verbais. Na cidade platônica ideal, as únicas formas de poesia acolhidas são o cântico aos deuses e o panegírico solene aos homens exemplares. As demais manifestações poéticas são julgadas corrompíveis e

[2] Walter Ong, *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, 1998, p. 95 a 96.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

prejudiciais ao cultivo da excelência moral.[3] A crítica à poesia trata exatamente do objeto da poesia, que está – assim como o da pintura – no nível mais inferior de relação hierárquica com as ideias. O termo *mímesis* (imitação) é definido no Livro III como o gênero literário no qual o poeta narra em primeira pessoa interpretando uma personagem. Esse gênero literário diverge da narrativa em terceira pessoa (*áple diégesis*), uma forma poética mais simples que a *mímesis*, porque o poeta não precisa assumir um papel, mas se refere à personagem com o devido distanciamento.[4] As obras dos poetas têm como matéria a maneira como as coisas se apresentam aos sentidos. São, na prática, a aparência de uma aparência, e, portanto, duas vezes distantes da realidade. Os produtos manufaturados elaborados pelos artesãos estão acima da poesia e da pintura, participam mais do *ser* e são apenas uma aparência, ao contrário da poesia que é a aparência de uma aparência. O termo *idea* está associado à palavra latina *video*, ambas relacionadas a algo que é percebido pelos olhos. A ideia conserva os atributos de um objeto que só pode ser visto, sem ser percebido pelos demais sentidos, assim como a escrita que se comunica com o leitor mediante a visão. No âmbito oral as palavras só ganham significado quando inseridas em um contexto vivo. A escrita, longe disso, possui o sentido das palavras concentrado na própria linguagem. Ong defende que a separação das ideias do mundo comum foi, na realidade, uma saída encontrada para repelir os resquícios de oralidade provenientes da antiga tradição poética. Sendo assim, uma indicação de que, para Platão, a cultura escrita veio para fincar suas bases e suceder a cultura homérica.

> Thot é essencialmente o deus da escritura, o secretário de Ra e dos nove deuses, hierogramático e hipomnetógrafo. Ora, é mostrando, nós o veremos, que o *phármakon* da escritura era bom para a *hupómnésis* (re-memoração, recoleção, consignação) e não para a *mnèmè* (memória viva e conhecedora) que Thamous, no *Fedro,* denuncia seu pouco valor.[5]

Em *La pharmacie de Platon*, Derrida faz uma interpretação da simbologia do deus Thoth, desde a origem e seu significado místico no contexto da mitologia

[3] Cf. Platão, *A República*, 2012, 607a.
[4] Cf. *Ibidem*, 392d.
[5] Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*, 2005, p. 36.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

egípcia até seu aparecimento como inventor da escrita no diálogo *Fedro*. Interpreta a figura do deus como uma espécie de mago ou médico que apresenta a sua invenção como um remédio para o esquecimento. Na narrativa de Platão, o rei Tamuz contesta veementemente a confiança de Thoth nos poderes da escrita e é categórico na rejeição da proposta, argumentando que a escrita seria, na realidade, um veneno que enfraqueceria gradualmente a memória. Derrida argumenta que a função terapêutica da escrita precisa ser compreendida no âmbito da *hypómnésis* e não da *mnèmè*, isto é, como um instrumento auxiliar e não como fundamento no qual a memória está assentada. A memória (*mnèmè*) na realidade é um sintoma da reminiscência (anamnese), ou seja, o reconhecimento das ideias que a alma contemplou antes de encarnar no corpo. Portanto, para Platão, a memória não resulta em conhecimento efetivo, mas apenas em imagens distanciadas das ideias antes contempladas. "A *mneme*, que é a memória das ideias vistas pela alma antes de nascer, se configura necessariamente em forma de *logos*, e, nesse sentido, é um traço da origem ausente"[6]. Trabattoni analisa a interpretação de Derrida sobre a distinção presente no diálogo *Fedro* entre *mnèmè* e *hypomnesis*. A posição de Tamuz de pessimismo em relação à escrita não deve ser simplesmente entendida como um enaltecimento da oralidade.

> Qual é, em primeiro lugar, o motivo pelo qual Tamuz culpa o presente recebido de Thoth [...]? Tamuz, na realidade, não faz nenhum aceno ao que pode ensinar-se oralmente e ao que pode (ou não) ensinar-se por escrito. O que ele opõe à escrita não é uma doutrina oral, mas um saber interno e uma consciência ("do íntimo, espontaneamente"), diverso e distinto do saber externo produzido pela escrita.[7]

O que está em questão é a compreensão de que o conhecimento se manifesta no âmago da alma e, portanto, permanece alheio ao caráter superficial da escrita. Trabattoni esclarece o verdadeiro sentido do desafio de Tamuz ao deus

[6] Franco Trabattoni, *Jacques Derrida e le origini greche del logocentrismo*, 2004, p. 565, tradução minha: "La mneme, cioè il ricordo delle idee viste dall'anima prima di nascere, si configura necessariamente in forma di logos, ed in questo senso è traccia dell'origine assente".

[7] Franco Trabattoni, *La verità nascosta: oralità e scrittura in Platone e nella cultura greca clássica*, 2005, p. 87, tradução minha: "Qual è, in primo luogo, il motivo per cui Thamous biasima il dono ricevuto da Theuth [...]? Thamous in realità non fa nessun accenno a ciô che si può insegnare oralmente e a ciô che si puô (o non si puô) insegnare per iscritto. Ciô che egli contrappone alla scrittura non è una docttrina orale, ma un ssapere e una consaspevolezza interni ("dall'intimo, spontaneamente"), diversi e distinti dal sapere esterno prodotto dalla scrittura".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Thoth, a crítica do monarca ao invento do deus não possui o objetivo de exaltar a oralidade em detrimento da escrita, mas chamar atenção para uma realidade mais profunda.

Para elucidar melhor o sentido da crítica platônica à escrita, no diálogo *Fedro*, será preciso situar o contexto onde está inserida. O mito de Thoth aparece na parte final do diálogo, na qual Sócrates e Fedro discutem acerca da natureza da retórica e sobre em que consiste escrever um belo discurso: "[...] sabes quais são as condições necessárias para que, já os discursos, já as ações, sejam agradáveis aos deuses?"[8] Sócrates lança o mito como uma possibilidade de responder a essa pergunta. Um bom discurso não busca agradar aos homens, mas aos deuses, verdadeira fonte da sabedoria. O problema que Sócrates coloca é o seguinte: seria possível haver uma arte retórica livre da necessidade do conhecimento da verdade? Para Sócrates, isso seria absurdo. Mas a relação de proximidade com a verdade não é o único fator determinante para que o orador obtenha sucesso na persuasão. São dois fatores conjuntos, tanto conhecer o objeto sobre o qual se discursa quanto saber se expressar com eloquência. Esse é o verdadeiro retórico, definido por Sócrates, instruído na verdade e hábil nos discursos. Porém, cabe nesse ponto levantar um questionamento: por que Platão retira a legitimidade da escrita enquanto instrumento propício ao aperfeiçoamento da arte retórica?

No início do século XIX, Schleiermacher seguiu uma linha de interpretação cujo objetivo era se dedicar exclusivamente aos diálogos e desvincular a imagem de Platão dos desdobramentos posteriores para, então, afastá-lo do vínculo com os discípulos da Academia.[9] O objetivo central era dar autonomia à filosofia de Platão para compreendê-lo na sua singularidade. Entretanto, essa tendência acaba ignorando um aspecto vital da filosofia de Platão, e que passou a ser conhecido, pelas escolas de Tübingen e de Milão, como as doutrinas não escritas. O próprio Nietzsche, já no final do século XIX, recorre ao diálogo *Fedro* para fazer críticas a Schleiermacher, por sustentar uma leitura

[8] Platão, *Fedro*, 1989, 274c.
[9] Cf. Schleiermacher, *Introdução aos diálogos de Platão*, 2002.

equivocada sobre a pedagogia de Platão ao supor que o aprendizado da filosofia fosse preponderantemente vinculado à escrita.[10] No século XX, a tese de Schleiermacher começa a ser contestada por eruditos da Escola de Tübingen e posteriormente por outros estudiosos que reforçaram ainda mais essa nova abordagem, esotérica, sobre a filosofia de Platão. A problemática se desenvolve, inicialmente, como uma tentativa de explicar o motivo da discrepância entre o que Aristóteles afirma sobre a filosofia de Platão nos Livros XIII e XIV da *Metafísica* em relação ao conteúdo dos próprios diálogos. A partir disso muitos estudos foram desenvolvidos com o objetivo de demonstrar que o pensamento de Platão não pode ser reduzido apenas ao que aparece no interior dos diálogos.[11] Para Schleiermacher, os diálogos de Platão são um caminho para a iniciação, de tal forma que o conjunto dos textos figuram em um segundo plano (após a dialética e o aprendizado oral) como um caminho seguro para que os leigos possam ser iniciados no estudo da filosofia. Reale argumenta que a escrita, no circuito da Academia, exercia uma função de meramente instruir os discípulos que já eram iniciados e que, portanto, possuíam um conhecimento prévio. As doutrinas não escritas são ensinamentos secretos que não devem ser conhecidos por estranhos, os princípios supremos da filosofia que eram intencionalmente ocultados nas entrelinhas dos diálogos.

> De uma série de indícios convergentes que se encontram no *Fedro* infere-se claramente em que consistem exatamente "as coisas de maior valor" [...] que o filósofo não confia aos escritos. [...] das quais unicamente depende a solidez, a clareza e a completude do raciocínio e que, em última análise coincidem, no sentido mais elevado, com os primeiros e supremos Princípios. Mas, enquanto Platão no *Fedro* diz isso por meio de vários tipos de acenos, no *excursus* contido na *Carta VII* afirma-o de maneira mais explícita.[12]

Para caminhar na direção de uma compreensão mais ampla sobre o assunto, faz-se necessário analisar a *Carta Sétima*, uma das últimas cartas escritas

[10] Cf. Nietzsche, *Gesammelte Werke: vierter band*, 1953, p. 370.
[11] Cf. Robin, *La Théorie platonicienne des idées et des nombres d'après Aristote*, 1908; Stenzel, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, 1924; Krämer, *Arete bei Platon und Aristoteles: Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie*, 1959; Gaiser, *Das Platonbild*, 1969; Findlay, *Plato, the writen and unwritten doctrines*, 1974; Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, 1984; Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*, 1985; entre outros não mencionados.
[12] Giovanni Reale, *Platão*, 2007, p. 17.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

por Platão em um período após suas três viagens à Sicília. E, assim como a parte final do *Fedro*, é reconhecida por fazer uma crítica à escrita. Na primeira viagem, Platão vai à Siracusa para tentar educar Dionísio I, pai de Dionísio II. No entanto, a tentativa resulta em fracasso e o tirano expulsa Platão, que acaba vendido como escravo. A sorte de Platão foi que um amigo, Anicérides, comprou-o e levou-o de volta à Atenas.[13] A segunda viagem ocorre sob a influência de Díon, uma personagem importante na política de Siracusa. Sendo admirador de Platão, ele incentiva o novo tirano a convocá-lo. Platão aceita e parte para uma segunda tentativa de empreender o projeto da sua República, de educar um governante como filósofo. Devido a conflitos políticos, Díon acaba exilado, o que fez com que Platão desistisse e retornasse finalmente para Atenas.[14] Platão narra os acontecimentos sobre sua segunda tentativa de desempenhar a função de mentor na corte de Dionísio II, um tirano que se dizia propenso ao estudo da filosofia. A terceira viagem, assim como as duas anteriores, foi uma decepção.[15] Platão introduziu algumas lições de filosofia, superficiais, para ver como o tirano reagiria. Ao invés de aguçar seu interesse e ter a lucidez de que seria preciso para se aprofundar mais nas questões filosóficas, o tirano escreveu um grande apanhado das lições que havia recebido, considerando assim que já obtinha tudo aquilo que os ensinamentos de Platão poderiam oferecer. Um espírito realmente inspirado pela filosofia jamais pensaria dessa forma. Dionísio estava mais preocupado em ostentar o status de filósofo do que se dedicar verdadeiramente à filosofia. A partir desse relato, Platão apresenta a tese de que o conhecimento filosófico se efetiva exclusivamente no interior da alma.

> [...] não há nem nunca haverá uma obra minha que trate destes temas; não podem, com efeito, serem precisados como se faz em outras ciências, senão que após uma longa convivência com o problema e após haver intimidade com ele, de repente, como a luz que salta da faísca, surge a verdade na alma e cresce espontaneamente. Sem dúvida, tenho a certeza de que, tanto por

[13] Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, livro III, 19-20.
[14] Cf. *Ibidem*, Livro III, 21.
[15] Cf. *Ibidem*, Livro III, 23.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> escrito como pela fala, ninguém poderia expor tais matérias melhor do que eu.[16]

O aprendizado da filosofia requer uma predisposição pessoal do iniciado, que não encontra o saber em regras e manuais, mas no seu íntimo, no interior da própria alma, único reduto onde se encontra o verdadeiro conhecimento. A conduta de Dionísio II revela uma postura tipicamente não filosófica, visto que o tirano não se deu conta da magnitude dos ensinamentos de Platão. Preferiu a ostentação à verdadeira filosofia, querendo se aproveitar das instruções para se exibir, apenas com o intuito mórbido de ganhar prestígio.

Para esclarecer sua crítica à escrita, Platão analisa as ferramentas do conhecimento.[17] Podemos considerar cinco categorias do conhecimento, começando por três níveis básicos: o nome (*ónoma*), a definição (*lógos*) e a imagem (*eídolon*). O nome é um termo convencional que designa determinado objeto, assim como o *círculo*, que Platão usa como exemplo. A definição explica a natureza do objeto e está, portanto, um grau acima do anterior. Em terceiro lugar, vem a imagem que é uma representação visual do objeto. Segundo Platão, o conhecimento não se encontra em nenhuma dessas instâncias, mas em uma categoria acima, na qual se manifesta o conhecimento real (*epistéme*). O conhecimento é o que mais se aproxima da ideia (*eidos*), uma proximidade relativa, porque o conhecimento não ascende até a ideia, não toca nas suas extremidades e se mantém a uma distância intransponível. A condição da *epistéme* (conhecimento) é limitada pelo vínculo da alma ao corpo, enquanto permanece encarnada, a alma não vislumbra a contemplação do *eidos* (ideia). As ideias, conforme Platão revela no diálogo *Fedro*, são contempladas em um momento único e específico, antes da alma encarnar em um corpo.[18] Platão

[16] Platón, *Cartas*, 1992, 341d, tradução minha: "[...] no hay ni habrá nunca una obra mía que trate de estos temas; no se pueden, en efecto, precisar como se hace con otras ciencias, sino que después de una larga convivência con el problema y después de haber intimado con él, de repente, como la luz que salta de la chispa, surge la verdad en el alma y crece ya espontáneamente. Sin duda, tengo la seguridad de que, tanto por escrito como de viva voz, nadie podría exponer estas matérias mejor que yo".
[17] Cf. *Ibidem*, 342a-d.
[18] Cf. *Ibidem*, 1989, 249b-c.

observa que é impossível acessá-la plenamente, pois o conhecimento é sempre limitado. Trabattoni analisa a *Carta VII* como uma referência essencial para compreender a condição de fragilidade inerente à própria linguagem: "[...] nenhum desses quatro elementos [...] corresponde ao quinto, ou seja, à coisa em si mesma. [...] não existe nenhum discurso capaz de exprimir a coisa em seu estado puro, como ela é em si e por si".[19] A escrita é, então, um instrumento ineficiente para o exercício da arte retórica. Embora a oratória certamente seja mais prolífica do que a escrita no que concerne à performance discursiva. "Para Platão, a obra escrita engendra em seu leitor tão somente um falso conhecimento, uma verdade pronta; somente o diálogo vivo é formativo. [...] É nas almas, e não nos livros, que é necessário semear com a ajuda da fala".[20] Hadot comenta, no prefácio à *L'enseignement oral de Platon*, sobre a teoria do conhecimento de Platão – a partir de uma abordagem dos diálogos *Fedro*, *A República* e a *Carta VII* – e identifica a primazia do diálogo vivo como elemento mais frutífero e efetivo do que a escrita no esforço em direção ao conhecimento da verdade. Platão reconhece a importância de exercitar-se nos três primeiros níveis, antes de dispor do conhecimento real. Apesar da escrita ser considerada um mero apetrecho sem tanta relevância, tal convicção não suscita um despojamento absoluto do valor da escrita enquanto exercício de aperfeiçoamento retórico.[21] Contudo, nem o nome, nem a definição, nem a imagem e nem o próprio conhecimento tem a competência de produzir a persuasão. Ao se prender a isso, o orador se transforma em uma presa fácil e acaba refutado pela impossibilidade de fixar o conhecimento nos quatro domínios mais elementares. Se a ideia é impenetrável e o conhecimento não provoca a refutação, qual é o objeto da retórica? A retórica lida com a alma e com a maneira pela qual ela interage com o conhecimento. Cabe nesse ponto ressaltar o valor que Platão dá à vivência, ao árduo empreendimento que o trabalho filosófico exige. É preciso que esfreguemos (*tribomena*; Cf. 344b),

[19] Franco Trabattoni, *Platão*, 2012, p. 97.
[20] Marie-Dominique Richard, *L'enseignement oral de Platon*, 2005, p. 11, tradução minha: "Car pour Platon, l'reuvre écrite n'engendre chez son lecteur qu'un faux savoir, une vérité toute faite; seul le dialogue vivant est formateur. [...] C'est dans les âmes, et non dans les livres, qu'il faut semer a l'aide de la parole".
[21] Cf. Marcus Reis, O *Fedro* e a escrita, 2008, p. 85.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

não só os instrumentos que temos em nossas mãos (definições de nomes, imagens e impressões), mas também que debatamos e pensemos amplamente sobre eles.

Platão considera que é necessário haver uma predisposição natural, porque a filosofia requer um momento oportuno e uma intensa intimidade com o assunto. O caráter ético é crucial para a prosperidade do iniciado, uma vez que para que ele se deixe persuadir, é indispensável desfrutar de uma mente benigna e livre de vaidades. Ao criticar a escrita, Platão chama atenção para um tipo de experiência vital que transforma o modo de vida do filósofo. Nem o exercício da escrita e nem os discursos orais são capazes de nos conduzirem ao verdadeiro conhecimento. O único caminho é confiar à própria alma, no âmago do próprio ser, a busca pela verdade, escondida e confinada no interior de si mesmo. A crítica de Platão à escrita acaba por se estender também ao mundo oral. Podemos dizer que os discursos orais estão mais próximos da vivência que a filosofia exige, mas o conhecimento não se realiza mediante o diálogo. O conhecimento surge, então, quando a partir desse esfregar surge uma faísca dentro da alma, único lugar onde se desvelam vestígios da coisa mesma, objeto puro do conhecimento.

2. Montaigne e a arte de conversar

Os *Ensaios* de Montaigne foram concebidos como uma espécie de monólogo, um discurso em primeira pessoa, no qual o autor estabelece um diálogo consigo mesmo.[22] Não que sejam apenas um modesto falar com si próprio, pois o ensaio possui um estilo versátil, que instaura múltiplas interlocuções, com diversos autores e leitores. Burke analisa os *Ensaios* e identifica quatro interlocutores com quem Montaigne se comunica: "Montaigne escreveu com um estilo deliberadamente oral, conversacional. [...] Ele estabelecia conversação ou diálogo com quatro interlocutores: com o outro, consigo mesmo, com escritores

[22] A tradução dos *Ensaios* que será nossa referência é a de Sérgio Milliet (1972), mas as citações serão indicadas segundo os parâmetros da edição do texto original de Pierre Villey (1924).

anteriores e com futuros leitores".[23] Há uma polissemia peculiar ao discurso ensaístico que confronta autores variados mediante um uso abundante de citações. Montaigne imagina, a princípio, uma conversa expressa do autor consigo mesmo, assim como um diálogo do autor com um possível leitor imediato. Tais interlocutores são, supostamente, pessoas íntimas de Montaigne, amigos e familiares, como o próprio revela no prefácio *Au Lecteur*.[24] Ele estabelece, além disso, de forma requintada, diálogos com autores antigos, ao criar um espaço cativo onde ecoam as grandes vozes do passado, referências e alusões aos poetas e filósofos que marcaram a tradição ocidental. O quarto e último dos interlocutores é de certa forma o menos tangível, uma espécie de projeção dos futuros leitores que conhecerão a obra na posteridade. Isso significa que a maneira como o autor se enxerga no cenário histórico do seu tempo está de certa forma intimamente ligada à maneira como o autor se lança para o futuro. Montaigne escreveu no final do século XVI, um período em que a influência da filosofia aristotélica ainda exercia um imenso protagonismo e a sua obra é uma expressão clara de ruptura com a tradição. O estilo do tratado característico dos textos de Aristóteles foi extremamente influente, sendo recebido pelos teólogos escolásticos como o modelo básico para a escrita filosófica. Os *Ensaios* são uma clara expressão de recusa do estilo predominante em boa parte dos filósofos cristãos. O ensaísta delineia um estilo tão refinado, a ponto de estabelecer canais de comunicação variados, criando pontes com autores de diversas épocas. A discussão com os autores antigos e a projeção dos futuros leitores giram em torno do mesmo eixo. Montaigne filosofa na medida em que dialoga com grandes personagens da filosofia, como Sêneca e Plutarco, autores pelos quais o ensaísta nutria um enorme fascínio.

Se por um lado Platão escreveu diálogos estruturados como discussões reais, por outro, Montaigne inventou uma forma de transmitir a atmosfera da

[23] Peter Burke. *Montaigne y el arte del diálogo*, 2009, p. 5, tradução minha: "Montaigne escribía con un estilo deliberadamente oral, conversacional. [...] Él entablaba conversación o diálogo con cuatro interlocutores: con el outro, consigo mismo, con escritores anteriores y con futuros lectores".
[24] Cf. Michel de Montaigne, *Essais* (*Au Lecteur)*, 3A.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

oralidade para o universo da escrita, sem precisar criar o cenário de um diálogo como artifício para representar a fluência do mundo oral. "[A] Não busco nos livros senão o prazer de um honesto passatempo; e nesse estudo não me prendo senão ao que possa desenvolver em mim o conhecimento de mim mesmo e me auxilie a viver e morrer bem".[25] A leitura, sempre que em doses elevadas, maçante e aborrecida, pode ser nociva ao espírito do leitor. Nessa passagem do ensaio *Des Livres* (II, 10), Montaigne faz uma crítica explícita à escrita, que deve ser perpetrada meramente para o divertimento pessoal. Não deveríamos tratar a escrita com seriedade, salvo no que concerne ao conhecimento de si mesmo e à arte de bem viver. Montaigne ressalta o valor da vivência e da experiência individual para se alcançar um modo de vida genuinamente filosófico. De nada vale se perder em meio a incansáveis leituras, se se descuida da própria conduta. Uma boa conversa, ao vivo e a cores, seria então imprescindível para elevar o vigor do espírito: "[B] A frequentação dos livros é uma atividade calma e fraca, que não entusiasma, enquanto a conversação ensina e exercita ao mesmo tempo".[26] A intensidade e a vivacidade de uma discussão real fomentam a aprendizagem e exercitam a habilidade oratória. Não se aprende a discursar bem em público lendo as linhas mortas de um livro. Em *De l'art de conferer* (III, 8), Montaigne defende a ideia de que dialogar e suportar as adversidades de uma conversa concreta é o único caminho que conduz ao desenvolvimento pleno das habilidades oratórias.

Os *Ensaios* são um texto essencialmente assistemático em que não há uma estrutura rígida. Montaigne não aspira chegar a conclusões definitivas, seus ensaios dão sempre a impressão de que fica alguma coisa pendente, não havendo um término ao fim de cada ensaio. Isso ocorre porque o ensaio é um estilo elaborado para reproduzir as características do mundo oral no interior da escrita. Possui a desorganização e a mesma fluidez de uma conversa factual. Embora não estivesse mais preocupado com a eloquência do texto do que com a sua

[25] Michel de Montaigne, *Essais*, II, 10, 409A.
[26] *Ibidem*, III, 8, 923B.

espontaneidade, Montaigne tinha plena consciência dos efeitos causados nos leitores pelo estilo da sua escrita. Um texto extravagante e rico em significado, forte o bastante para resistir às más interpretações.

> Na série das oposições e das antíteses vigorosas em que Montaigne inscreve suas preferências, o fazer silencioso prevalecera de início contra o arrebatamento fútil do dizer. Mas o dizer, condição de toda pintura de si, não permanece objeto de uma recusa inapelável. Mais uma vez, na ordem da linguagem, Montaigne estabelece uma nova oposição, que lhe permite professar seu gosto pela *palavra viva*, contra a forma imobilizada do *escrito*. Contudo, o escrito será finalmente aceito – escolha que se justifica pela preferência que Montaigne experimenta com relação a uma progenitura *espiritual*, mais fiel e semelhante que qualquer descendência *segundo a carne*.[27]

De acordo com Starobinski, a inclinação de Montaigne pela expressão oral se consolida, nos *Ensaios*, pela harmonização com a letra escrita. A imagem viva de si mesmo, construída por intermédio de componentes fragmentários, ganha uma unidade no todo da obra, que transcende as circunstâncias efêmeras que a produziram. A pintura de si – definição original do estilo montaigniano – gera, enfim, uma obra-prima, uma imagem completa do autor, que ultrapassa as narrativas multifacetadas que compõem a formação dos *Ensaios*.

> Quando escrevo, não recorro nem aos livros nem à lembrança que deles tenha, de medo que influam na minha maneira de escrever, sem contar que os bons autores me desesperam e desanimam. Sou como aquele pintor, que, tendo representado uns galos de um modo pouco feliz, proibia a seus ajudantes de trazerem galos de verdade ao *atelier*, a fim de evitar qualquer comparação.[28]

No capítulo *Sur des vers de Virgile* (III, 5), nota-se uma revelação sobre o método praticado no ato de escrever. Montaigne se desvencilha dos livros para se inspirar ao máximo em si mesmo, dando vazão à imaginação e à originalidade do pensamento. Se permitisse a intervenção externa de textos de outros autores, perderia a fluência das suas ideias e se manteria submetido à inércia da escritura. O segredo de Montaigne parece ser escrever esquecendo que se está escrevendo, para dessa forma transmitir suas palavras despretensiosamente, com naturalidade e franqueza. A metáfora do pintor explica com precisão o

[27] Jean Starobinski, *Montaigne em movimento*, 1992, p. 40.
[28] Michel de Montaigne, *Essais*, III, 5, 874B.

procedimento montaigniano: mesmo reconhecendo a má qualidade da ilustração do galo na tela, o artista prefere continuar seu lavor com seus próprios recursos, dependendo apenas da sua criatividade, para que o resultado da obra exprima a realidade íntima do seu ser. Montaigne pinta a si mesmo propositadamente como objeto da sua obra.

> [...] há textos escritos que deixam marcas vivas de uma situação oral prévia, e inclusive textos que não deixam de ser, apesar de sua condição escrita, expõem um repentino diálogo com supostos leitores. Nesse sentido, é destacável a brilhante leitura que Peter Burke faz dos *Ensaios* de Montaigne em chave de diálogo. A explicação dos *Ensaios* a partir de uma forma de comunicação propriamente oral, se bem explicitamente apresentada como tal, supõe, sobretudo, estabelecer uma sorte de conversações com o leitor (real ou implícito) e com os próprios autores precedentes (Burke destaca o uso criativo da citação alheia como um indício desse diálogo, ideia devida ao teórico russo Bakhtin). Esse diálogo constante entre autor e leitor comporta certas condições, entre as que cabe destacar o predomínio do eu (a representação do autor como tema mesmo da obra no é um feito casual ou acessório para compreender a natureza dialógica dos *Ensaios*) ou a deliberada ausência de uma ordem ou esquema na hora de abordar os diferentes assuntos que vão sendo tratados.[29]

Jurado comenta sobre a importância do *eu*, da referência às próprias experiências de vida, como ponte para os diálogos que o autor pretende desenrolar. Os *Ensaios*, além de refletirem toda a dinâmica de uma conversa autêntica, seguem o preceito de que o autor é o tema central da sua obra. Quando cita outros autores, Montaigne visa nada mais nada menos que compreender a si próprio. Jamais obteremos uma noção histórica linear da filosofia a partir dos *Ensaios*. Ao invés disso, a citação criativa tece um diálogo complexo com os antigos autores da filosofia. Montaigne está sempre disposto a mudar de ideia,

[29] Francisco Jurado, *La oralidad escrita del saber: Aulo Gelio e Michel de Montaigne*, 2010, p. 74 a 75, tradução minha: "[...] hay textos escritos que dejan huellas vivas de una situación oral previa, e incluso textos que no dejan de ser, a pesar de su condición escrita, acicate para un ágil diálogo con supuestos lectores. En este sentido, es destacable la brillante lectura que Peter Burke ha hecho de los *Ensayos* de Montaigne en clave de diálogo. La explicación de los *Ensayos* a partir de una forma de comunicación propiamente oral, si bien presentada explicitamente como tal, supone, sobre todo, establecer uma suerte de conversación con el lector (real o implícito) y con los propios autores precedentes (Burke señala el uso creativo de la cita ajena como un indicio de ese diálogo, ideia deudora del teórico ruso Bajtin). Este diálogo constante entre autor y lector conlleva ciertas condiciones, entre las que cabe destacar el predominio del yo (la representación del autor como tema mismo de la obra no es un hecho casual o accesorio para comprender la naturaleza dialogística de los *Ensayos*) o la deliberada ausencia de un orden o esquema a la hora de abordar los diferentes assuntos que se van tratando".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

não se apega demais a uma única doutrina e faz sempre questão de evidenciar sua autocrítica. Se ele é o ponto central dos *Ensaios*, então cabe se apresentar com inteira naturalidade e descontração.

Uma característica surpreendente em Montaigne é a falta de compromisso com a ordem, cada ensaio segue um fluxo incerto e é concluído sem muita coesão. Os textos ensaísticos deixam a impressão de estarem sempre inacabados, não há um desfecho e nem mesmo um ponto de partida pontuais. A obra como um todo parece não possuir uma unidade temática e cada um dos três livros abriga assuntos variados. Os capítulos isolados são os núcleos temáticos dos *Ensaios*, embora a digressão seja um dos princípios fundamentais que guiam a escrita ensaística. Montaigne é indefinível, possui muitas faces, não procura verdades, mas filosofa estimulando interrogações e não proclamando respostas. Prefere a concisão na simplicidade das palavras e detesta as artimanhas do discurso retórico. Os recursos retóricos são contraproducentes, porque desviam a essência das palavras, buscando supervalorizá-las. Conforme atesta Tournon, os escritos são, para Montaigne, apenas um meio de estimular a imaginação do leitor, de modo que por si mesmo ele navegue pelas suas fantasias e encontre um sentido livre dos ditames da palavra escrita:

> Como que destacadas do pensamento (as "coisas" = as ideias), as "palavras" não são mais do que índices aproximativos; e toda retórica destinada a valorizá-la, como paliativo artificial para suas insuficiências, teria por defeito, paradoxalmente, restringir os recursos da comunicação, escamoteando os subentendidos. A concisão é, pois, a qualidade primordial de uma linguagem natural.[30]

Para Montaigne o conhecimento erudito das letras não se traduz em uma forma de sabedoria palpável. A aquisição do conhecimento precisa refletir na maneira de viver do filósofo. Uma devoção pedante às letras não ensina a bem viver e nem a cultivar bons pensamentos. São as experiências ordinárias que desvendam o enigma da vida e não o estudo das letras.

> Será a licença de nossa época, uma desculpa para que ache igualmente tediosos, exaustivos os diálogos do próprio Platão? Lamento o tempo que

[30] André Tournon, *Montaigne*, 2004, p. 189.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> perde, em vãs interlocuções preparatórias, um homem que tinha tanta coisa importante a dizer. Minha ignorância justificará sem dúvida o desprazer que me causa seu estilo.[31]

Montaigne revela, no capítulo *Des Livres* (II, 10), sua insatisfação com o estilo dialogal de Platão. Julga os preâmbulos e interlúdios de Sócrates enfadonhos, porque são rodeios irrelevantes que servem meramente para preparar o terreno para o que realmente é importante. Circulavam muitos diálogos no contexto do século XVI, o que mostra que esse estilo era uma referência literária corrente durante a Renascença.

> Ademais, os ensaios foram escritos em um momento em que muitos diálogos – sem mencionar obras de teatro – apareciam impressos na Itália, França, Inglaterra e Espanha. Famosos exemplos espanhóis desse período incluem *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León (1583), e *Diálogos de medallas* (1587), de Antonio Agustin. Igualmente, em seu ensaio *Dos livros*, Montaigne comete o que chama o <<sacrilégio>> de julgar os diálogos de Platão como prolixos e tediosos. Portanto, pode parecer que o autor rechaçava conscientemente a forma de diálogo com a finalidade de construir um novo gênero literário.[32]

Tendo como referência o trecho supracitado, Burke presume que os *Ensaios* foram produzidos como um estilo de escrita inovador, com o objetivo de ultrapassar os paradigmas da forma dialógica. Tal proposição é digna de nota. O ensaio expandiu as fronteiras da escrita filosófica e talvez seja atualmente um dos principais parâmetros estilísticos. A dificuldade que permanece é a especulação sobre a real intenção de Montaigne. Os *Ensaios* foram escritos tendo como horizonte o propósito fundamental de superar o diálogo? Ou a produção do estilo foi apenas uma consequência acidental que não foi prevista pelo seu autor? Talvez seja uma pergunta sem respostas.

[31] Michel de Montaigne, *Essais*, II, 10, 414AC.

[32] Peter Burke. *Montaigne y el arte del diálogo*, 2009, p. 5, tradução minha: "Es más, los ensayos se escribieron en un momento en que muchos diálogos – por no mencionar obras de teatro – aparecían impresos en Italia, Francia, Inglaterra y España. Famosos ejemplos españoles de este período incluyen *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León (1583), y *Diálogos de medallas* (1587), de Antonio Agustin. Igualmente, en su ensayo *De los libros*, Montaigne comete lo que llama el "sacrilégio" de describir los famosos diálogos de Platón como prolijos y aburridos. Por lo tanto, puede parecer que el autor rechazaba conscientemente la forma del diálogo con el fin de construir un nuevo género literário".

3. Conclusão

De um lado temos Platão, que representa o estilo de escrita empenhado em reproduzir uma discussão realista. As palavras nos diálogos platônicos não se referem a algo que ele mesmo diz e não podem ser referidas aos seus próprios pensamentos (com exceção das *Cartas*, onde Platão escreve em primeira pessoa). Na maioria dos diálogos, Sócrates aparece como protagonista. O que nem sempre acontece, como no *Parmênides*, por exemplo, texto em que Sócrates aparece como mero coadjuvante. Isso dificulta ou, até mesmo em alguns casos, impossibilita o discernimento daquilo que Platão realmente acreditava. Os discursos manifestos nos seus diálogos têm em si uma referência simples e objetiva: a respectiva fala das personagens, que possivelmente teria acontecido na vida real. Do outro lado, temos Montaigne, filósofo atípico e inovador, que idealizou uma nova forma de conceber a escrita. Seu estilo é meditativo e em primeira pessoa. Esse monólogo do autor consigo mesmo permite a composição de uma variedade de diálogos, que nem sempre estão declarados explicitamente, por isso é indispensável o cuidado para conseguir ouvir o diálogo que se esconde por trás do que aparenta ser um monólogo trivial.

Montaigne está muito próximo de Platão no que concerne ao pensamento crítico sobre a escrita. Ambos deram primazia à oralidade e alertaram sobre os malefícios provocados pela escrita e as semelhanças não param por aí. Enalteceram o valor da vivência como essencial ao estudo da filosofia. O propósito da filosofia, tanto para um como para outro, é promover o conhecimento de si mesmo. O conhecimento de si é motivado pelo propósito de preparar a alma para a morte e guiar o filósofo na direção de uma vida virtuosa. Ambos estão preocupados em definir a filosofia como uma forma de vida. E nisso, de fato, não há discrepância entre os autores.

A diferença entre Montaigne e Platão, no que diz respeito à temática da oralidade e da escrita, reside no fato de Montaigne ser mais otimista com relação aos benefícios provenientes da oralidade. Para o ensaísta, o exercício de uma boa

conversa desenvolve e fortalece o espírito. Platão também admitiu a importância de dialogar e discursar em público como uma forma mais segura de treinar e aprimorar as habilidades oratórias. Mas acabou por renunciar à oralidade como critério para o autêntico conhecimento, que na sua concepção sucede no âmago da alma do iniciado, impossível de ser traduzido por escrito e nem mesmo mediante a fala. Montaigne não pretende conhecer alguma verdade, por isso fica difícil, nesse ponto, compará-lo com Platão.

O grande absurdo que atravessa a escrita é sua relação estreita com a morte, tema esse que é atestado por Platão na sua denúncia de que a escrita é inumana, antinatural e destrutiva. Em Montaigne, a escrita contribui prioritariamente como exercício de preparação para a morte, escrever é uma experiência de proximidade com a finitude da vida, pela angústia com a qual o escritor se defronta depois de abrir mão do aqui e agora.

Referências

BURKE, Peter. *Montaigne*. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

BURKE, Peter. *Montaigne y el arte del diálogo*. ABCD las letras y las artes, Madrid, 2008. Disponível em http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/08/30/005. html. Acesso em: 13 abr. 2019.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DIÓGENES LAÊRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

DUPONT, Ariette. *La structure dialogique des Essais de Montaigne*. MCGlll Unlverslty, Montreal: Thesis for the degree of Master of Art, 1983.

JURADO, Francisco. *La oralidad escrita del saber: Aulo Gelio e Michel de Montaigne*. Studia Philologica Valentina, Madrid, v. 12, n. 9, p. 71-83, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1972.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Édition de Pierre Villey. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gesammelte Werke: Vierter Band*. München: Musarion Verlag, 1953.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránzxky. Campinas: Papirus Editora, 1998.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução e Notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

PLATÓN. *Cartas*. Traducciones, Introducciones y notas por Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cadó. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

REALE, Giovanni. *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle 'Docttrine non scritte'*. Milano: Editore Bompiani, 2014.

REALE, Giovanni. *Platão*. Tradução Henrique de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

REIS, Marcus. O *Fedro e a escrita*. Anais de Filosofia Clássica, Vol. 2, Nº 4, 2008, pp. 70-87.

RICHARD, Marie-Dominique. *L'enseignement oral de Platon*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2005.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Introdução aos diálogos de Platão*. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. Traduzido por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SZLEZÁK, Thomas. *Le plaisir de lire Platon*. Paris: Éditions du Cerf, 1996.

TOURNON, André. *Montaigne*. Tradução de Edson Querubini. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

TRABATTONI, Franco. *Jacques Derrida e le origini greche del logocentrismo (Platone e Aristoteles)*. Firenze: Rivista Iride, Nº 3, 2004, pp. 547-558.

TRABATTONI, Franco. *La verità nascosta: oralità e scrittura in Platone e nella cultura greca classica*, Roma: Editore Carocci, 2005.

TRABATTONI, Franco. *Platão*. Coimbra: Editora Annablume, 2012.

Referência para citação deste artigo
ALONSO, Bruno. Oralidade, Escrita e Estilo em Platão e Montaigne. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 124 – 145, outubro de 2019.

> Existential isolation in *Whisky* (2004), reading uruguayan cinema beyond the concept of *small cinema*

> Isolamento existencial em *Whisky* (2004), lendo cinema uruguaio para além do conceito de *small-cinema*

por César Lopes Gemelli
Department of Spanish and Portuguese, Studies of the Portuguese-speaking World, Ohio State University. E-mail: lopesgemelli.1@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1245-060X.

Abstract
The Cinematography in *Whisky* (2004) is essential in the directors' efforts to explore existential isolation. The incompleteness of knowledge, the uncrossable gaps between people, and the impossibility of communion among individuals are some of the themes explored in this film, directed by Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll. These are mostly absent in the scholarship about the movie, which tends to focus on the concept of small cinema. The present text aims to build on these discussions to propose a reading of *Whisky* as a work of art that, although made within a very specific context of production, is not limited by it.
Keywords: Cinematography. Uruguayan cinema. *Small cinema*.

Resumo
A direção de fotografia e o enquadramento em *Whisky* (2004) são essenciais na exploração do isolamento existencial. A incompletude do conhecimento, os espaços intransponíveis entre pessoas e a impossibilidade de comunhão entre indivíduos são alguns dos temas explorados por esse filme dirigido por Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. Esses temas estão quase ausentes na literatura sobre o filme, que tende a focar no conceito de *small-cinema*. O presente texto tem por objetivo acrescentar aos debates mencionados propondo uma leitura de *Whisky* como uma obra de arte que, embora feita em um contexto de produção bastante específico, não é por ele limitado.
Palavras-chave: Cinematografia. Cinema Uruguaio. *Small-cinema*.

> Artigo recebido em 03.05.2019 e aceito em 11.08.2019

Whisky (2004) is a film directed by Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll that is part of the New Uruguayan Cinema[1] movement and received prizes in Cannes, Thessaloniki, and Huelva. Most of the scholarly discussions regarding New Uruguayan Cinema, including, *Whisky,* seem to focus on their production context (small cinema) and their relation to big or commercial cinema on a larger scale (usually referred to as just *cinema* without any adjectives). This paper proposes the validity of a reading of *Whisky* beyond its contexts of production and reception. *Whisky* can be understood as a movie in which both the formal composition and the mise-en-scène are pivotal in conveying its meanings: the existential isolation of humanity and the uncrossable gaps between people. The partial erasure of Uruguayan elements in the mise-en-scène as well as the cinematography are integral factors to this analysis. The highly sophisticated arrangement of the camera's framing emphasizes the limits of human perception, the isolation of existence, and the chasms that bar any kind of communion. Performances of identity cannot be completely understood by anyone and it suggests that fragmented identities receive even more disjointed perceptions. The meta-cinematic allusions in the movie advance a dual reading of *Whisky*: a local and a global one. If, on the one hand, the film intends to appeal to international audiences, on the other, it seeks to foster discussion of Uruguayan identities in which its form is an integral part of its meaning.

Whisky's director of photography is Bárbara Álvarez. The script was written by the directors and Gonzalo Delgado. Production and editing were carried out by Fernando Epstein. Its first exhibition was at the Cannes Film Festival, where it won the *Prix du Regard Original*. In the movie, Jacobo Köller (Andrés Pazos) is the owner of a decadent sock factory, which he runs with the help of Marta Acuña (Mirella Pascual). One year after the death of Jacobo's

[1] New Uruguayan Cinema refers to the increase in film production that occurred in Uruguay after the turn of the century. It has its roots in the end of the military dictatorship in the mid-1980s. For a more detailed discussion, Cf. Martin-Jones, David, and María Soledad Montañez. Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure." Cinema Journal, vol. 53, no. 1, 2013, pp. 26–51. "Cinema in Progress: New Uruguayan Cinema." *Screen*, vol. 50, no. 3, Oct. 2009, pp. 334–44. by the same authors.

mother, his brother, Herman Köller (Jorge Bolani), comes back to Montevideo to set their mother's gravestone. Herman lives in Brazil with his family, where he also runs a sock factory that seems to be more modern and successful than his brother's. Jacobo asks Marta to stay at his place during his brother's visit. Even though he does not actually say the words, he is asking Marta to pose as his wife. After the gravestone ceremony, the three of them go to Piriápolis, where the brothers used to spend their vacation as kids. The city is mostly empty, suggesting that it is no longer an attractive tourist destination. The film seems to suggest that Marta sleeps with Herman during the days they spent at the hotel. On their last night there, Jacobo goes to a casino and gambles the money that his brother gave him to help cover the expenses of their mother's last years and funeral. He bets everything on black 24 and wins. He keeps a small share for himself and gift wraps most of it and gives it to Marta, who does not show up for work the next day.

Whisky deals with themes of existential isolation within a set of aesthetic choices. These choices are framed by a discussion that necessarily deals with the notion of national cinema. The concept of national cinema is explicitly or implicitly present in most, if not all, scholarly discussions about small cinema, including those of Hjort, Fuica, David Martin-Jones and María Soledad Montañez, and William Brown. However, this concept needs to be re-framed. Even though the main argument of this paper is a defense of a reading of *Whisky* beyond those that limit it to its contexts of production and reception; Uruguay, as a nation or as an imagined community, is at least implicitly present in several concepts addressed in the scholarly debates about the movie. National cinema is a debated topic for the abovementioned authors in different ways, but tends to focus on the movie's production context and not on its reading *per se*. When it does, *national* seems to become mediated by Anderson's understanding of imagined communities, meaning that it refers to the cultural aspects of this social construct in a way that conveys information about practices and meanings within that community. This theme comes back again in Fuica's discussion of

local and global as a debate mediated by the film's attempt to appeal to audiences beyond Uruguay itself. The concept of national cinema is present in David Martin-Jones and María Soledad Montañez's discussion of the funding available to Uruguayan producers. It also underlies Fuica's discussion of the presence of Uruguayan cinema in international festivals whose organization and selection of movies tend to rely heavily on the idea of nationality. Brown presents a somewhat more metaphysical argument about non-cinema that is, however, still dependent on the notion of national cinema.

Mette Hjort, on the other hand, opens her book with a citation by Dudley Andrew that outlines a very pragmatic approach to the matter at hand, and proceeds to present a moderate acceptance of the "new critical vocabulary – 'world cinema', 'transnational cinema', 'regional cinema'"[2] emerging in film studies recently. The definition of small nation cinema is presented in relation to a "single dominant other, Hollywood"[3]. As such, national cinema seems to require a reevaluation of its usefulness as a category, since it is a response to an academic and institutional awareness of the colonialist aspect of neo-liberal globalization. Andrew Higson's work on the matter (both *The Concept of National Cinema*[4] and the later revisiting of the same topic *The Limiting Imagination of National Cinema*[5]), as well as that of many other scholars, points out how nation-states "at least since the mid 1910s"[6] intervene directly in the film industry. For example, recent Freedom of Information Act requests in the United States keep producing abundant evidence of the close relationship between Hollywood and the State[7]. As such, the notion of national cinema emerges both as a target of imperialist propaganda and practices and, at the same time, as a space of

[2] Mette Hjort, *Cinema of Small Nations*, 2007, p. 1.
[3] *Ibidem*, p. 2.
[4] Andrew Higson, *The Concept of National Cinema* (1989), 2002, p. 61.
[5] *Idem*, *The Limiting Imagination of National Cinema*, 2000, p. 63.
[6] *Idem*, *The Concept of National Cinema* (1989), 2002, p. 61.
[7] For a short compilation of these, cf. *Washington DC's role behind the scenes in Hollywood goes deeper than you think* (Alford, "Washington DC's Role behind the Scenes in Hollywood Goes Deeper than You Think") and Toby Miller et al. A more detailed account is available on *Reel power: Hollywood cinema and American supremacy (2010)* and *The Political Impact of the Department of Defense on Hollywood Cinema (*2016).

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

resistance and insurgence. In this context, it is important to contextualize David Martin-Jones and María Soledad Montañez's comment on the struggle of Uruguayan cinema, the so-called erasure of Uruguayan geographical spaces mentioned by Fuica, and Brown's argument of non-cinema within Hjort's Jamesonian argument of globalization that reveals how this tension informs both content and form[8].

Whisky inhabits the space between these conflicting forces and negotiates its representation of Uruguayan identities to propose a Uruguayan understanding of social relationships and selfhood that transcends its own geographic and social limitations. The uncrossable gap between an individual's social performance and its perception by the other, as well as the incompleteness of human understanding, are proposed as universal within human experience because this could only be understood as such in the erasure of Uruguay. If that were not the case, analytical interpretations of *Whisky* would engage with matters of alterity that come close to exoticizing the other beyond understanding[9]. In other words, *Whisky,* in its form and meaning, negotiates its message in a context of small-nation cinema that demands some erasure of local aspects of Uruguayan experience in favor of a promise of profitability that would (and did) enable the people involved in its production to carry on their work, convey their message, and mark the presence of Uruguayan elements on screen.

Brown's proposition of Uruguayan cinema as non-cinema, i.e., a cinema beyond the current notion of commercial cinema heavily attached to capitalism and profits, engages with the concept of national cinema as a target of imperialist practices. The author articulates his argument taking as a base the idea of erasure as central to Uruguayan cinema. After a brief explanation about funding

[8] Mette Hjort, *Op. Cit.*, 2007, p. 17.
[9] Zhang Longxi's "*The* Tao *and the* Logos" presents an insightful description of this barrier of understanding due to limitations of the analytical self in face of an alterity taken as exotic.

available for Uruguayan film-makers, Brown explains his view of the argument of David Martin-Jones and María Soledad Montañez.

> For this reason, Uruguayan cinema struggles to exist, with David Martin-Jones and María Soledad Montañez pointing out how certain types of Uruguayan cinema by necessity erase the local, namely Uruguay itself, in order to create a transnational appeal that befits the transnational system of funding, and which might enable the films to reach a larger, international audience, thereby recouping the costs of making cinema/increasing the chances of making a profit. (...) In all cases, then, Uruguay is erased, suggesting that Uruguay and cinema are not compatible, or that Uruguay is non-cinematic.[10]

The incompatibility between Uruguay and cinema suggested above seems distant from *Whisky's* context. David Martin-Jones and María Soledad Montañez themselves argue that the movie has two reading keys: one for foreigners who are unfamiliar with the Uruguayan context and another for those who are acquainted with the Uruguayan context, which is a crucial step in their argument. Uruguay itself is not erased. It still permeates the whole movie and serves as a key factor in the discussion about identity (both Uruguayan as well as individual) in the movie. Uruguay and cinema are indeed very much compatible, and it is precisely the nuanced and subtle representation of Uruguayan culture and identity that maximize *Whisky's* message, relevance, and "transnational appeal"[11]. The abovementioned *transnational appeal* is the step that Brown needs so that he can characterize non-cinema as one that

> does not suffer from the economic imperative of cinema and thus can risk failure with much greater ease. In this way, perhaps no single film that could be defined as non-cinema could 'overthrow' cinema. Rather, we can understand non-cinema more clearly as being defined by the small (...).[12]

Brown's claim of Uruguayan cinema as small or non-cinema on the basis of its ability to take risks precisely for its existence beyond commercial cinema seems to overlook Brown's own argument about the funding structure that he presents at the opening of the chapter. The limited funding available for small cinema creates economic pressure on the production companies on the supply

[10] William Brown, *Non-Cinema Global Digital Film-Making and the Multitude*, 2018, p. 186.
[11] *Ibidem*, p. 186.
[12] *Ibidem*, p. 207.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

side of the "supply and demand" model. Since funding is very limited both in its financial aspects as well as in the frequency it is awarded, the risk of producing movies in this context is great for anyone trying to make a living from filmmaking. In the case of Uruguay and *Whisky,* the professionals working for the company Control Z rely on this infrequent and small funding system to survive. Fernando Epstein, for example, works in editing as well as the post-production of other movies in order to keep film-making as his profession[13]. Because of an "economic imperative"[14] on the producing side *Whisky*, and other Uruguayan movies, and small cinema, in general, negotiate their forms and contents within the erasure of the local[15]. On the one hand, there are limited funding schemes and the "transnational appeal"[16] to a wider audience, i.e., two economic imperatives, whereas on the other, there is the erasure of some Uruguayan elements on screen within a movie that makes deliberate use of framing to highlight that some components are indeed absent. The play between what is visible on-screen and what is off-screen is essential to *Whisky* as will be shown below.

Fuica explores this duality in terms of the global and local without leaving aside the content conveyed by the filmmakers. She focuses on aesthetic choices that echo the indie movies of the United States as a way to maintain *transnational appeal*.[17]

> Since 2001 the time gap between successful films in international festivals has been much shorter and these young directors were to gain further international recognition with *Whisky*. The fact that the presence of Uruguayan films has become more frequent in these festivals reflects precisely the constant and increasing negotiation between the global and the local. In the case of *25 Watts* this tension was present in both the aesthetic choices and post-production decision regarding its materiality, which reflect the willingness to produce locally – among friends, *telling*

[13] Miguel Ángel Dobrich, *Duelo con el montajista y productor cinematográfico Fernando Epstein*, 2018.
[14] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 207.
[15] *Ibidem*, p. 186.
[16] *Ibidem*, p. 186.
[17] *Ibidem*, p. 186.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> *their own stories – while benefiting from both national and international funding sources and exhibition outlets*.[18]

Fuica's most valuable contribution to this debate is her mention of the filmmakers' desire to tell "their own stories"[19] as shown above. This is the imperative that makes *Whisky* so compelling. *Whisky* and other Uruguayan films, as well as the filmmakers that are part of Control Z—the production company founded by the makers of *25 Watts* and that now produces "most of the Uruguayan films which gained international recognition during this decade"[20]—have become an access point to Uruguayan and Latin American cinema. In *Whisky,* the story being told is one of identity, isolation, communion, and the impossibility of knowing someone beyond the self. To do so, the global and local need to be negotiated within the margins of imperialist cinema yet with careful consideration of "transnational appeal"[21]. Fuica also draws on Martin-Jones and Soledad Montañez for the identification of similarities "between American indies and the Uruguayan film *Gigante*"[22] in order to bring forth the argument that Uruguay is a cinematic nowhere in which any Spanish-speaking plot could happen. Fuica shows how the local and the global are negotiated within these movies, how the financial pressures and the appeal to international audiences end up interfering with and informing the aesthetic choices of the filmmakers so they can tell the stories they want to tell. In order words, the "transnational appeal"[23] and the matter of the global and the local come together to form an aesthetic in *Whisky* upon which the individual isolation of subjects, their fragmented identities, and the impossibility of knowing someone can be discussed.

[18] Beatriz Tadeo Fuica, *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality. Archive*, 2017, p. 131, emphasis ours.
[19] *Ibidem*, p. 131.
[20] *Ibidem*, p. 115.
[21] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 186.
[22] Beatriz Tadeo Fuica, *Op. Cit.*, 2017, p. 126.
[23] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 186.

Fuica[24] goes on to argue that the erasure of Uruguayan themes in *25 Watts* negotiates its meaning through American indie movies. In *Whisky,* an analogous argument can be made, not through indie movies, but through the usage of framing by the director of photography in relationship to "transnational appeal"[25] in order to convey the filmmakers' "own stories"[26]. The relationship between erasure, negotiation, circulation, and the filmmakers' own stories are important in Fuica's argument.

> While these scholars' analysis could be probably extended to *25 Watts*, I would suggest a different reading. Rather than considering that Stoll and Rebella's filmBest wishes 'erases' national identifiers, I argue that, by resorting to indie aesthetics, *25 Watts* reflects tensions and negotiations. By reproducing certain aesthetics and ways of production, *25 Watts* manages to both enter into dialogue with the outside, with the wider circulation of Indie films – when issues concerning the internationalisation of the country were sensitively discussed – and create a marginal space within the audiovisual products consumed nationally.[27]

In this case, the focus is on *25 Watts* and not on *Whisky*. Yet Fuica's argument about tensions and negotiations are similarly valid. The alleged erasure of Uruguay allows it to go beyond small cinema through its "transnational appeal"[28], which itself becomes a constituent of the film's form. Through the framing that constantly leaves important elements off-screen, *Whisky* emphasizes the incompleteness of our perception and of the characters themselves through its many meta-cinematic allusions as well as diegetically explicit miscommunications between the characters. The impossibility of communion between humans, the filmmakers' "own stor[y]"[29], is told with and within a film form that embodies the financial struggles the makers went through and the need to appeal to international audiences.

[24] Beatriz Tadeo Fuica, *Op. Cit.*, 2017.
[25] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 186.
[26] Beatriz Tadeo Fuica, *Op. Cit.*, 2017, p. 131.
[27] *Ibidem*, p. 126.
[28] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 186.
[29] Beatriz Tadeo Fuica, *Op. Cit.*, 2017, p. 131.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

David Martin-Jones and María Soledad Montañez's contribution is paramount to the understanding of *Whisky* as a movie that negotiates the filmmakers "own stories"[30] within the context of small-cinema. The erasure of Uruguayan themes is not absolute, because

> (...) *Whisky* presents international audiences with a low-budget indie or art film, with a character-driven plot, sparse action, minimalist comic acting and tightly controlled cinematography. However, for Uruguayan audiences *Whisky* is immediately recognizable as a film about Uruguay. Although the film's main focus is on two Jewish brothers, it also meditates on Uruguayan identity in a way that may not be immediately apparent to an outsider.[31]

The aforementioned authors claim that two readings of *Whisky* may be possible due to the coded mediation of Uruguayan identity. They detect both the "transnational appeal"[32], as well as the local one (Fuica). Among the scholarly works discussed above, David Martin-Jones and María Soledad Montañez, followed closely by Fuica, seem to be closer to an argument that advances the reading of *Whisky* beyond one that restricts it to a reading of a Uruguayan film competing for an international audience against films with larger budgets from other places. There is also another possible perspective of interpretation of *Whisky* that, while relying on the negotiation of the global and local (Fuica) in the search for a transnational appeal (Brown), takes into consideration a sophisticated discussion of Uruguayan identity (Martin-Jones and Montañez), transcends its contexts of production and reception[33], focusing mostly on the formal aspects of the film in order to advance an argument about isolation and the human condition.

Whisky is a Uruguayan movie that deals with isolation, the uncrossable gap between an individual's social performance and its perception by the other, and the incompleteness of human understanding. This incompleteness is

[30] *Ibidem*, p. 131.
[31] David Martin-Jones and María Soledad Montañez, *Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure*, 2013, p. 340.
[32] William Brown, *Op. Cit.*, 2018, p. 186.
[33] In the same way that it is possible and common to read Shakespeare's *Hamlet* without limiting it to the social context of Elizabethan theater.

suggested by the narrative economy of the movie and perhaps more importantly by the camera work of Bárbara Álvarez, which often uses the border of the frame to stress that important events or objects influencing the narrative are beyond our view. Exploring the limits of social appearances and of our perception, the movie uses the pronunciation of the word *whisky* during picture taking. It does so in order to simulate smiles as a recurrent performance of fictional happiness that constitutes a frail facade of success and completeness that is ready to be torn down at the slightest examination.

The scene in which Jacobo and Marta take a picture together to improve the fiction they are presenting to Herman is key in binding form, content, and the main themes of the movie. In this static shot beginning at (0:29:33), Marta and Jacobo are taking a picture together at Marta's suggestion. Their diegetic goal is to frame the picture and set it in Jacobo's living room to create more veracity to the lie they are telling Herman. It is supposed to be a picture of their wedding, which never really happened (Image 1).



Image 1
Screenshots of *Whisky* (2004).

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

At the beginning of the scene, Jacobo and Marta are posing for the camera in medium shot. Jacobo, however, is too tall and does not fit in the frame. From off-screen, the photographer tells them to get closer together. He also tells Marta to hold Jacobo's arm and for him to lower himself so he will fit in the frame. Once the couple is in position, the photographer tells them to say *whisky*, the title of the movie. The result, which will be framed and placed in Jacobo's living room, is supposed to represent a moment after their wedding or the honeymoon. Immediately after the picture is taken, Jacobo pulls his arm away from Marta, goes back to his usual frown, and the top of his head no longer appears in the frame, while Marta holds her position and expression for a little longer. The picture that they are taking has the sole purpose of being used as proof of their marriage. It needed a camera, a photographer, and a frame to create a physical object to be left in Jacobo's living room to be seen by his brother. The picture is symbolic of a value of truth as it becomes evidence of the veracity of the tale they are presenting. Even more so, it is photographic evidence of an event that never happened. In this sense, this scene calls attention to the truth value of everything presented on the screen, be it either diegetic or extradiegetic. This meta-cinematic element ties back to one of the main themes of the movie, i.e., the fictionalization of identity, its performance, and, most importantly, the impossibility of truly knowing someone else. The gap that separates people becomes, like the framing of this scene and many others throughout the movie, absolutely uncrossable. The erasure of Uruguayan elements, in the mise-en-scène, together with Álvarez's choice of framing, highlight the fragmentation of identity, the isolation of existence, and incompleteness of human perception.

The very presence of the photographer who gave instructions to the characters in the abovementioned scene is indicative of the power of the camera and whoever controls it. The final word that can be heard from the off-screen photographer is *whisky*, which is one of the words commonly used to simulate smiles in posed pictures. It is also the title of the movie, suggesting that there is a strong similarity between the camera and the beholder—maybe that the camera

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

is simply a beholder's perspective frozen in time—without, however, ignoring the complexities and nuances of the framing, the subjective choices of the photographer, and the performances of those depicted. If the picture is a single-point-in-time memento of a consideration of performance, perspective, and the commingling of the agency and the perception of narratives of individuality, the movie — titled *Whisky* and the caricatural characters apparently posing for a picture (Image 2) — constitutes a longer consideration of the same.

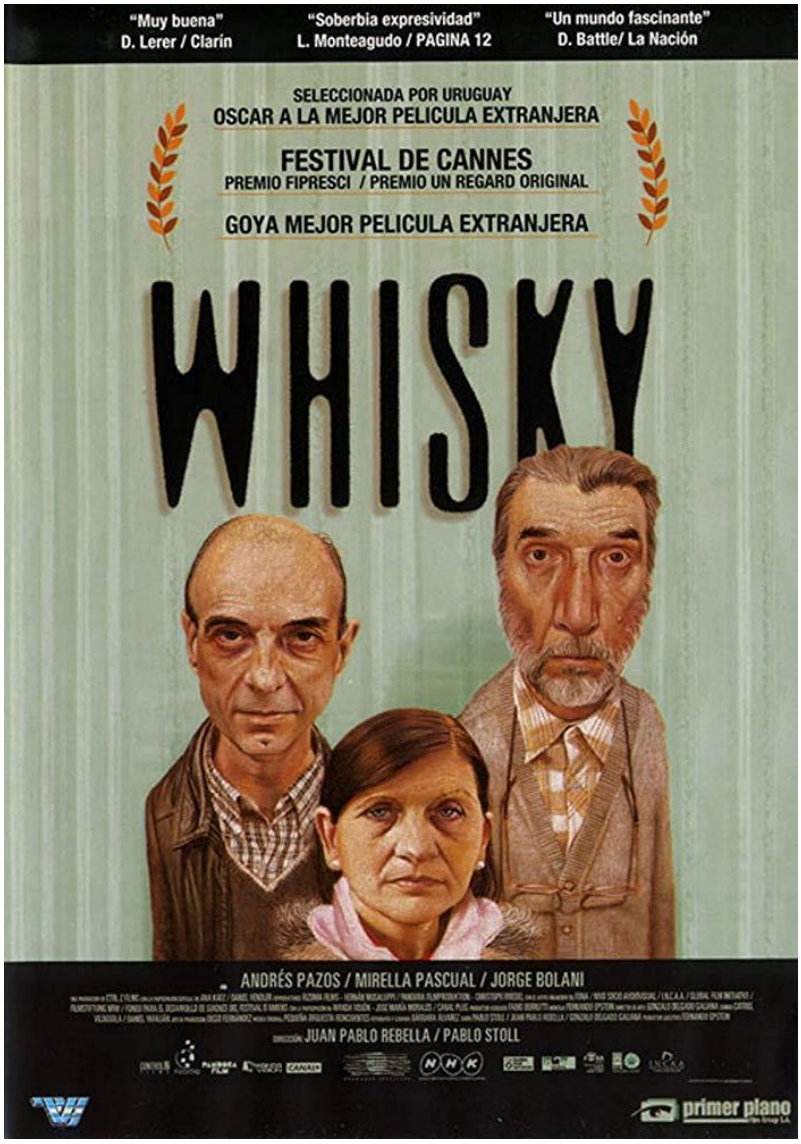


Image 2
Film poster of *Whisky* (2004).

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

In a nutshell, *Whisky* presents us with the day-to-day reality of Jacobo and Marta followed by the fiction they fabricate to deceive Herman. From the beginning, the spectator is aware of the intentionality of Jacobo's fictionalization of his own life. The photographer's line *say whisky* encapsulates both a level of authorship in such fictions as well as its selection. At first Jacobo, and then all the other characters, are suggested to have responsibility for the fiction of identity presented without any dismissal of whomever is perceiving such performance. Whisky, as said by the photographer of this diegetic falsification, ties back to the title of the movie and to a extradiegetic meaning that the whole movie is a work of fiction, inviting viewers to consider their own personal fictions, the ones they perceive of the people with whom they interact, as well as the ones they advance about themselves, and, more importantly, the barriers it creates and its limits.

The camera work of Bárbara Álvarez highlights the limitations of both the performance and the reception of individual fictions, encapsulated in the use of the word whisky in the title as well as diegetically in the movie. At the beginning of the movie, before there is an explicit need to fictionalize Jacobo's life to his brother, characters are often not completely in frame or they are interacting with off-screen objects, such as when Jacobo asks the restaurant owner to turn the lights on, or when Marta brings Jacobo a hot beverage while he is trying to fix the curtains in his office, or when Marta checks the bags of the other women who work at the factory before they leave (Images 3, 4 and 5).

Recurring frames that leave important images partially off-screen, such as in the aforementioned examples, emphasizes the incompleteness of our perception as well as the characters' fragmented identities. This is confirmed by Whittaker's discussion of *Whisky* (2004) and *Blue Eyelids* (2007) when he says

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

that "[t]he dialogue, or lack thereof, also frequently serves to emphasize off-screen space in the film"[34].

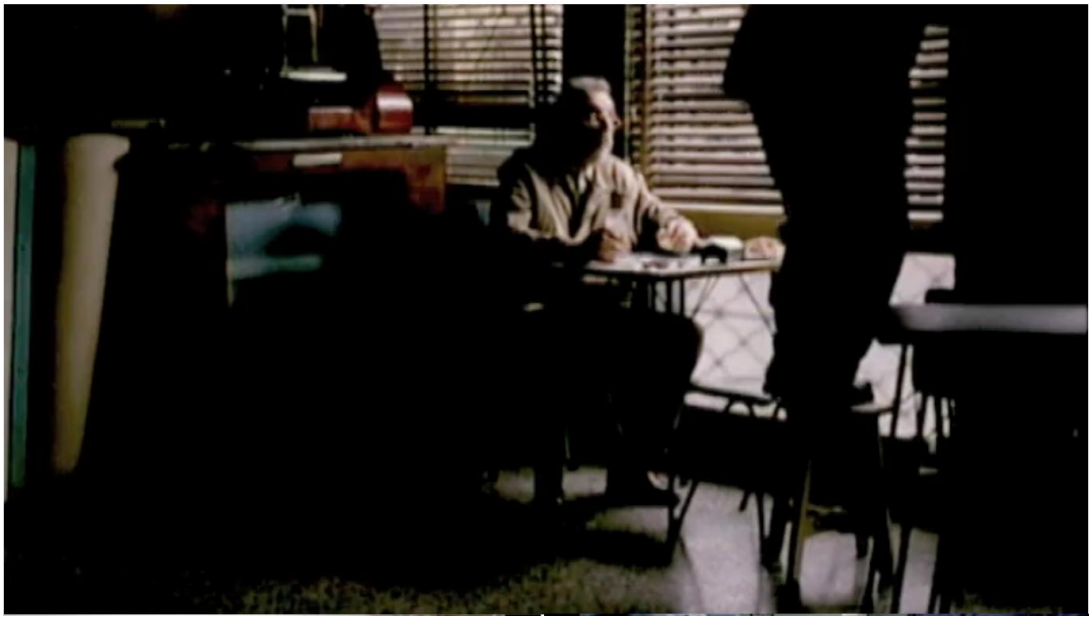


Image 3
Screenshots of *Whisky* (2004).



Image 4
Screenshots of *Whisky* (2004).

[34] Tom Whittaker, *Of Machines and Routines: Mundane Rhythms and Sounds in Whisky* (2004) and *Blue Eyelids* (2007), 2015, p. 38.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Image 5
Screenshots of *Whisky* (2004).

Furthermore, it highlights the gaps between the social performance of individuals and their perception. The same scholar discussed the importance of sound in *Whisky*. He points out that "[a] palpable sense of loneliness pervades both films, and much of their delicate sadness and dark humor reside in the characters' inability to communicate their feelings to one another"[35]. This is *Whisky's* strongest theme: the failure of communion, i.e., the impossibility of true communication, hence the isolation of existence.

Moreover, the scene that immediately precedes the one of picture of Marta and Jacobo there is more evidence of how the framing suggests the incompleteness of fictions. It is another static shot of the facade of Jacobo's sock factory. As Jacobo and Marta leave the factory at night, they exit the frame to the left. Jacobo parks his car nearby as shown at the beginning of the movie. It is an old car whose engine usually fails to start. After a few failed attempts at starting it, the factory's facade (0:29:19) appears in wide shot. From the left of the frame, Jacobo's car slowly makes its way to the center. Gradually it becomes

[35] *Ibidem*, p. 26.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

clear that Marta is pushing the car while Jacobo drives and tries to start it. As the engine starts, Marta stops pushing the car and soon enough she is left alone in the frame while the sound of the car's engine can still be heard moving to the right (Image 5).



Image 5
Screenshots of *Whisky* (2004).

This scene serves to set the anti-climactic tone of the film's ending. It suggests that Marta will be left behind at Jacobo's first opportunity. In the end, however, after she receives the gift, it is Marta who leaves Jacobo to his own devices. His treatment of her during the whole film suggests that the social bond between them is broken. In this case, with a pinch of humor, it shows how the division of tasks between them mimics the neo-liberal logic of exploitation that alienates and reinforces the isolation of existence. The static camera suggests a

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

less subjective perspective in this context once it is clearly not approaching any of the characters' point of view. At the same time, however, due to its function within this movie, it highlights its own limits. In this scene, the action starts off-screen on the left, moves on-screen in the center, and continues off-screen to the right. The editing and the sound allow for a sense of continuity that contrasts with the visual elements. Together with the scene in which they pose for the picture and the title of the movie, the scene in which Marta pushes the car stresses the limits of perception and subjective understandings.

In addition, this scene is representative of Marta and Jacobo's relationship. Jacobo owns the means of production and transportation. The movie begins with him driving his car to his factory. At other moments, Marta can be seen using public transportation. Except at the end of the movie, Marta is always already waiting at the factory's door for Jacobo's arrival, possibly due to his stop for breakfast (e.g. top image in Image 3). Her time and her work are subordinated to his to such a point that he cannot perceive her existence as something different than the sock-making machine in the factory or his car engine. His dependence on Marta's initiative and skill both in a personal as well as a business context is emphasized throughout the movie and seems to be acknowledged by Jacobo only after he wins in the casino with the money that his brother gave him. He does so through money only and discreetly, since Marta does not know she is receiving a huge amount of money when she accepts his gift-wrapped package.

If, however, the scene discussed above is representative of the social relations between Jacobo and Marta, it is also, due to the camera work and the themes of isolation present in the movie, an interpretation of a specific kind of alienation. In a movie in which so much is emphatically left unsaid and unshown, the relationship between the brothers and Marta demands a consideration regarding the distance between them. In the origin of Jacobo's request, there is a need to appear to his brother as something other than a loner: someone who is married, suggesting that there is a measure of success or

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

happiness in companionship. This goes beyond money as a single measure of success. Jacobo's fictional performance to his brother suggests a hidden assumption about his own judgment of his brother and it is the camera work that invites the viewers to consider what lays beyond the screen. Their alienation from one another may go beyond a matter of social class and reach a quixotic understanding of reality and of the other as well.

In conclusion, Bárbara Álvarez's cinematography highlights the limits of understanding even among individuals who have known each other for a long time. In this analysis, two different scenarios concerning the relationship between the characters are presented. One in which they have been living apart from each other for a while, as it is the case of the Köller brothers, and another in which they have been working together so closely that they challenge the notion of individuality to reach an almost symbiotic condition, as is the case of Marta and Jacobo. *Whisky's* photography reasserts the incompleteness of the very possibility of knowledge, the existential isolation of people, the fragmented identities, and the uncrossable gaps between one's social performance and its perception. The playfulness of Bárbara Álvarez's framing, her choices of what is present in the mise-en-scène and what is absent, as well as the abovementioned meta-cinematic allusions are partially due to financial pressures during the shooting and partially due to a selective erasure of Uruguayan themes and images in order to appeal to international audiences. In view of the above, *Whisky's* formal composition both frames and conveys meaning. Its formal composition is a critical component of its meaning for local as well as global readings. The title emphasizes that even the smiles in the pictures are fictional, as they are just the still image of a mouth enunciating the word *whisky.*

References

ALFORD, Matthew. *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*. London: Pluto Press, 2010.

ALFORD, Matthew. The Political Impact of the Department of Defense on Hollywood Cinema. *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 33, no. 4, 2016.

ALFORD, Matthew. Washington DC's Role behind the Scenes in Hollywood Goes Deeper than You Think. *The Conversation*, Disponível em: <http://theconversation.com/washington-dcs-role-behind-the-scenes-in-hollywood-goes-deeper-than-you-think-80587>. Acesso em: 21 Nov. 2018.

BROWN, William. *Non-Cinema Global Digital Film-Making and the Multitude.* New York: Bloomsbury Academic & Professional, 2018. *Open WorldCat*, http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=5402066.

DOBRICH, Miguel Ángel. *Duelo con el montajista y productor cinematográfico Fernando Epstein.* 118, Disponível em: <https://soundcloud.com/dobcast/118-mvd-no-fernando-epstein>. Acessado em: 3 Dec. 2018.

FUICA, Beatriz Tadeo. *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality. Archive.* Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. *ProQuest Ebook Central*, http://ebookcentral.proquest.com/lib/ohiostate-ebooks/detail.action?docID=4939462.

HIGSON, Andrew. The Concept of National Cinema. In: WILLIAMS, Allan (Ed.). *Film and Nationalism*. Rutgers University Press, 2002, pp. 52–67.

HIGSON, Andrew. The Limiting Imagination of National Cinema. In: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott. (Ed.). *Cinema and Nation.* London, Psychology Press, 2000.

HJORT, Mette. *Cinema of Small Nations.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

LONGXI, Zhang. The 'Tao' and the 'Logos': Notes on Derrida's Critique of Logocentrism. *Critical Inquiry*, vol. 11, no. 3, 1985, pp. 385–98.

MARTIN-JONES, David; MONTAÑEZ, Soledad. Cinema in Progress: New

Uruguayan Cinema. *Screen*, vol. 50, no. 3, Oct. 2009, pp. 334–44. academic.oup.com, doi:10.1093/screen/hjp015.

MARTIN-JONES, David; MONTAÑEZ, Soledad Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure. *Cinema Journal*, vol. 53, no. 1, 2013, pp. 26–51.

WHYSKY. Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll (Dir.). Uruguay: Fernando Epstein, MK2 Diffusion, 2004. 1 filme (99 min), son., color., 35mm.

WHITTAKER, Tom. Of Machines and Routines: Mundane Rhythms and Sounds in Whisky (2004) and Blue Eyelids (2007). *Journal of Film & Video*, vol. 67, no. 2, Summer 2015, pp. 35–43.

Referência para citação deste artigo
GEMELLI, César. Existential isolation in *Whisky* (2004), reading uruguayan cinema beyond the concept of *smallcinema*. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 146 – 166, outubro de 2019.

> A ironia no trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti

> Irony in the photographic work of Carlos Pasquetti

por Cláudio Barcellos Jansen Ferreira
Bacharel e Mestre em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: claudio.jansen.ferreira@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6379-267X.

Resumo
Este artigo observa o trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti (1948) a partir de sua relação com o retrato e a ironia, a qual o percorre na extensão que vai da sua concepção à sua criação. A aproximação com o conceito do retrato se dá pela visão de Galienne e Pierre Francastel na difícil, se possível, tarefa de defini-lo. O conceito de ironia que emprego é a interpretação de Kierkegaard. Elementos não esgotáveis pela abrangência deste artigo, retrato e ironia foram e são empreendidos no trabalho de Pasquetti, de quem recolho excertos de entrevistas concedidas, nas quais o artista apresenta um pouco da sua relação com esses elementos, os quais participam da construção de seu trabalho.
Palavras-chave: Carlos Pasquetti. Ironia. Retrato. Arte contemporânea.

Abstract
This article observes the photographic work of Carlos Pasquetti (1948) focusing on his relationship with portraiture and irony, which runs from the moment of conception to the moment of creation of his work. The approach to the concept of the portrait employed here is given by Galienne and Pierre Francastel in the difficult, if possible, task of defining it. The concept of irony employed is Kierkegaard's. Portraiture and irony, elements which are not exhausted in this article, were and are used in the work of Pasquetti, who has discussed, in interviews collected here, his relationship with these elements, which participate in the construction of his work.
Keywords: Carlos Pasquetti. Irony. Portrait. Contemporary art.

> Artigo recebido em 21.04.2019 e aceito em 15.08.2019

> [...] aquela ali é do meu pai quando era pintor. Quando era pintor, fotógrafo, diretor de teatro e era tri-doido. (informação verbal).[1]

Um momento de compreensão sobre um trabalho artístico pode envolver diversos recursos aplicados pelo observador/fruidor, permanecendo como experiência não compartilhável em nenhuma das possíveis configurações pelas quais venha a ser concebida. A ironia envolvida no processo de desvendamento de cada circunstância, artística ou não, para onde se dirige a atenção ressalta do contexto linguístico condicionante da leitura experimentada.

A imagem de uma pessoa em particular, embora possa não ser classificável pelos requisitos da história da arte consagrada no gênero do retrato, pode ser creditada também por sua vocação alusiva. Seja como desdobramento do gênero em associação a outras categorias históricas ou como uma derivação de sentido do trabalho do artista que se expõe, empregando o próprio corpo. O campo de prova da sensibilidade incontida, partilhada com quem opte por justapor carga sensível equivalente, alvo de punção e pulsão, deixando ver mais do que permite a visão, sentir mais do que permitem os sentidos, criar o real.

Este artigo observa o trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti (1948) a partir de sua relação com o retrato e a ironia, a qual o percorre na extensão que vai da sua concepção à sua criação. Com o objetivo de estabelecer uma aproximação com o conceito de retrato, como gênero constituinte da história da arte, apresento a visão de Galienne e Pierre Francastel na difícil, se possível, tarefa de defini-lo. Não menos difícil de abordar é o conceito de ironia. E, para o exercício de procurar um caminho, algum, que leve a uma aproximação com esse instrumento retórico, *estoico* em sua indiferença para com as preocupações teóricas dos poucos pesquisadores que o tentaram explorar, busco a interpretação de Kierkegaard. O seguidor de Sócrates confere à ironia status de componente indivisível da subjetividade humana. Elementos não esgotáveis

[1] Carlos Pasquetti, Entrevista concedida ao autor, 2015.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

pela abrangência deste artigo, retrato e ironia foram e são empreendidos no trabalho de Pasquetti, de quem recolho excertos de entrevistas concedidas, nas quais o artista apresenta um pouco da sua relação com esses elementos, os quais participam da construção de seu trabalho. Um texto que se proponha a discutir um trabalho artístico deve em primeiro lugar buscar as variáveis que definirão um curso estrito para a pesquisa naqueles elementos que são intrínsecos e inalienáveis ao objeto do estudo, como o próprio artista. A arte não se dá pela simples justaposição de elementos formais, ela se dá através da sensibilidade do artista. Sua subjetividade, sua afetividade, seus desejos e frustrações. A complexidade de um trabalho não se dá apenas pela utilização de uma terminologia específica de um campo de estudo, como o da ciência, por exemplo. Eventualmente a indefinição, o uso discricionário de elementos díspares, é uma provocação à consciência do leitor, para que ele talvez venha a perceber a artificialidade, ou, como diria Perelman, a falsa universalidade de um determinado auditório:

> Certos auditórios especializados costumam ser assimilados ao auditório universal, tal como o auditório do cientista dirigindo-se aos seus pares. O cientista dirige-se a certos homens particularmente competentes, que admitem os dados de um sistema bem definido, constituído pela ciência em que são especialistas. Contudo, esse auditório tão limitado é geralmente considerado pelo cientista não como um auditório particular, mas como sendo realmente o auditório universal: ele supõe que todos os homens, com o mesmo treinamento, a mesma competência e a mesma informação, adotariam as mesmas conclusões.[2]

A dificuldade na escritura da história da arte reside nessa configuração do objeto ao qual se pretende aceder. O fenômeno artístico é constituído de objetividades e subjetividades, algumas das quais facilmente descritíveis. Nem todas.

Pasquetti nasceu na cidade de Bento Gonçalves, região marcada pela persistência de traços culturais oriundos de um processo de imigração italiana ocorrido principalmente na segunda metade do século XIX. Um desses traços marcantes da comunidade ali formada é o catolicismo. O pai do artista, Camillo

[2] Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação*, 1996, p. 38.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Pasquetti (1903-1968), já nascido no Brasil, além de dirigir um grupo de teatro local e praticar pintura a óleo, tornou-se um renomado fotógrafo da região, requisitado para todos os tipos de trabalho. Pasquetti acompanhava o pai quando este realizava trabalhos fotográficos, como retratos de primeira comunhão, para os quais era montado um cenário adequado à ocasião.

> Eu o acompanhava e carregava uma imagem de Jesus, um lírio e outras coisas. Já era uma instalação, eu sempre percebi isso. O Jesus, o lírio de plástico, supermoderno, que não precisava trocar, e eu ajudava o comungante a fazer a pose, e Jesus estava assim [faz o gesto de bênção com a mão], para ele tomar a hóstia.[3]

Virtualmente tudo o que se relaciona à experimentação de qualquer situação – ambiente, realização, *fato*, acontecimento, instalação, objeto, imagem – está sujeito aos filtros perceptivos daquele que observa, participa, experimenta. A classificação do arranjo material necessário para a produção de uma fotografia alusiva à primeira comunhão, que devia ser vista pelo protagonista sob um ponto de vista religioso, como uma instalação artística pressupõe uma determinada visão.

Nesta perspectiva, um retrato pode ser apenas um retrato? Toda classificação é reducionista. A delimitação da categoria *retrato* envolve, necessariamente, o julgamento de elementos formais e simbólicos voltados ao atendimento de uma expectativa criada pelo próprio princípio classificatório. Um trabalho artístico que seja exclusivamente um retrato deve essa atribuição a um princípio ordenador que usualmente visa, com certa justificação, um objetivo didático; com o fim, por exemplo, de ensinar a história da arte. Esse objetivo não se aplica a este artigo. E tanto a obrigatoriedade do uso da classificação *retrato* para designar um *determinado tipo* de trabalho quanto a sua proibição são maneiras de cerceamento igualmente comuns. Aqui, pretendo observar o limite conceitual do retrato a partir de um ponto de vista mais permeável.

[3] Carlos Pasquetti, *Entrevista concedida ao autor*, 2013.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

A representação símile das feições de um indivíduo específico tem início em período muito anterior aos primeiros registros escritos sobreviventes até os dias de hoje. Mas a narrativa verbal oferece um percurso aparentemente mais assertivo sobre aquilo que descreve. Como, por exemplo, o relato de Plínio, o velho, sobre Dibutades, um oleiro de Sícion, que, em seguimento à invenção de sua filha de desenhar o contorno do perfil daquele por quem estava apaixonada, copiando-lhe a sombra projetada na parede, fez um molde de argila sobre o desenho e o queimou, criando uma efígie em relevo.[4] Uma maneira igualmente econômica de representar uma pessoa de perfil ganhou na França, em meados do século XVIII, o nome de *Silhouette*, em referência a um Controlador Geral de Finanças o qual impunha de fato um grande controle financeiro ao país.[5] O processo de recortar perfis em um papel preto brilhante era rápido e barato, mas apenas o seu sucessor, o *Physionotrace,* criado por Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), aperfeiçoa a transferência do perfil do modelo e se torna popular entre 1786 e 1830, baseando-se no princípio do pantógrafo.[6] Mas as maneiras de representar aspectos fisionômicos, embora aludam de forma icônica a alguém em particular, são abstrações bidimensionais às quais é creditado o poder da identificação.

As maneiras de representar à semelhança a figura de uma pessoa, empreendidas também desde a antiguidade, normalmente envolvendo um grande e virtuoso trabalho manual, culminam na baixa Idade Média e no Renascimento, com o crescente aperfeiçoamento técnico, especialmente o uso da tinta a óleo. Elas eram valorizadas por apresentarem os retratados não apenas em suas características físicas, mas também por buscarem transparecer o caráter do modelo. No século XVIII na França, segundo Francastel, o retrato só terá uma renovação após o retorno de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) de sua viagem à Itália. Seus retratos realizados entre 1767 e 1774, para o autor, abriram caminho para o retrato romântico.[7] No mesmo período em que Fragonard esteve na Itália,

[4] Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, 2012, p. 117 a 118.
[5] Gisèle Freund, *Photographie et société*, 2000, p. 14.
[6] *Ibidem*, p. 15.
[7] Galienne Francastel & Pierre Francastel, *El retrato*, 1978, p. 185 a 188.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

curiosamente lá trabalhava um retratista com o mesmo sobrenome de Carlos Pasquetti, o veneziano Fortunato Pasquetti (1690-1773). Atuante no século XVIII e reconhecido por retratos de personagens ilustres, é apresentado pelo historiador da arte James Hobbes, em *The picture collector's manual* (1849), como tendo se tornado "[...] famoso pela sua excelente similitude nos retratos."[8]



Figura 1
Fortunato Pasquetti, *Retrato do Provveditore Generale da Mar Girolamo Maria Balbi*, 1751 – 1753.

[8] James R. Hobbes, *The picture collector's manual*, 1849, p. 325.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Entretanto, mesmo as mais virtuosas representações permanecem confinadas a limites próximos àqueles aos quais uma simples silhueta está submetida. A definição de *retrato* sucumbe à análise de uma suposta consistência fatual eventualmente atribuída à sua classificação, como sugere Didi-Huberman:

> A definição corrente do retrato como representação semelhante de uma pessoa existente – essa definição não nos vale de nada, simplesmente na medida em que as práticas concretas geralmente designadas sob o termo de 'retratos' tecem cada uma incríveis tranças contraditórias de representações e de presenças, de semelhanças e dessemelhanças, de seres e de existências, sem contar o tirânico pequeno labirinto que a palavra 'pessoa', por si só, forma.[9]

A inextricável condição linguística da definição verbal, pretensiosa de abarcar um conceito volátil, estruturado sobre uma classificação muito mais retórica do que concretamente existente, termina por se tornar uma indefinição. A ligação entre a representação e o modelo, a pessoa referida, se dá a partir de elementos formais os quais provocam a lembrança da *pessoa* conhecida. Uma classificação que se propusesse estrita demandaria do retrato a presença de elementos de *identificação* do retratado, apenas. Mesmo a ideia de *imagem fiel do modelo* incorre em converter o sujeito retratado apenas em aparência, deixando logo de ser ele mesmo, já que ninguém é apenas a representação de si. Francastel, por sua vez, coloca o problema do estudo do retrato na perspectiva do problema da interpretação:

> Si uno retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría. Si retenemos en cambio la fórmula 'algunos aspectos', nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio. Y si finalmente agregamos el de la interpretación subjetiva, en este caso el campo se hará ilimitado, es decir, inexplorado.[10]

Os autores ainda propõem delimitar o vasto campo da interpretação subjetiva levando em consideração as obras para as quais houve a intenção do artista pelo retrato e, em alguma medida, o consentimento do modelo. De alguns elementos formais de um perfil projetado na parede a um conjunto de atributos

[9] Georges Didi-Huberman, *O rosto e a terra*, 1998, p. 62.
[10] Galienne Francastel & Pierre Francastel, *Op. Cit.*, p. 15.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

e delimitações convencionais, e novamente para alguns poucos aspectos formais, talvez indiciais, na verdade icônicos, o retrato pode ser inclusive a designação de um item pessoal, pertencente ao retratado, tornado ícone de sua presença, virtual. O retrato também pode ser uma representação virtuosa do modelo realizada de maneira não virtuosa, e sim mecânica.

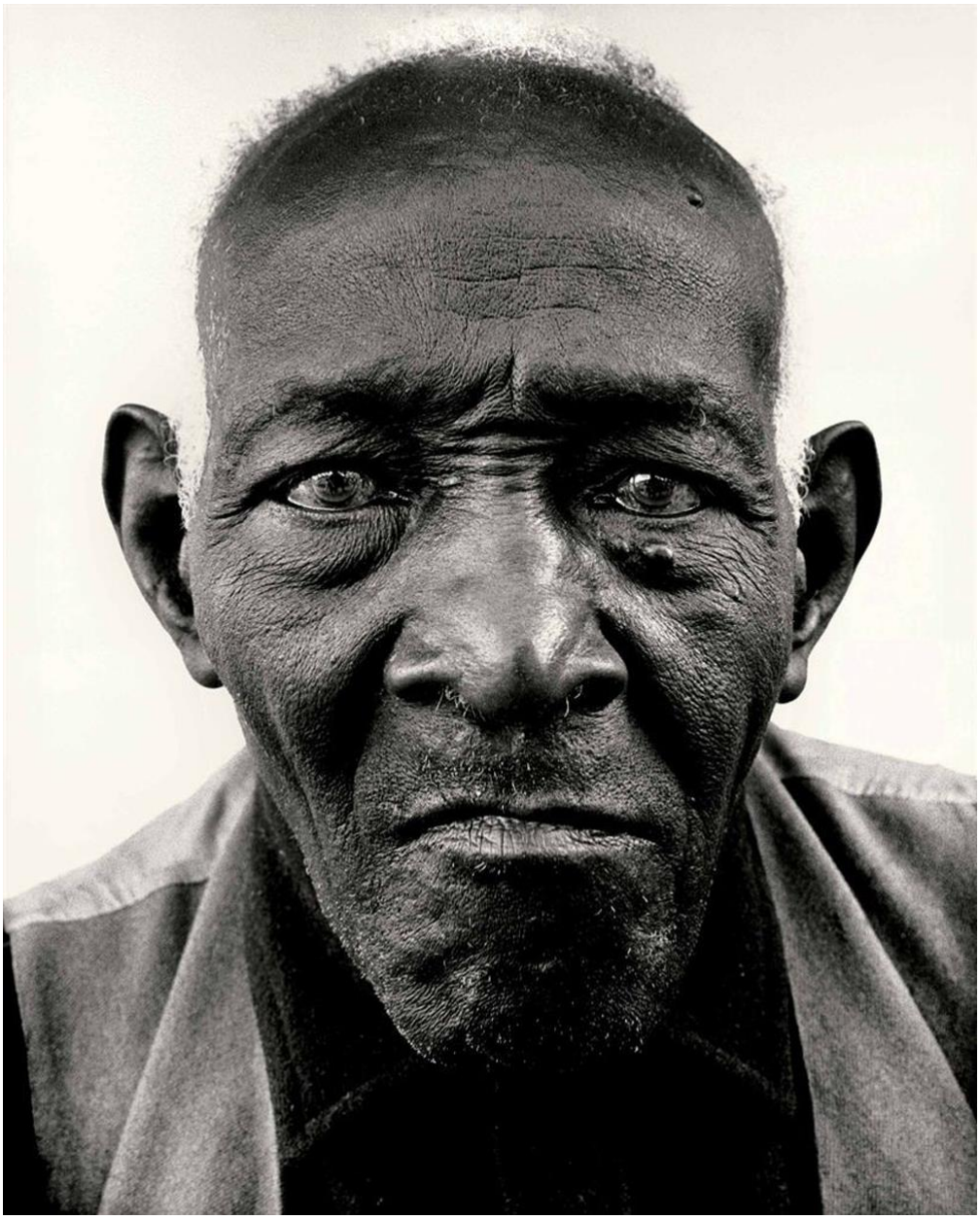


Figura 2
Richard Avedon, *William Casby, nascido na escravidão, Algiers, Louisiana*, 1963.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1980), parte de um pressuposto subjetivo para realizar sua análise. Ele vê na fotografia um meio transparente através do qual se projeta a imagem de um modelo que em algum momento no passado esteve ali, *isso foi*. A crença na veracidade da imagem técnica é um mito presente, assim como Plínio conta que "[...] dizem, [...]" em uma competição com Parrásio, Zêuxis teria pintado um cacho de uvas "[...] com tanto naturalismo que os pássaros voaram para o local onde a pintura foi exibida."[11] Além de Zêuxis ter admitido sua derrota, por ter sido ele próprio enganado pelo naturalismo da cortina pintada por Parrásio, hoje é conhecido que "aves e alguns outros vertebrados (incluindo camundongos) têm sensibilidade visual ao ultravioleta."[12] O que tornaria o fato de os pássaros terem se enganado com a pintura uma prova da distorção na cor da mesma, relativamente à visão humana. A cor que, limitada ao preto e branco da quase totalidade das imagens citadas no livro de Barthes, indica que a transparência da fotografia de fato é um filtro, uma chave de leitura convencional entre o fotógrafo e a assistência, a qual decide ver ali o que *foi*.

Ver além da fotografia é um sintoma comum de manifestação da cultura. Ver a fotografia como um meio transparente é dizer que o importante ali é o conteúdo projetado sinedoquicamente pela imagem, já que a imagem é uma máscara feita a partir de uma visada do que, em princípio, existiu. Nesse sentido, pode ser considerada a contingência da fotografia, prisioneira dos sentidos que lhe são associados, inexoravelmente.

> Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história.[13]

O retrato de William Casby fala de Avedon, do trabalho em estúdio, do fundo neutro, da profundidade de campo que apresenta todos os detalhes do rosto do modelo, da distância focal que coloca o observador mais próximo do que

[11] Pliny, the elder, *The Natural History of Pliny*, 1857, p. 251.
[12] Richard W. Hill, Gordon A. Wyse & Margaret Anderson, *Fisiologia Animal*, 2012, p. 369.
[13] Roland Barthes, *A Câmara Clara*, 1984, p. 58.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

o afastamento convencional ao convívio social permite. E, depois de ler o título do trabalho, põe-se a projetar uma suposta realidade do personagem, plausibilíssima, a qual jamais ofereceria qualquer dúvida sobre a sua seriedade. Então, torna-se possível perguntar: será que Casby sabia sorrir?

As escolhas do fotógrafo definem o resultado da imagem, tanto mais quanto maior for a sua habilidade em lidar com os instrumentos que definem seu trabalho. A luz, a máquina, a lente, a sensibilidade, a distância, sim, mas também o tipo de comunicação que se estabelece entre o retratista e o retratado, o que se fala, o que se indica, o que se sugere, de parte a parte. A convergência da comunicação entre artista e modelo, e das decisões tomadas por um e por outro, em conjunto ou individualmente, resulta no retrato idealizado pelo personagem de Calvino, a máscara.

> Ele tinha que seguir o caminho oposto: apontar para um retrato completamente na superfície, evidente, inequívoco, que não eludisse a aparência convencional, o estereótipo, a máscara. A máscara, sendo antes de tudo um produto social, histórico, contém mais verdade do que qualquer imagem que afirma ser 'verdadeira'; ela carrega uma quantidade de significados que serão gradualmente revelados.[14]

Ele rejeita o instantâneo em favor da imagem construída, carregada de atribuições conferidas pelas escolhas assumidas pelas duas manifestações individuais as quais, associadas, produzem a máscara, projeção de significados sociais e históricos. A leitura dessa imagem deve ser capaz de revelar as camadas de significados ali reunidos, mas também de provocar a evocação de significados outros, projetados a partir da experiência social e histórica do outro que a vê. Na proposta de Barthes contra a redução da fotografia a um eventual princípio científico, uma *Mathesis universalis*, ele leva em consideração apenas as fotografias que *existiam* para ele, ou seja, nas quais reconhecia um valor subjetivo. E indica que existe a possibilidade de buscar um desvelamento da

[14] Italo Calvino, *The adventure of a photographer*, 2010, p. 47, tradução minha: "He had to follow the opposite path: aim at a portrait completely on the surface, evident, unequivocal, that did not elude conventional appearance, the stereotype, the mask. The mask, being first of all a social, historical product, contains more truth than any image claiming to be 'true'; it bears a quantity of meanings that will gradually be revealed."

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

fotografia a partir de uma ligação pessoal com aquelas fotografias que *significam* para quem as estuda, consideradas em sua singularidade. Calvino escreve, pouco tempo após o acidente que vitimou Barthes, *Em memória de Roland Barthes*, sobre a contribuição do autor para a abordagem da fotografia.

> Essa ciência da unicidade de cada objeto que Roland Barthes continuamente margeou com os instrumentos da generalização científica e ao mesmo tempo com a sensibilidade poética aplicada na definição do singular e do irrepetível (essa gnosiologia estética ou eudemonismo do entender) é a grande coisa que ele – não digo nos ensinou, porque não se pode ensinar nem aprender – nos demonstrou que é possível: ou pelo menos que é possível buscá-la.[15]

A aproximação do conhecimento à estética possui, como é característico de asserções teóricas fundamentais, uma simplicidade evidente. Não obstante nesse caso, contrariamente a muitos outros, a aplicação envolve o reconhecimento de uma limitação incontornável, o próprio sentimento em relação ao objeto de estudo. Não se trata apenas da escolha das imagens sobre as quais dedicar seu esforço de análise, mas principalmente, diante das imagens escolhidas, permitir o surgimento do motivo do significado que provocou a própria escolha.

Pesquisando junto à Secretaria de Cultura de Bento Gonçalves, pude dispor de uma boa amostra de fotografias feitas no âmbito municipal. Dentre elas foi possível identificar um grupo de imagens realizadas pelo pai de Pasquetti. Imagens aéreas, trabalhos da prefeitura, eventos da comunidade local, alguns retratos. Um retrato em particular chamou minha atenção, uma tomada em estúdio, composta por uma cortina pesada sobre um fundo em pintura mural de céu com nuvens, piso de ladrilhos hidráulicos e um plinto de mármore, sobre o qual repousa um vaso metálico com um arranjo de flores brancas.

[15] Italo Calvino, *Em memória de Roland Barthes*, 2010, p. 85 a 86.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Figura 3
Camillo Pasquetti, *Retrato de Gentile Ozelame*, 1939.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

A retratada, uma certa Sra. Gentile, de vestido, sapato e bolsa escuros, fechados e sem enfeites, que entretanto usa uma pele no pescoço. Ela era uma mulher magra e de compleição alongada, o que gera um certo contraste com seu rosto redondo e muito claro. Uma pose convencional, com o corpo a três quartos e com o rosto quase de frente para a câmera. Na parte superior do tronco, devido à grande indiferenciação do vestido longo escuro, que parece repetir a cortina ao fundo, o contraste não é tão visível quanto nos pés, com um sapato de bico fino. O perfil esguio e a pele muito clara contrastam os sapatos, que enfatizam os pés não muito pequenos, o que sugere uma certa abordagem jocosa em relação à figura feminina. Entretanto, provavelmente essa decisão foi tomada pelo fotógrafo para ressaltar uma Sra. Gentile integrante da comunidade de imigração italiana, portadora de um biótipo que a aproximava daquela mesma origem comum. Mas também apresenta uma pessoa bem estabelecida, com sapatos finos e a pele ao redor do pescoço, produtos de manufatura especializada.

Conforme já foi mencionado, o autor da foto, Camillo Pasquetti, desempenhava artes como a pintura, o teatro e a fotografia, obtendo, especialmente nesta última, um grande reconhecimento local. A atitude expansiva e a atuação em diversas áreas exigiam disposição e comunicação. Quando seu filho Carlos Pasquetti diz que o pai era *tri doido*, ele se refere à capacidade de articular essas atividades díspares, embora todas ligadas à arte. E a ironia, característica presente não apenas em seu trabalho, mas também em sua própria maneira de se relacionar profissional e pessoalmente, como ele diz, "vem de berço".[16]

Em 1966, já na Escola de Belas Artes, como se chamava à época, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a ironia passa a fazer parte de seu trabalho artístico. Ela participa de sua criação artística em diversos estágios de construção do trabalho, mas mesmo a sua face mais superficial se encontra conectada organicamente ao cerne de onde se origina a sua manifestação.

[16] Carlos Pasquetti, *Op. Cit.*, 2015.

Diferentemente do emprego da ironia como um recurso retórico externo à construção da obra, Pasquetti não a incorpora ao trabalho, ela está lá desde o princípio, desde sua concepção. E sua função é lógica e ilógica concomitantemente. Lógica pelo caráter retórico que inalienavelmente a acompanha, ilógica por motivo aproximadamente inverso. Ao rejeitar a afirmação direta, ou a significação direta, ela propõe uma aporia, uma interrupção no discurso, uma provocação ao interlocutor, ao observador, àquele que recebe a missão de desvendar, por si, significados que só dizem respeito a ele mesmo.



Figura 4
Carlos Pasquetti, *Max*, 1968.

Em 1968, com *Max*, Pasquetti propõe claramente uma questão intelectual. As ideias de Max talvez sejam sobre os conflitos que marcaram esse ano pelo mundo. Guerras, violências, arbitrariedades, injustiças. Uma leitura histórica. No

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

entanto, pode não ser exatamente assim. Um personagem emite uma mensagem e olha para um suposto interlocutor, um senhor bastante idoso. Se a mensagem fosse para esse outro personagem, haveria um problema com a comunicação: se para o primeiro a expressão *Algum dia, quando o tempo chegar* projeta um futuro incerto, para o outro certamente o tempo parece já ter chegado. Então, talvez a mensagem seja para o observador da imagem. Mas por que só iremos "refletir as ideias" nesse tal futuro indeterminado? E a atitude desse personagem jovem, de óculos escuros, não parece estar levando muito a sério o próprio discurso. Irônico?

Bem, tomando-se a imagem fotográfica pela metáfora comum do espelho da realidade, seria possível entender o *refletir* como um repetir, um reproduzir. Mas quais ideias seriam então reproduzidas ou repetidas, as do personagem idoso? Talvez nem toda ironia seja alegre. E talvez o conteúdo da mensagem não seja realmente intelectual. Quem sabe os óculos escuros não sejam irreverência, mas sim o oposto. O meio de ver o que não está mais lá. E talvez as ideias que o jovem prevê que um dia refletirá sejam o legado de alguém que desapareceu. Talvez Pasquetti proponha, com um fio de sutil ironia, o que já seria um reflexo, uma questão emocional. Nesse ano casualmente faleceu o pai do artista.

Jankélévitch, na primeira página de seu livro *L'ironie* (2011), transforma a ironia em uma personagem que vai procurar o perigo onde ele se encontra trancafiado e o desafia, brinca com ele, busca uma espécie de diversão perigosa que não se furta a superar o perigo de morrer a todo o instante.

> A manobra, de fato, pode dar errado, e Sócrates está morto; porque a consciência moderna não tenta impunemente as criaturas monstruosas que aterrorizaram a velha consciência. No entanto, o espírito da ironia é o espírito do relaxamento, e ele aproveita a menor trégua para reiniciar o jogo.[17]

Sócrates (c. 469 a.C. – 399 a.C.) está morto, mas, apesar de seu desaparecimento precoce ter sido causado pela não superação do impasse entre a

[17] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, 2011, p. 9-10, tradução minha: "Le manège, à vrai dire, peut mal tourner, et Socrate en est mort; car la conscience moderne ne tente pas impunément le créatures monstrueuses qui terrorisèrent la vieille conscience. Pourtant l'esprit d'ironie est bien l'esprit de détente, et il profit de la moindre acalmie pour reprendre ses jeux."

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

incompreensão frente ao seu argumento por aqueles que o julgavam e sua intransigência na manutenção do mesmo, seu pensamento sobreviveu. Verdadeiramente o pensamento de Sócrates se constitui em um marco referencial na história da filosofia ocidental, sendo a ferramenta que empregou para a construção desse pensamento a ironia. O que diferencia a ironia do riso é a possibilidade de articulação de um pensamento complexo que, embora não seja direto e objetivo, ou por virtude disso, é capaz de mudar a compreensão humana.

Kierkegaard buscou traduzir a visão originalmente concebida por Sócrates, que, ironicamente, enfrentou a morte, presente da realidade, em defesa da mais profunda verdade interior. A partir do exemplo de Sócrates, Kierkegaard apresentou à humanidade um espelho, em cuja profundidade cada indivíduo pode encontrar a sua própria e inalienável verdade subjetiva. A frase final compilada por Platão na *Defesa de Sócrates* contém, pela última vez, a ironia socrática: "E agora está realmente na hora de partir, eu para ser executado e vocês para continuarem vivendo. Mas qual de nós vai para uma vida melhor não é claro para todos, exceto para Deus."[18] A profundidade sensível das palavras de Sócrates não diminui a sutileza de seu pensamento, por outro lado, a frase reúne mais uma vez a pergunta que ele propõe como defesa. O paradoxo da divindade, fonte de todo o conhecimento e, por isso, sabedora do destino de todos os indivíduos, é empregado como a aporia que é, sustentado pela acusação de não reconhecer os deuses da cidade. A resposta à questão de quem vai ter uma vida melhor não apenas premia quem viveu em retidão como provoca em cada indivíduo um questionamento que, ironicamente, não vai deixar Sócrates morrer. Em *Max*, quando Pasquetti projeta refletir as ideias no futuro, é possível fazer um paralelo com a posição de Kierkegaard, por sua vez refletindo as ideias de Sócrates. A ironia no trabalho de Pasquetti conduz igualmente a uma aporia, um questionamento a ser respondido pela percepção do observador, que se

[18] Plato, *Socrates Of Athens*, 2007, p. 35, tradução minha: "And now it really is time to depart, I to be executed and you to continue living. But which of us goes to a better life is unclear to everyone except to the god."

renova de acordo com o conjunto de expectativas investidas por este na interpretação pessoal do trabalho.

Kierkegaard também critica a visão de Hegel por nunca haver ele associado a ironia socrática a uma possibilidade de abordagem de matérias sérias. Hegel diz: "Nos últimos tempos muito se tem dito sobre a ironia socrática que, como toda dialética, dá força ao que é tomado imediatamente, mas apenas de forma a permitir à dissolução inerente a ela vir a ocorrer; e nós podemos chamar isso de ironia universal do mundo."[19] Se Hegel pensa que a ironia não ocupa um espaço vital no pensamento de Sócrates, Kierkegaard contrasta completamente esse pensamento, trazendo o conceito de ironia para o centro de sua pesquisa. E, inspirado por Sócrates, consagra a ironia como um instrumento de libertação da subjetividade:

> Na ironia, o sujeito está *negativamente livre*, pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí. [...] Mas esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida em que ele como que se embriaga na infinitude das possibilidades, na medida em que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva da possibilidade.[20]

Kierkegaard reconhece a ironia como o instrumento utilizado sabiamente por Sócrates, a fim de oferecer à subjetividade a liberdade negativa para criar a sua própria interpretação alternativa do conteúdo/objeto, uma vez que destrói a concepção da realidade restritiva do sujeito e cria infinitas possibilidades. Mas essa ação se encontra mesmo no princípio do embate da consciência individual com a realidade, melhor dizendo, a concepção individual da realidade.

A ironia, desde que participa centralmente do mecanismo de funcionamento da percepção do real, acompanha todas as oportunidades nas quais o indivíduo experimenta a condição de idealizador da realidade. Essa concepção é condizente com o postulado por Arthur Schopenhauer (1788 – 1860),

[19] Georg W. F. Hegel, *Lectures on the history of philosophy*, 1892, p. 400, tradução minha: "In recent times much has been said about the Socratic irony which, like all dialectic, gives force to what is taken immediately, but only in order to allow the dissolution inherent in it to come to pass; and we may call this the universal irony of the world".
[20] Søren Kierkegaard, *O conceito de ironia*, 2013, p. 263.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

que, em *O mundo como vontade e representação*, apresenta a tese de que "tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe. Em uma palavra, é pura representação."[21] A ironia, associada à representação que o indivíduo faz do mundo, inevitavelmente acompanha este no deslocamento em direção à arte. E quanto mais a arte se aproxima da vida em suas particularidades cotidianas, mais evidente se torna a presença da ironia e sua articulação com os processos de representação que o sujeito faz do mundo para si.

A ironia acompanha o movimento do indivíduo frente à representação que faz para si da realidade percebida. A arte acompanha de maneiras diferentes esse movimento em momentos diferentes da sua história. No trabalho fotográfico de Pasquetti, esse procedimento é realizado em cada enquadramento e em cada captura de uma visão, objeto da representação de uma realidade percebida e apropriada pelo artista.



Figura 5
Carlos Pasquetti, *Energiczador Catarina*, 2006.

Sua obra *Energiczador Catarina* (2006) é o conjunto de duas imagens fotográficas (um díptico) que apresentam o que parecem ser sapatos em estilo

[21] Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, 2001, p. 9.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

oriental, na imagem da esquerda um par e na da direita um pé. Na primeira imagem, é possível identificar uma superfície de madeira, sobre a qual descansam os supostos calçados. Na segunda, o objeto se encontra flutuando sobre um fundo totalmente escuro. Nas duas fotografias têm-se a impressão de terem sido iluminadas por luz natural, vinda de uma janela. Ao observar detalhes de acabamento das *peças*, confeccionadas com um tecido xadrez de algodão natural riscado em preto, é possível perceber a ausência de alguns componentes essenciais a um calçado, como palmilha ou solado. Este último sendo o elemento que, no tipo de calçado aludido pela representação fotográfica, é o que tem na extensão curva de sua ponta o motivo decorativo que, em alguns exemplares produzidos no Oriente Médio, pode chegar a medir, do calcanhar à ponta, mais de 70cm.[22]

O título do trabalho reúne dois elementos poético-retóricos que têm conexão com momentos diferentes da produção do artista. O primeiro elemento, a expressão *energiczador*, Pasquetti tem utilizado há pelo menos 20 anos, para designar trabalhos que envolvem tecidos com diferentes cortes e acabamentos, mas que sempre carregam alguma dúvida sobre a inutilidade daquelas peças e muita energia proporcionada pela certeza do conforto daqueles itens que sempre vestem bem. O segundo elemento, o nome feminino, o artista tem empregado em alguns trabalhos muito significativos, como em *Ninayrosa* (2011), apresentado na 8ª Bienal do Mercosul, em *Doralice Collection + 5!!!,* título da exposição realizada em 2016 na Pinacoteca Ruben Berta, e no *Energiczador Catarina*. Mais do que evocar a presença do feminino em suas preocupações poéticas, esses títulos também funcionam como sugestões, ou pistas, para o observador no desafio de interpretação. Elas interagem com os trabalhos que acompanham, menos condicionando leituras do que agenciando novos desdobramentos possíveis, desde que agem retoricamente a partir de um nível poético. A ironia surge como decorrência da sugestão, proposta pelo artista e empreendida pelo observador, do

[22] Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University, *Length of Fashion*, 2015.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

relacionamento do nome com a coisa. Se a arte contemporânea rejeita a ideia de confinamento da coisa em si, o uso do que seria uma descrição verbal da coisa, ou uma tautologia, como um emulador do trabalho, recorre ao próprio efeito irônico de dizer uma coisa querendo dizer outra ao afirmar talvez o mesmo, talvez não. A expressão *Energiczador Catarina*, por exemplo, conduziu a minha leitura do trabalho a uma imagem, lembrança de um relato que ouvi, que relaciona a forma cônica e recurva da ponta do suposto calçado com energia e com Catarina.

Talvez seja interessante, para confrontar a ideia da imagem visual como um *documento da realidade*, observar uma imagem conduzida por uma descrição verbal: era 28 de março de 2004 na cidade brasileira litorânea de Torres. Tarde. Houvera o aviso do serviço de meteorologia de que uma tempestade tropical se aproximava da costa sul do estado de Santa Catarina e fatalmente atingiria toda a região. A chuva que caía parecia ser de um tipo diferente do comum para aquela época, mas os habitantes locais aparentemente não estavam dando todo o crédito que a previsão do tempo mostraria, mais tarde, merecer. Uma insuperável tormenta se abateu sobre aquele balneário, que parecia não estar preparado para a violência com a qual esse surpreendente fenômeno da natureza expressa sua existência. Era o furacão Catarina. O vento parecia ter vida própria, e estava transtornado, arrancando árvores pela raiz e as jogando sobre carros e postes e vidraças de prédios que se espatifavam como se fossem feitos de areia. A areia da praia foi completamente retirada de onde estava e, junto com uma quantidade inacreditável de água salgada, foi utilizada para lavar e encharcar cada centímetro de cada canto da mais elevada habitação, agora já sem janelas e portas. Não há registro de outro furacão no Atlântico Sul.[23]

A imagem é dada por uma descrição visual, verbal, verbo-visual, ou pela participação e combinação de quaisquer dos sentidos humanos associados à interpretação que se faz daquilo que é percebido. No caso da descrição verbal, especialmente, há uma indução ou uma condução da interpretação daquilo que é

[23] Gary Padgett, *Monthly Global Tropical Cyclone Summary March 2004*, 2004.

relatado, mas a imagem também é condicionada por sua construção, e condicionadora de suas possíveis leituras. O exercício do discernimento sobre o que há de verdade em uma imagem passa primariamente por aquele "patrimônio cognoscitivo" legado por milênios de experiência de caça, "farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais."[24] A astúcia na perseguição leva a uma aproximação com a presa, mas, eventualmente, por força de determinadas circunstâncias, a presa escapa. A verdade na descrição, assim como a inverdade, depende da determinação daquele que dispõe (d)os fatos, segundo a sua visão. A fotografia carrega um crédito indicial que tende a limitar a sua leitura. "Enquanto índice, a fotografia é por natureza um testemunho irrefutável da existência de certas realidades."[25] Tudo aquilo que é evidente na fotografia é um empecilho à investigação de possibilidades não contempladas ali. Georges Didi-Huberman, em seu livro *Ante el tiempo*, quando emprega o conceito de *imagem dialética*, comenta a afirmação de Carl Einstein de que toda forma precisa é um assassinato de outras versões: "[...] esta admirable proposición enuncia el caráter dialéctico de todo trabajo formal, es decir, de toda descomposición de la forma por sí misma."[26]

A ansiedade pela definição é um inimigo da acuidade da percepção, e da arte. As fotografias de Pasquetti descrevem uma imagem, e oferecem indícios da irrealidade dessa imagem. A percepção dessa irrealidade conduz à descoberta da verdade da arte, a proposição da possibilidade, e à negação da contingência na apreensão da realidade, à destruição do pré-conceito, à fruição. Os elementos que compõem a obra, o objeto construído de forma a parecer um calçado, estranho à realidade local, a imagem dessa simulação retratada com a luz local e a atribuição de uma *identificação* verbal, o título, interagem. Aquilo que é estranho ou insólito, como o sapato de bico arrebitado dos hititas da Anatólia de cerca de 1500 a.C., ou um furacão no Atlântico Sul, carrega uma energia capaz de remover o

[24] Carlo Ginzburg, *Raízes de um paradigma indiciário*, 1989, p. 151.
[25] Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, 2012, p. 74.
[26] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 2008, p. 276.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

observador de sua posição segura, sabida. É destruição, mas, ironicamente, é possibilidade de criação.

A função da caça é a nutrição, porém a riqueza da cultura da caça não se resume à violência necessária à subsistência. As atividades humanas mais simples são revestidas de uma miríade de significados sutis que se somam na construção da experiência de vida. Se um furacão é uma força destrutiva a ser temida, ele também carrega, em sua imagem, a energia estética do sublime. A destruição da realidade da imagem promovida pelo *Energiczador Catarina* ao mesmo tempo tem a potência de criação de novas realidades, imaginadas. As imagens que nos dá a realidade, cridas como reais, continuam sendo a justaposição das projeções dos indícios encontrados pelo caminho.

O reconhecível oferece um suporte para a investigação visual a respeito da natureza do objeto. Se é uma fotografia o conteúdo da imagem, deve ser uma tomada da realidade, algo do mundo real retratado. O inusitado da criação de um objeto, alvo da fotografia, aparentemente sem a funcionalidade que seria indispensável para um par de sapatos reais, reforça a sua potencialidade simbólica. E a sugestão dada pelo artista no título da obra encoraja o observador a perscrutar a miríade de possibilidades que giram à volta do ponto de convergência que a imagem origina. Tal como um turbilhão que se colocasse como a força capaz de transformar a realidade, na imagem de Pasquetti essa força poderia ser simbolicamente representada pelo alongado bico oriental do suposto calçado, a dialética da dupla irrealidade da imagem devasta a realidade do objeto, suplantado pela realidade da imagem. E a própria imagem só tem a validade de ser constantemente ocasião para um querer superar a imagem, sem que, contudo, isto aconteça. Querer superar a realidade é uma ação de destruição empreendida por cada indivíduo na busca de encerrar em sua subjetividade a satisfação de haver superado a realidade. "Entretanto, este ponto de vista é precisamente a ironia."[27]

[27] Søren Kierkegaard, *Op. Cit.*, p. 164.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Italo. Em memória de Roland Barthes. *In* CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 81-86.

CALVINO, Italo. The adventure of a photographer. *In* CALVINO, Italo. *Difficult loves*. London: Vintage Books, 2010. p. 40-53. Disponível em: https://is.gd/oaxjRe. Acesso em: 20 abr. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio 1998. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351. Acesso em: 20 abr. 2019.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 2012.

FERREIRA, C. B. J. *A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti*: A autoimagem performatizada como aporia. 2017. 250f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169579>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Traducción Esther Alperín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. (Cuadernos Arte Cátedra).

FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions Du Seuil, 2000.

GINZBURG, Carlo. Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: Morfologia e história. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

HEGEL, Georg W. F. *Lectures on the history of philosophy*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892. v. 1.

HILL, Richard W.; WYSE, Gordon A.; ANDERSON, Margaret. *Fisiologia Animal*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2012. Disponível em: https://is.gd/wa99ET. Acesso em: 20 abr. 2019.

HOBBES, James R. *The picture collector's manual*: adapted to the professional man and the amateur. London: T. & W. Boone, 1849. Disponível em: https://archive.org/stream/picturecollecto00hobbgoog#page/n0/mode/2up. Acesso em: 20 abr. 2019.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Manchecourt: Flammarion, 2011.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso).

PADGETT, Gary. *Monthly Global Tropical Cyclone Summary March 2004.* 2004. Disponível em: http://australiasevereweather.com/cyclones/2004/summ0403.htm. Acesso em: 20 abr. 2019.

PASQUETTI, Carlos. Entrevista concedida ao autor. Porto Alegre, set. 2013. 5 arquivos .mp3 (1h35m49s).

PASQUETTI, Carlos. Entrevista concedida ao autor. Porto Alegre, mar. 2015. 2 arquivos .mp3 (52min.).

PEABODY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY AT HARVARD UNIVERSITY. *Length of Fashion*. 2015. Disponível em: https://www.peabody.harvard.edu/node/518. Acesso em: 20 abr. 2019.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação*: A nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATO. *Socrates Of Athens*: Euthyphro, Socrates' Defense, Crito and the Death Scene from Phaedo. Translated by Cathal Woods & Ryan Pack. Norfolk, VA: Cathal Woods, 2007. Disponível em: http://rocket.csusb.edu/~tmoody/Apology,%20plain,%20new%20trans.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

PLINY (the elder). *The Natural History of Pliny*. London: H. G. Bohn, 1857. v. 6.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

Referência para citação deste artigo
FERREIRA, Cláudio. A ironia no trabalho fotográfico de Carlos Pasquetti. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 167 – 191, outubro de 2019.

> Approaching Fäerie: a study of J. R. R. Tolkien's on fairy-stories

> Abordando Fäerie: um estudo sobre histórias de fadas de J. R. R. Tolkien

por Fabian Quevedo da Rocha
É mestrando em Letras pelo Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: fabianway07@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0497-8340.

Abstract
This article discusses J.R.R. Tolkien's understanding of fantasy as a literary genre in light of his essay *On Fairy Stories*. It addresses key concepts of the essay that are of great importance for a broader understanding of the author's creative process and his views on the importance of fantasy stories for society. Among the concepts discussed in this analysis are Tolkien's ideas of sub-creation, secondary world, inner consistency of reality, as well as his views on Recovery, Escape, and Consolation, which he believed to be the main functions of fantasy. Finally, the concept of Fäerie, which is probably the most important term in the author's lexicon and key to his theory and practice, is also discussed in this work.
Keywords: Fäerie. Fantasy Literature. J. R. R. Tolkien. *On Fairy Stories*.

Resumo
Este artigo discute a compreensão de Tolkien a respeito do gênero literário fantasia, como proposto em seu ensaio *Sobre Histórias de Fadas*. Abordam-se conceitos chave do ensaio que são de suma importância para uma compreensão mais ampla do processo criativo do autor e também de sua visão a respeito da importância de histórias de fantasia para a sociedade. Entre os conceitos discutidos neste trabalho estão as ideias de Tolkien sobre subcriação, mundo secundário, consistência interna de realidade, assim como suas definições de Cura, Escape, e Consolo, que o autor acreditava serem as principais funções da fantasia. Discute-se, também, o conceito de Fäerie, que é provavelmente o termo mais importante do léxico do autor e que é fundamental para sua teoria e prática.
Palavras-chave: Fäerie. J. R. R. Tolkein. Literatura de Fantasia. *Sobre Histórias de Fadas*.

> Artigo recebido em 02.05.2019 e aceito em 11.07.2019

1. Approaching fäerie

In an attempt to discuss the significance of Tolkien's *On Fairy Stories* to his own creative process, I believe it is of considerable importance to start by looking at the title of the essay, which, to a certain extent, casts some light on the author's idea of fairy stories. One of the three questions the writer endeavors to address in his essay, even if partially, concerns the definition of fairy stories. In doing so, one of the first conclusions he draws is that, curiously enough, this kind of story is not particularly about fairies, but about what the author calls *Fäerie*, which is, as he argues, the realm in which fairies have their being. *Fäerie*, as Tolkien describes, is a perilous land filled with pitfalls and dungeons as well as "[...] dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted"[1]. In addition to that, when addressing the quality of fairy stories, the author claims that most of the good stories of this kind involve the *aventures* of men in the perilous realm of *Fäerie*. It is important to draw attention to the fact that instead of using the English word *adventures*, Tolkien opted for using the French term *aventure*, which, as Flieger points out, is much more comprehensive than adventure: the word *aventure* is similar in sound and spelling to the Old French term *avant,* which means "forward". Therefore, it may be argued that *aventure* connotes "moving into danger, the perilous unknown, the extraordinary, and ultimately the supernatural; that is to say, the secondary or otherworld called by medieval poets *la forêt des aventures,* and by Tolkien, the perilous realm of Fäerie"[2].

By taking the notion above into consideration, it is possible to argue that (1) fairy stories are stories that take place in the realm of *Fäerie*, and that (2) such realm is home to the things that are regarded as fantastic and extraordinary in our world. In other words, fairy stories are, as Brian Attebery and John Clute

[1] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 9.
[2] Verlyn Flieger, *There Would Always be a Fairy Tale*, 2017, p. 34.

point out, fantasy stories whereas *Fäerie*, on the other hand, is the realm in which fantastic events are made possible, it is the realm of fantasy.[3] The way I see it, fantasy is concerned with (but not limited to) possibility. This is not to say, of course, that fantasy is about things that are possible in the real world. Contrary to that, it is about the power of giving to imagination and imagined things what is called Secondary Belief, "(...) a belief that accepts the inner reality of the story and believes in its 'truth' as long as the reader's mind is there within that story's bounds"[4]. However, great skills are needed to induce such kind of belief; as Tolkien points out, it requires that story-makers prove themselves to be successful sub-creators. This means that they must create a secondary world, the world their stories take place, in which the readers' minds can enter.[5] In such secondary worlds, the stories and events narrated, unlikely as they may be, are regarded as true, mostly because they are in accordance with the laws of such worlds. Tolkien names this quality the "inner consistency of reality" and in view of its relationship with Fantasy, he argues that:

> Fantasy has also an essential drawback: it is difficult to achieve. Fantasy may be, as I think, not less but more sub-creative; but at any rate it is found in practice that "the inner consistency of reality" is more difficult to produce, the more unlike are the images and the rearrangements of primary material to the actual arrangements of the Primary World. [...] Anyone inheriting the fantastic device of human language can say *the green sun.* Many can then imagine or picture it. But that is not enough—though it may already be a more potent thing than many a "thumbnail sketch" or "transcript of life" that receives literary praise. To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks. But when they are attempted and in any degree accomplished then we have a rare achievement of Art: indeed narrative art, story-making in its primary and most potent mode.[6]

Such rare achievement mentioned by Tolkien bears a relationship to a quality to which fantasy aspires and which he refers to as enchantment. Therefore, it may be argued that fantasy allows that imagined things are given

[3] Brian Attebery, *Stories about stories*, 2014, p. 7; John Clute, *The Encyclopedia of Fantasy*, 1996, p. 345.
[4] Jay Ruud, *Critical Companion to J. R. R. Tolkien*, 2011, p. 344.
[5] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 37.
[6] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 48-49. Emphasis in the original.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

secondary belief by an author's creation of a secondary world. Such belief, however, depends on the author's ability to produce enchantment, which is intrinsically connected to the writer's skill of giving to its secondary world an inner consistency of reality. That is why Tolkien argues that we, *as* mortal human beings, are only present in the *Fäerie* realm if we are enchanted. Our immersion into such realm is associated with the power of fantasy narratives of producing enchantment, the doors to that kingdom. Such idea is connected to the derivation of the word *fäerie* itself, which, as Flieger argues, comes from the Old French *fae* or *fée* (fairy) joined by the suffix *ery*/*erie*: when one of these suffixes is added to the root noun *fae*, the resulting abstract noun denotes process or state, so we have *fay-ery*, which means both the practice of enchantment and the state of being enchanted.[7]

Tolkien believed that fantasy was a natural human activity, which has to do, to a large extent, with the idea that it offers us a kind of consolation and satisfaction to some of our old ambitions and desires, such as some people's wishes to visit the deep seas, to fly like a bird, to converse with other living things, or even what Tolkien called our oldest and deepest desire: the Escape from Death. Such wishes and desires may be accomplished through fantasy stories mostly because of their advantage of arresting strangeness. Tolkien believed that fantasy narratives had, to a considerable extent, an advantage over more realistic texts because of their capacity of, as Flieger suggests, at the same time, alienating and capturing the attention of readers.[8] Such capacity is intrinsically connected with the potential of fantasy for presenting things from a perspective that is totally different from our world or which do not exist in it. This potential makes them credible and consistent in a secondary world; in this sense, writers may, as Tolkien suggests, take green from grass and blue from the sky and make *new form*:

> We may put a deadly green upon a man's face and produce a horror; we may make the rare and terrible blue moon to shine; or we may cause

[7] Verlyn Flieger, *There Would Always be a Fairy Tale*, 2017, p. 34.
[8] *Ibidem*, p. 40.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> woods to spring with silver leaves and rams to wear fleeces of gold, and put hot fire into the belly of the cold worm. But in such "fantasy," as it is called, new form is made; Faerie begins; Man becomes a sub-creator[9].

When a writer places these imagined things, which are unconceivable in the real world, in the realm of *Fäerie*, they are, somehow, making them possible; such power is, as Tolkien points out, "[a]n essential power of Faerie (...) the power of making immediately effective by the will the visions of 'fantasy'"[10]. By making these imagined things possible in a secondary world, writers are satisfying another desire that may be satisfied through fantasy: the desire for sub-creation. Tolkien was a Roman catholic, which means that he believed that the world and all things in it were made by a Creator (i.e.: God) and that, therefore, this God was the only entity capable of creating new forms and things. Human beings, in this sense, were only capable of a lesser kind of creation, namely sub-creation. Tolkien describes this kind of creation as the process by which an artist creates an internally consistent secondary world. In addition to that, the author believed that through such process human beings could, somehow, emulate the original Creator and restore His image, which is where we, human beings, were created. Tolkien expressed these ideas not only in his essay *On Fairy Stories*, but also on his poem *Mythopoeia*. The poem was written in response to his contemporary and friend C. S. Lewis, who had claimed that myths were lies "breathed through silver"[11]. An excerpt of such poem that summarizes Tolkien's views on sub-creation is presented below:

> The heart of man is not compound of lies,/ but draws some wisdom from the only Wise,/ and still recalls him. Though now long estranged,/ Man is not wholly lost nor wholly changed./ Disgraced he may be, yet is not dethroned,/ and keeps the rags of lordship once he owned,/ his world-dominion by creative act:/ not his to worship the great Artefact,/ man, sub-creator, the refracted light/ through whom is splintered from a single White/ to many hues, and endlessly combined/ in living shapes that move from mind to mind./ Though all the crannies of the world we filled/ with Elves and Goblins, though we dared to build/ Gods and their houses out of dark and light,/ and sow the seed of dragons, 'twas our right/ (used or

[9] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 22 a 23.
[10] *Ibidem*, p. 23.
[11] *Ibidem*, p. 85

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> misused). That right has not decayed./ We make still by the law in which we're made[12].

Fantasy, then, is a natural human activity. It has the advantage of arresting strangeness, while it also satisfies the human desire for sub-creation. Despite the feelings of unreality that the world "fantasy" may evoke and the idea that one of its qualities is that of arresting strangeness, Tolkien claims that fantasy narratives are largely made of the real world. However, if the artist proves to be a good craftsman, they will be able to (re)shape the elements that are present in that world so that they could appear in the secondary world in a greater light:

> [b]y the forging of Gram cold iron was revealed; by the making of Pegasus horses were ennobled; in the Trees of the Sun and Moon root and stock, flower and fruit are manifested in glory. And actually fairy-stories deal largely, or (the better ones) mainly, with simple or fundamental things, untouched by Fantasy, but these simplicities are made all the more luminous by their setting[13].

A further quality of fantasy that Tolkien underscores is its capacity of helping us see things more clearly. This capacity goes hand in hand with part of the solace that the author believed fantasy narratives could offer: Recovery and Escape. Because these aspects will be dealt with later in this paper, we will make only a few comments about them. Both these qualities may be associated with what Tolkien called the *faces of fantasy stories*, which are the Mystical towards the Supernatural, the Magical towards Nature, and the Mirror of scorn and pity towards Man. The author claims that while the essential face of *Fäerie* is the Magical, the other two may also appear in several degrees according to the storyteller's choice. One of the characteristics of the Magical face, as Tolkien points out, is its ability of working as a *Mirour de l'Omme*, to use the author's own words. By using this mirror, readers may see themselves reflected on the characters in the fantasy narratives and, therefore, see aspects of themselves that they had forgotten or that they had not been aware of. In this sense, through the Magical face of *Fäerie*, readers may (re)gain a clearer view of reality, which

[12] *Ibidem*, p. 87.
[13] *Ibidem*, p. 59.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

has to do with the Recovery Tolkien believed fantasy stories offered. As for Escape, it is important to note that in Tolkien's view, the term implies distance, rather than denial: fantasy narratives allow that we see not only beyond ourselves, but also beyond the situation in which we find ourselves. Like Recovery, which helps us see more clearly, Escape allows us to see further beyond and, therefore, see perspective and hope where once we thought there was only chaos and defeat. Flieger aptly summarizes Tolkien's arguments concerning the benefits of fantasy stories and the view of critics towards them by calling attention to two points Tolkien makes in his essay *On Fairy Stories*:

> That so significant a branch of modern fiction as fantasy should be so misconstrued says more about the naysayers than about the works themselves, whose visions of alternative reality (...) have been and still are read by adults and children alike. Although "On Fairy-stories" anticipated Wilson and Greer by several decades, Tolkien's arguments show that he was well aware of the elitist intellectual high ground claimed by both. "On Fairy-stories" directly confronts such disdain with such arguments: first pointing out that the distinction between those who appreciate imaginative literature and those who do not is more a difference of taste than of age (...), and second refuting the equally unexamined assumption that escape implies denial rather than distance and instead asserting that the latter can offer perspective and foster new perception. Far from avoiding reality, Tolkien declares, fantasy works to let us see it more clearly[14].

In metaphorical terms, fantasy narratives aid writers to convey their messages more powerfully and readers to internalize them more easily. In other words, as Attebery believes, fantasy has the potential of creating metaphors that communicate truths that the conscious mind either cannot comprehend or fears to face.[15] In addition to that, Tolkien argues that fantasy narratives have an essential role to play in society, mainly during times of great distress. Such role, he believes, aims to provide four things: Fantasy, Escape, Consolation, and Recovery.[16] Largely because of that, the author claims that this kind of narrative

[14] Verlyn Flieger, *There Would Always be a Fairy Tale*, 2017, p. 33.
[15] Brian Attebery, *Stories about stories*, 2014, p. 9.
[16] The possibility of Escape, Recovery and Consolation in a narrative, Tolkien believes, is conditioned to the existence of Fantasy. For this reason, the writer dedicates an exclusive section to the discussion of the latter, while the first are discussed jointly.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

is a higher form of art, the most nearly pure form, to use his own words; thus, when such art is achieved, it is, he believes, the most powerful one.

2. Recovery, Escape and Consolation

In this section, we will be looking at the solace offered by fantasy narratives, as brought forth by Tolkien: Escape, Recovery, and Consolation. However, before addressing these three items, which Tolkien regarded as the central functions of fantasy stories, I would like to go back to my claim that fantasy relates to possibility and contrast it with Tolkien's views of fantasy stories and desirability.

In the essay *On Fairy Stories*, Tolkien argues that fantasy stories were primarily concerned with desirability, rather than with possibility.[17] Before such claim, it seems timely to discuss my own ideas of possibility as well as Tolkien's. The author's point is strongly connected with Andrew Lang's claim that the great question children ask when they read a fantasy story is "is it true?" [18]. Tolkien, who had read Lang's *Fairy Books* as a child and as an adult, challenged the writer's proposition as he stated that the fact that a story might or might not happen in the real world is not a condition for a reader to enjoy it:

> I had no special "wish to believe." I wanted to know. Belief depended on the way in which stories were presented to me, by older people, or by the authors, or on the inherent tone and quality of the tale. But at no time can I remember that the enjoyment of a story was dependent on belief that such things could happen, or had happened, in "real life[19]".

It may be argued that Tolkien's idea of possibility was intrinsically associated with the idea that the events in fantasy stories could happen in real life. My idea of possibility, on the other hand, is about the power fantasy has in

[17] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 41.
[18] A Scottish evolutionary anthropologist, folklorist and writer of the nineteenth century known for the works *Custom and Myth* (1884), *Myth, Ritual and Religion* (1887) as well as the 12 colored Fairy Books (1889-1910).
[19] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 40.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

giving to imagined things a sense of reality through the creation of an internally consistent secondary world. The way I see it, such idea seems to relate to Tolkien's concept of desirability. In his view, it is connected with the power of fantasy stories in, at the same time, awakening and satisfying some of the human beings' desires, such as the ones mentioned in the previous section (i.e.: the desire of conversing with other living things) as well as the desire for a glimpse of "Other-worlds" which was, according to the writer, at the heart of the desire of *Fäerie*. Tolkien, as a child (and probably as an adult, too) did not wish or long to see dragons in real life, nor did he want them "(...) intruding into [his] relatively safe world, in which it was, for instance, possible to read stories in peace of mind, free from fear"[20]. However, the author felt that the secondary worlds in which dragons were made possible, even though they were full of peril, were much richer and more beautiful, and so, awoke a desire for the glimpsing of such worlds. In other words, "[t]he dweller in the quiet and fertile plains may hear of the tormented hills and the unharvested sea and long for them in his heart. For the heart is hard though the body be soft" [21].

Having addressed the different meanings of the term "possibility", I would like to move on to the main topic of this section: the solace that fantasy and fantasy narratives offer. Tolkien spends around one third of his *On Fairy Stories* discussing what he calls the values and functions of fantasy stories, which he argues to be the most important consideration regarding this kind of narrative.[22] The author concludes, then, that on top of all the richness these stories may offer, there are three central elements that should be carefully considered: Escape, Recovery, and Consolation. The reasons why the author considered these three functions are worth considering.

[20] *Ibidem*, p. 41 a 42.
[21] *Ibidem*, p. 42.
[22] In the beginning of *On Fairy Stories*, Tolkien states that throughout the essay he will address three questions that he believes that anyone who ventures to talk about fantasy stories should attempt to answer, namely (1) what are fantasy stories?; (2) what is their origin?; and (3) what is their function? Towards the end of the essay, when he starts addressing the third question, he points out that it is the most important of the three.

Tolkien was a war veteran and, at the time he wrote the essay *On Fairy Stories*, he had fought in one of the bloodiest battles of WWI - Battle of the Somme – and he lived to see the devastating consequences of such conflicts to both humanity and the natural world. In the pre-, inter-, and post- war periods, the writer saw the destruction of much of what he loved and cherished: not only was the natural world immeasurably stained and harmed, but the war also took the lives of two of Tolkien's best friends, Rob Gilson and G. B. Smith, who were both members of the T. C., B. S., the literary group Tolkien formed in his formative years. Considering the increasing chaos and fragmentation that culminated in the outbreak of the War, it is understandable that the author decided to turn to fantasy narratives, not only as a reader, but also, to a larger extent, as a writer, as a means to find some comfort and reassurance. In a 1944 letter, written as a response to his son, Christopher Tolkien, who was working on a pilot training program in South Africa during WWII, Tolkien somehow explains the reasons behind his decision to resort to fantasy writing in the face of the dark times he was living through:

> I think if you could begin to *write* (...) you would find it a great relief. I sense amongst all your pains (some merely physical) the desire to express *your feeling* about good, evil, fair, foul in some way: to rationalize it, and prevent it just festering. In my case it generated Morgoth and the History of the Gnomes[23].

Tolkien advised his son to do exactly what he had done during WWI: write as a means not only to regain perspective amidst the chaos he found himself in, but also to keep himself from becoming alienated by it. As Flieger points out,

> [...] the Silmarillion and its offshoot, *The Lord of the Rings*, do indeed express his feeling about some very big issues of "good and evil, fair and foul," and his writing probably did much to prevent them festering. Among other things, Tolkien's war experience helped to sharpen his developing interest in what might seem the opposite of the gritty world of war, the world of imagination[24].

[23] J. R. R. Tolkien, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, 2000, p. 78.
[24] Verlyn Flieger, *There Would Always be a Fairy Tale*, 2017, p. 49.

Therefore, Tolkien decided to use the world of imagination, the world of fantasy, as a road to reaching a clearer understanding of the ongoing events of the 20th century. The fact that Tolkien uses the word "rationalize" in his letter, makes it sound quite unusual since when taking its meaning literally, it means "to bring into accord with reason or cause something to seem reasonable". Fantasy, the mode chosen by Tolkien to convey his ideas, is seldom associated with rationality. However, the author believed that fantasy is largely comprised of the real world. On top of that, if we look through the things that are present, similar, or even different from the ones in the primary world, in a secondary world, we can get a clearer view of them as "we are (or were) meant to see them – as things apart from ourselves"[25]. Such claims lead to the first function of fantasy stories as suggested by the author: Recovery.

One of the many consequences of WWI was the strong impact it had on people's ability to form connections. In other words, the devastation resulting from such conflict frequently alienated people and made them turn inwards. Such a state of things needed a kind of renovation other than the kind of renovation proposed by science or the industry, but a form of renovation which Tolkien believed was proposed by fantasy stories: the world needed Recovery. The Recovery proposed by fantasy narratives, the author argued, included both a return and renovation of health, as well as a (re)gaining of a clear view. "We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses - and wolves"[26]. By seeing how things are organized in a secondary world, how people relate to one another and to nature in that universe, one is prompted to realize how these things are in the real world and, then, maybe, return to a prior, healthier, state.

[25] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 58.
[26] *Ibidem*, p. 57.

Martha C. Sammons argues that secondary worlds may work as mirrors or metaphors for our own. Therefore, things that happen in a fantasy universe can be often applied in the primary world. The scholar believes that by placing things in a different setting, secondary worlds help us see the primary world in a different perspective. "By showing us things in a different way, the other world sheds light upon our world and helps us return to it with renewed vision"[27]. This is very much the Recovery brought forth by fantasy narratives. However, if on the one hand Recovery is concerned with regaining a clearer view of things, Escape, on the other, is strongly connected with, but not limited to, reaction.

Tolkien starts his considerations about Escape by sharing his understanding of the term which differs from the one of the literary critics of his time: such critics, the author argues, frequently associated fantasy narratives with escapism, which, to a considerable extent, implies, on one hand, refusal to recognize certain things, such as death and sorrow, and, on the other, an escape from one's duties and responsibilities. Tolkien, in spite of that, viewed the Escape fantasy narratives propose as a form of longing for change. To illustrate his claims concerning *escape and escapism*, Tolkien compares the first with the *Escape of the Prisoner* and the latter with the *Flight of the Deserter*. [28] For the writer, a person who is imprisoned should neither be scorned for trying to get out and go home, nor for thinking and talking about things other than jailers and prison-walls. Non conforming with the state of things and the desire for change, as the author argues, does not make the world outside the prison less real. Likewise, someone who finds themselves in a state of things that is not favorable or desirable, should not be blamed for trying to make things better nor for reading narratives that prompt readers to action by sending messages of hope and encouragement and which could demonstrate that things may change for the better even in the face of great adversity. In this sense, the Escape fantasy narratives offer provides an escape from the ugliness of the dark days and times

[27] Martha C. Sammons, *War of the Fantasy Worlds: C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien on art and imagination*, 2010, p. 166.
[28] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 63.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

in which one may find themselves. As Tolkien proposes, the 20th century was an age of

> [...]"improved means to deteriorated ends". It is part of the essential malady of such days— producing the desire to escape, not indeed from life, but from our present time and self-made misery— that we are acutely conscious both of the ugliness of our works, and of their evil. [...] But there are also other and more profound "escapisms" that have always appeared in fairytale and legend. There are other things more grim and terrible to fly from than the noise, stench, ruthlessness, and extravagance of the internal-combustion engine. There are hunger, thirst, poverty, pain, sorrow, injustice, death[29].

If on the one hand, the *Escape of the Prisoner* may be associated with longing and reaction, an escape back into the reality of things, the *Flight of the Deserter*, on the other, it is largely concerned with denial to accept the state of things, an escape out of reality. Therefore, this latter kind of escape, because it does not propel someone to action (apart from desertion in itself), it does not promote change. It seems to me that this second and not so desirable kind of escape is largely related to despair, a reaction that often precedes desertion: during times of great crisis, the ones who lose hope are often unable to see beyond the dark moments. Instead of working towards a solution, they often go into despair and flee.

In view of the arguments above, it may be argued that the Escape Tolkien believes fantasy narratives provide helps one keeping hope alive and acting even in the face of imminent defeat. Concerning the longing this kind of story awakens, in addition to being connected with a desire for change, it is also connected with what C. S. Lewis calls our desire for a far-off country, a glimpse of other-worlds: "(...) a desire for something that has never actually appeared in our experience"[30]. Such longing is not simply for something that does not exist, but rather for a transcendent world. Therefore, the Escape provided by fantasy narratives is also a form of wish fulfilment. Such quality is associated with the

[29] *Ibidem*, p. 65 a 66.
[30] C. S. Lewis, *The Weigth of Glory*, 2001, p. 30.

last of the three items Tolkien regarded as the essential virtues of fantasy narratives: Consolation.

Towards the end of *On Fairy Stories*, Tolkien argues that even though Escape and Consolation are naturally closely intertwined, there is a central distinction between them. While the consolation provided by the former is largely associated with the imaginative satisfaction of ancient desires (e.g.: the desire for a glimpse of other-worlds or of conversing with other living things), the latter is deeply concerned with what the author calls "the Consolation of the Happy Ending", which he ventures to claim that all complete fantasy stories must have. For such kind of consolation, the author coins a specific name: *Eucatastrophe*[31], the "sudden joyous turn" or the joy of the happy ending. For Tolkien, this kind of consolation, which is characterized by a sudden and miraculous grace that is bestowed upon the characters in the narrative in the face of imminent defeat, is the highest function of fantasy narratives. *Eucatastrophe*, however,

> (...) does not deny the existence of *dyscatastrophe*[32], of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief[33].

In *The Lord of the Rings*, Tolkien's most acclaimed work, the most vivid instances of both *dyscatastrophe* and *Eucatastrophe* occur towards the end of the narrative, when Frodo and Sam finally reach the mouth of Orodruin, the volcano located in Mordor where the One Ring was forged and the only place it can be destroyed. Then Frodo, succumbing to the power and influence of the Ring, is not able to cast it into the fire:

> The light sprang up again, and there on the brink of the chasm, at the very Crack of Doom, stood Frodo, black against the glare, tense, erect, but still

[31] Tolkien's *Eucatastrophe* is derived from the Greek word *katastrephein*, *kata* (down) and *strephein* (turn). By adding the prefix "*eu-*" (good), Tolkien changed the negative meaning of the original word to a positive one: the "good catastrophe".
[32] Also coined by Tolkien and derived from the Greek word *katastrephein*, it means the opposite of *Eucatastrophe*; it is the "bad catastrophe".
[33] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 69.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> as if he had been turned to stone. 'Master!' cried Sam. Then Frodo stirred and spoke with a clear voice, indeed with a voice clearer and more powerful than Sam had ever heard him use, and it rose above the throb and turmoil of Mount Doom, ringing in the roof and walls. 'I have come,' he said. 'But I do not choose now to do what I came to do. I will not do this deed. The Ring is mine!'[34].

In the excerpt above, the *dycatastrophe* is characterized by Frodo, the Ring bearer, being prevented from destroying the Ring by its influence. Frodo and Sam had come on foot from the Westernmost portion of Middle-earth, to the lands of Mordor, that lay in the far East, under much toil and grief in a journey that took one hundred and eighty-two days. From the moment they leave the Shire to the day they reach Mount Doom readers witness the hobbits' burdens as they journey across Middle-earth: Frodo and Sam suffer from hunger, thirst, physical and mental distress, and also from a series of injuries. Their journey is quite loathsome and weary, with little hope of success. Despite that, they face it with all their courage and resilience. When they finally reach the cracks of Mount Doom, ragged, famished and thirsty, readers are likely to feel relieved, thinking that the hobbits' mission had finally come to an end. However, at this very moment the sorrow and failure resulting from the *dycatastrophe* hits the readers (and also Sam), making their hearts fall, but only to make the joy of the happy ending more poignant, for soon after Frodo succumbs to the power of the Ring, Gollum struggles with him and manages to seize it. As he does so, however, he falls into the fire, taking the Ring with him, which is finally destroyed. At the brink of imminent defeat, the *Eucatastrophe* arises, corroborating Tolkien's assumption that the mark of a good fantasy story, of the higher or more complete kind, is that "[...] however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the 'turn' comes, a catch of breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears (...)"[35].

[34] J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, 2007, p. 1237.
[35] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, 2001, p. 69.

There is only one more point regarding the consolation Tolkien believed fantasy stories provide which I would like to highlight. Such remark relates to the author's idea that all successful fantasies tend to rend the web of story and let a glimpse of the underlying truth they contain come through, whenever the *Eucatastrophe* arises. The joy derived from the *Eucatastrophe*, as the author points out, is not only a consolation for the sorrows of the primary world, but also (and maybe more importantly) a satisfaction and answer to the question "Is it true?". Such assumption, however, deserves some consideration.

In the section *Fantasy* of *On Fairy Stories*, Tolkien argues that children asking the question "Is it true?" when they are read a story, often want to know what kind of literature they are being told (e.g.: a fairy story, an anecdote, etc.), rather than asking about whether that story could have happened in the primary world or not. The author argues that even though children often have difficulties in telling fact from fiction, they are often aware that some sort of stories, such as fantasy stories, deal mostly with events that could not have happened. Thus, when a child asks "Is it true?", in this sense, they are actually trying to classify the story rather than trying to check on truthfulness of events. Towards the end of the essay, however, Tolkien proposes that the *Eucatastrophe* of fantasy stories somehow answers that question. Although the question is the same, there is a different sense to it: the *Eucatastrophe* in a fantasy narrative, as it was argued above, is the "sudden joyous turn" that grants a happy ending to the story in the face of imminent defeat. This turn, as the author proposes, provides a glimpse of the underlying truth contained in the narrative. Therefore, I believe that the satisfaction Tolkien argues the *Eucatastrophe* provides relates to one's wish to know whether such happy ending, such grace that denies "universal final defeat", is also possible in the primary world. As the writer proposes, "[...] in the 'eucatastrophe' we see in a brief vision that the answer [to the question 'Is it true?'] may be greater—it may be a far-off gleam or echo of *evangelium* in the real world"[36]. The word "*evangelium*" in this passage is of great

[36] *Ibidem*, p. 60.

importance to a broader understanding of Tolkien's idea of consolation and *Eucatastrophe*. Such word, which is the Late Latin form of the Greek term *euangélion*, means *good news* and bears a strong relationship with Christianity, specifically with the four Gospels in the New Testament of the Bible. The word gospel in itself is a translation of the Late Latin *evangelium*, thus it also means *good news.* Interestingly enough, the four Gospels in the Bible are the books that tell the story of the life, death, and resurrection of Jesus Christ. His death, as Christians believe, wiped away all the sins human beings committed, while His Resurrection on the third day meant victory over Satan. As it is presented in the Bible, Satan had, through its cunning and malice, persuaded Adam and Eve to eat from the Tree of the knowledge of good and evil, which resulted in their being expelled from the Garden of Eden and in their mortality. The resurrection of Jesus, in this sense, signifies the joy of deliverance, since it denies death, the universal final defeat Tolkien talks about in his essay.

Tolkien, as a Roman Catholic, was well aware of the arguments above, so much so that he discusses them in *On Fairy Stories*:

> The Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories. They contain many marvels—peculiarly artistic, beautiful, and moving: "mythical" in their perfect, self-contained significance; and among the marvels is the greatest and most complete conceivable eucatastrophe. But this story has entered History and the primary world; the desire and aspiration of sub-creation has been raised to the fulfilment of Creation. The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man's history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation. This story begins and ends in joy. It has pre-eminently the "inner consistency of reality." There is no tale ever told that men would rather find was true, and none which so many sceptical men have accepted as true on its own merits. For the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is, of Creation. To reject it leads either to sadness or to wrath[37].

Therefore, when the author argues that the *Eucatastrophe* of fantasy stories may be a gleam or echo of *evangelium* (good news) in the primary world, he is corroborating his own assumption that this type of narrative provides their readers with a kind of consolation, or gives readers a sense that life and all our

[37] *Ibidem*, p. 72.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

actions are meaningful. Such ideas, however, do not rule out the fact that "[t]he Christian has still to work, with mind as well as body, to suffer, hope, and die; but he may now perceive that all his bents and faculties have a purpose, which can be redeemed"[38]. The Consolation of fantasy stories, thus, is largely concerned with the fostering of hope, mostly in difficult times, such as the ones the author lived.

3. Final remarks

In *On Fairy Stories*, Tolkien suggests that all beings, whether they are fictional or not, are part of a larger and continuous narrative. The author believes that each being has a role to play in this narrative and, since all roles will cease to exist sooner or later, every single creature leaves the narrative when they have played their part. However, since such narrative goes on and our time in the role will eventually come to an end, it is essential that we use our time well. We can see that idea in his literary works, such as *The Lord of the Rings*, and it is more strikingly felt in Gandalf. The first time he does so is during an exchange with Frodo in the chapter *The Shadow of the Past*, when the hobbit expresses his wish that the finding of the One Ring and all its gruesome consequences had not happened during his time. Before such remark, Gandalf tells him (most correctly) that one's time to enter or leave the narrative is not theirs to decide, but that one should make sure that they do the best they can with the time they are given. Such notion is reinforced by the wizard in the chapter *The Last Debate*, when he is discussing what should be the next move in the war against Sauron:

> [...] it is not our part to master all the tides of the world, but to do what is in us for the succour of those years wherein we are set, uprooting the evil in the fields that we know, so that those who live after may have clean earth to till. What weather they shall have is not ours to rule[39].

[38] *Ibidem*, p. 73.

[39] J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, 2007, p. 1133.

As Gandalf points out, one cannot embrace all the problems of the world. However, it is of great importance that everyone do their part so that the burdens of their times are lessened and that the ones living after them may have the prospect of a better future. Such notion is central to a broader understanding of Tolkien's creative process and art. The author believed that fantasy narratives were a powerful means to help people live a more meaningful life, as these stories and their implicit messages may be seen as a way to preserve the past, shape the present, and guide the future. Given the fact that the author lived during the pre-, inter-, and post-wars periods, it is not hard to understand that he found in fantasy and fantasy writing a means to help people keep faith in a better future and understand the importance of taking action in times of great turmoil and distress.

References

ATTEBERY, Brian. *Stories about Stories*. New York: Oxford, 2014.

ATTEBERY, Brian. *Strategies of Fantasy.* Bloomington: Indiana, 1992.

CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien:* a biography. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

CLUTE, John; GRANT, John. *The Encyclopedia of Fantasy.* London: Orbit, 1996.

FLIEGER, Verlyn. *There would Always be a Fairy Tale:* more essays on Tolkien. Ohio: Kent State University Press, 2017.

LEWIS, C. S. *The Weight of Glory.* New York: Harper Collins, 2001.

RUUD, Jay. *Critical Companion to J. R. R. Tolkien.* New York: Facts on File, 2011.

SAMMONS, Martha C. *War of the Fantasy Worlds:* C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien on art and imagination. Oxford: ABC-CLIO, 2010.

TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters and the Critics and other Essays.* London: Harper Collins, 1997.

TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion.* (Edição de Christopher Tolkien). London, Harper Collins, 1999.

TOLKIEN, J.R.R. *The Letters of J. R. R. Tolkien.* (Edição de Humphrey Carpenter) Boston: Houghton Mifflin, 2000.

TOLKIEN, J.R.R. *Tree and Leaf.* London: Harper Collins, 2001.

TOLKIEN, J.R.R. *The Annotated Hobbit.* (Edição de Douglas A. Anderson) Boston: Houghton Mifflin, 2002a.

TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings.* 2. ed. London: Harper Collins, 2007.

TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again.* London: Harper Collins, 2014.

Referência para citação deste artigo
DA ROCHA, Fabian. Approaching Fäerie: a study of J. R. R. Tolkien's on fairy-stories. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 192 – 211, outubro de 2019.

> *Leviatã*: o boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito

> *Leviathan*: the rumor as interstitial element between object and subject

por Fercho Marquéz
Anderson dos Santos Batista, atuando como Fercho Marquéz, é mestre bolsista CAPES em Poéticas Visuais (2018) pela UFRGS, sob o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos e licenciado em Artes Visuais pela UEL (2016). Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em fotografias e outros meios, questões sobre criação e instauração de processos artísticos, espacialidade, territorialidade e morte e processos de moldagem, perpassado também pelo dado da palavra e seus avizinhançamentos com o imaginário, a memória, o silêncio e a mudez, com as interdições e os inacessos do mundo. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4302-8156.

Resumo
Este artigo se debruça sobre as relações entre palavra e objeto por meio do boato a partir da obra *Leviatã: (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* de 2016. A partir da análise de obras e escritos de artistas como Maria Ivone dos Santos, Claudia Zimmer e Marcel Duchamp, que lidam com questões da ordem do nominal, do titular ou do textual em relação ao objeto artístico, discute-se aqui o papel que a palavra exerce de índice de indeterminação para um alargamento da experiência artística e para migração do regime do apenas visível para o legível através do *boato*: pequenas peças escritas – a exemplo das *apercebenças* de Georges Didi-Huberman –, de fraca confinação em nenhum gênero específico e que se relacionam de forma frouxamente próxima com a materialidade da escultura.
Palavras-chave: Fercho Marquéz-Elul. Palavra. Objeto. *Boato*. Escrita

Abstract
This article focuses on the relationship between word and object from the artwork *Leviatã: (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, 2016. From the analysis of artworks and written pieces by artists such as Maria Ivone dos Santos, Claudia Zimmer and Marcel Duchamp, which deal with questions of the order of the nominal, titular or textual in relation to the artistic object, we discuss here the role that the word occupies as index of indetermination for an extension of the artistic experience and a deviation from the regime of the merely visible to the legible one through the rumor [*boato*]: small written pieces - like Georges Didi-Huberman's *aperçues* - of weak confinement in a specific literary genre and which loosely relates to the materiality of sculpture.
Keywords: Fercho Marquéz-Elul. Word. Object. *Rumor.* Writting

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 12.08.2019

Quando engajo, em minha produção poética, a presentificação de um objeto ou escultura a partir de uma ideia prévia, empreendo-lhes também uma preocupação em exercitar atos de nomeação e de intitulação. Por vezes, ao nomear, envolvo o objeto fisicalizado com palavras que lhe aderem completamente. Para mim, a palavra é o vislumbre do próprio surgimento desse objeto, possibilita que eu acesse por meio da ação de nomear instâncias que enriquecem seu próprio gesto de aparecimento, de surgimento ou de nascimento através dessa nomeação. Em outras circunstâncias, essas palavras que nomeiam já se encontram presentes e funcionam na criação como ancoragem que indicarão estratégias para os modos de proceder. Em outro momento, como elemento solitário, a palavra não consegue mensurar mais o objeto nem após, nem antes de sua presentificação.

É necessário recorrer à costura das palavras para compor narrativa, recorrer ao encadeamento de palavras – de nomes – para que eu seja capaz de não só apresentar um objeto, mas também trazer consigo uma narração acerca desse objeto. O objetivo é, portanto, não narrar a respeito de seu estado de "conclusão", momento posterior à criação, mas reportar a respeito do próprio processo artístico, sobre situações ficcionais ou mesmo reais entremeadas na realidade da criação. Essa presença da escrita se estabelecerá na experiência estética do objeto com aquele que o experimenta, terá morada na indeterminação, no desconhecimento ou no descontrole. Em quais circunstâncias a expressão verbal fará parte física e indissociavelmente da expressão visual? Qual o conteúdo de suas anunciações? De que forma o que é transmitido verbalmente determina o conteúdo do que é escultórico?

Partamos, então, da obra instalativa *Leviatã (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* (fig. 1), montada em sua forma completa e definitiva durante a exposição *À imortalidade da espera*, curada pela historiadora e pesquisadora Fernanda Soares da Rosa, em 2017 no Centro Histórico-Cultural Santa Casa em Porto Alegre, RS. Nesta ocasião, a materialidade presente como estrutura de um pensamento do campo da escultura foi posta em relação ao seu

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

aspecto temporal, ao detonador de uma experiência cujo pensamento curatorial de Da Rosa põe em destaque em relação à mostra. A observação permite não apenas a visualização da movimentação matérica da glicerina perante o ambiente, já que "observar sua conduta provoca o desejo de acompanhar seu movimento"[1], mas também a própria participação do espectador como instalador dessa própria movimentação, pois,

> Há um envolvimento entre matéria-ambiente-observador, que dialoga física e virtualmente entre o espaço-tempo. Aqui, o estímulo a percorrer por entre as obras e tocá-las, alterando a forma de ver, seus ângulos e percepções são os únicos aspectos permanentes. A transformação e a mobilidade são constantes, o incitamento a ser testemunha do estado-processo do material, que interage com seu entorno, é presença. Sendo obras que escapam da visualidade por si só, expandem-se pelo tato, embrenhando-se no mundo.[2]

Da Rosa suscita esse aspecto além visual para propor também a nossa presença corporal e com ela nossa imaginação e nossa memória entremeadas na própria experiência em andamento. A partir da adaptabilidade da glicerina, *matéria-doce* de estrutura efêmera e inconstante, engajei-a na produção de objetos tridimensionais que "se apresenta[m] através do apreço pelo armazenamento, o guardar – estocar. É envolvimento íntimo, no cobrir e encobrir – soterrar" que demanda nossa própria presença para "um estado que se modifica através do olhar. O sentir algo imóvel, que perdure em nós. Entre labirintos, recantos. Um deslize entre as encostas da memória. O insensato ensejar."[3] Acrescenta-se a isso, a presença de um pequeno texto com teor narrativo – um *boato* – nomeado em minha pesquisa e constituído, inicialmente, em 2016 como elemento-guia para as diretrizes de contextualização conceitual e presente nas instruções de instalação e montagem no espaço.

> Caçado por anos, finalmente indícios do famoso monstro Leviatã foram encontrados na manhã na praia. Infelizmente não o encontraram em bom estado. Na verdade, só os restos ou o que sobrou deles. Restaram apenas da carcaça os ossos. Já não existia nem pele, nem carne que pudesse conter o famoso óleo da baleia Leviatã, que, pelo que se sabe e é de tão boa conhecida fama, ingrediente para o famoso elixir que cura todas as dores.

[1] Fernanda Soares da Rosa, *À imortalidade da espera*, 2017, [folheto de exposição].
[2] *Ibidem*, s/p.
[3] *Ibidem*, s/p.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> Os arqueólogos também nada puderam o que fazer. Não havia nem o cheiro nauseabundo de morte. Não havia nem espectadores espantados. Só lhes restaram modular uma a uma as vértebras da legendária baleia e triparti-las na boleia de dois caminhões.

Esse excerto textual presente ao lado dessa espécie de coluna, de prateleiras de madeira dispondo blocos de glicerina para compor *Leviatã*, põe em relação sua presença que deslinda através da ficção novas ambientações verbais coabitando a materialidade dos blocos de glicerina e apoio de madeira e sua camuflagem por meio de sua economia composicional. Objeto artístico que por seu laconismo, residido em nessa "linguagem emudecida da imagem"[4] (aqui escultórica) se apresenta em irmanação com a palavra, sem dúvida pelo emudecimento formal, por essa espécie de trauma sofrido no momento de separação do objeto moldado de seu molde, resultando nesses objetos que surgem de um processo de violação, de rasgadura. Esse texto possibilita outros modos de inserção do visitante na experiência do objeto, a partir de seus objetos constituintes, num intercâmbio entre essa matéria frágil e o espaço expositivo, bem como o acesso pela leitura que colabora com experiências outras para além do objeto e sua materialidade. *Leviatã* fala através de sua presença, já que são objetos *instalados dentro* do espaço, possuem materialidade, falam através de uma ausência, desse emudecimento lacunar proporcionado pela economia formal, de uma territorialidade narrativa posto em contato na própria imaginação. Contudo, mesmo que mudo, não quer dizer que possa estabelecer um diálogo do sujeito com esse objeto, nem que seja pelo olhar que encontra habitação no interior do texto, nem que se fale sobre a ausência de testemunhas do recolhimento daquele monstro, nem que o próprio texto-*boato* prescinda de falta de precisão e certeza.

É muito cotidiano em meu processo que eu recorra ao reino das palavras para relatar a respeitos de tempos e lugares deveras distantes do aqui real. Palavras que, usadas em sua transmissão, se aproximam de quem entra em contato consigo em uma proximidade indeterminada, em uma falta de distância,

[4] Hans-Georg Gadamer, *A imagem emudecida*, 1988, p. 123.

menos para que seja apenas compreendida, mas mais para que também se desconheça da veracidade narrativa. Palavras que trazem antes de mais nada notícias, previsões, desvios de assuntos, acontecimentos ou instâncias do processo artístico. Sinto ser necessário escrever – *in*screver palavras em sua plasticidade infinita nos procedimentos de criação do objeto, em seus momentos instauradores. A palavra e sua inscrição não são intrusas ao processo de moldar um objeto. Ela já provém como elemento sobrevivente das imagens que aparecem, do processo de apartar o conteúdo de seu continente. No mesmo momento em que é aberto aos olhos o processo de impressão[5], também se tem a palavra aberta aos olhos, já que o próprio conteúdo moldado é a escritura e a marca escriturária desse processo – a marca da impressão. A palavra advém, em *Leviatã,* justamente dessa economia formal e que ao ladear o objeto e ser capturada pelos olhos, ativa uma espécie de *fala* dentro da mente, para que o espectador empreenda uma *fala* consigo mesmo.

Palavra que persegue um regime de indeterminação do que é real na narrativa da qual é composta, que constitui, por meio de texto, relatos cujo conteúdo de *real* sofre deformação, como no que se esvai como real na constante narração transmitida ao outro, presentes quando *boatos* são difundidos. Nessa situação de indeterminação do conteúdo ficcional na qual tem sua função de atestadora de veracidade despossuída por essa deformação, o texto relata por meio de relato descritivo do recolhimento de uma baleia na beira da praia, o murmúrio débil das ocorrências. Relata os momentos cotidianos que sedimentam nos intervalos entre os importantes acontecimentos, dá a ver a presença de um ser mítico como um evento real dentro de uma narração ficcional, expõe essa permanência do que não permanece, esse paradoxo que se apresenta aos olhos em sua intitulação, na articulação com elemento material constituinte *desse* objeto. Reporta a respeito dos eventos que se formam do surgimento de um relato

[5] Para mais informações acercas dos processos de moldagem a partir de uma articulação anacrônica da imagem, ver Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, 1997.

econômico a respeito desse ser em decomposição – seu valor deformativo ocupando espaço.

Processos que apresentam falhas, pequenas catástrofes, geram apegos à palavra como apoio ao não crível aos olhos. A palavra empreendida nessa obra instalativa e possuidora de potência para reivindicação de aclaramento, neste processo, se materializa em sua indefinição sobre o que é real. Palavra essa pois, que assim procede no eximir-se de qualquer comunicação clara, oferecendo-se em corpo presente desde que reporte o conteúdo que deforma o que há de factual. *Boatos* – esses pequenos relatos, de escrita simples, cujos tempos se apoiam em ficcionalizações de eventos existentes em minha poética ou inexistentes em minha memória. Apoiam-se no uso presente da língua para lembrar aos seus falantes que as palavras que emitem são resultantes das articulações dos órgãos da fala e que, portanto, essas articulações, no rápido ato de serem expulsas da garganta, conferem um caráter deformativo ao que é vocalizado. Giuseppe Penone, artista ainda atuante no campo da escultura contemporânea e filiado sob a *arte povera*, termo identificado pelo crítico Germano Celant como presente em um conjunto de abordagens inovadoras surgidas nos anos de 1960 no norte da Itália, lida em sua poética com materiais considerado como "pobres" – a madeira por exemplo, perante o próprio tempo engajando questões sociológicas e políticas a respeito do objeto artístico desvinculado de uma ideia de *commodity*. A partir de seu interesse pela metamorfose presente nas coisas, nas relações dos materiais, Penone discute, a partir dos estudos de Goethe, o espaço contíguo entre a última vértebra e a vértebra metamorfoseada em crânio[6], a que relaciono a palavra à já dita aparição deformada, ou porque não metamorfoseada: ao mesmo tempo que se forma pelo molde da glote, também ali se deforma ao se encaminhar para fora. *Boatos* tratam, portanto a respeito dessa comunicação que, deformada, fala de acontecimentos em que expectativas são esperadas, em que conceitos operatórios que deveriam reger as dinâmicas da criação, tem suas operações deformadas e caducas, relatos que aludem a cabeças que putrefazem, à acontecimentos que,

[6] Marina Câmara e João Guilherme Dayrell, *Entrevista com Giuseppe Penone*, 2017, p. 40.

atrozmente indeterminados sobre sua veracidade, articulam a palavra sussurrada ao ouvido, em tom de suspeita e complô.

A mentira, a inveracidade e a ficção trapaceira são transmitidas por meio da palavra – desses boatos *inscritos* na disposição do objeto artístico – da mesma maneira que se dissemina na marca da impressão. Vêm impressas, marcadas ou rabiscadas na obra como ponto de convergência de desejos de narrar o sutil do mundo, de capturar o pensamento que sobrevém durante o processo de criação como fenômeno que em momentos, foge à nossa percepção. Giuseppe Penone, um artista conhecido pela produção consistente em escultura e em ações performáticas, e menos conhecido por seus desenhos, também exercitava sua escrita *dentro* da própria obra. Cada texto de sua produção escrita poderia ser pensado como um *pensamento-gravura*[7] que se estabelece como uma gravação, uma inscrição ou a materialização de seus pensamentos sobre as sutilezas que o reino animal, vegetal, mineral propõem como matérias vivas. Esse processo em que o pensamento se vê presente como materialidade escrita, por exemplo, em seus desenhos, é explicado pelo próprio artista quando afirma:

> Ocorre-me escrever algo sobre algo porque a obra nasce sempre de uma reflexão. A minha é, portanto, uma nota que endereça a leitura. Às vezes procuro escrever as razões pelas quais realizo um trabalho, não com a intenção de fornecer uma explicação, mas criando uma associação de ideias e de imagens que dão origem a elementos para meditar, desenvolver e sintonizar o próprio trabalho (...). A palavra é usada por mim como parte de uma reflexão que acaba assumindo um valor diferente e autônomo. Nasce próxima da obra, às vezes sobre um trabalho já realizado, às vezes que o precede em muitos anos.[8]

A palavra marca sobre o papel ou sobre a parede aquilo que deverá ser lido, aquilo que, elaborado em minha mente e que após eu permitir seu esquecimento, ainda assim retorna como sobrevivente, metamorfoseado. Torna explícito aquilo que não é visível ou sabido a respeito da obra, de seu processo. Transmite ao espectador o que não se pode capturar entre lembrança e esquecimento, no interstício das históricas faladas ao pé do ouvido, no tremor da

[7] Marina Câmara, *PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello*, 2015, p. 217.
[8] Gianfranco Maraniello e Jonathan Watkins, *Scritti (1968-2008)*, 2009, p. 331.

voz emudecida que transporta essa história para uma escrita trêmula, no pequeno bilhete redigido à pressa durante uma fuga. Tentativa de sobrevivência daquilo que não se quer ouvir ou daquilo que não se entende através da fala. George Didi-Huberman, historiador da arte, se pergunta:

> A escrita irá situar-se exatamente num limite vertiginoso, no fio do risco a se correr: escrever para conter, desenhar os limites daquilo que não os tem, mortificar o sem-limite? Ou então escrever para deixar fugir, desenhar a ausência mesma – ou a porosidade – de todo limite?[9]

Talvez a escrita se situe justamente no paradoxo de duas instâncias possíveis: o desejo de preservação do relato através da transmissão da fala para um suporte e a sobrevivência através de uma perda constante causada por toda *entropia* presente em cada transmissão desse relato ao ser escrita: puro acontecimento sobrevive em sua imagem dupla de sobrevivência e perda, possuindo vestígios da origem, como também essa perda que degenera, que torna o todo-relato restante, resquícios na própria transmissão. Segundo o filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis, em já havendo se debruçado para se pensar a imagem que nos convoca, que nos suscita o uso da linguagem, diz:

> Decerto (...) nós falamos da representação. Como poderíamos não falar dela? – o que dela dizemos não é inteiramente vão. Fazemos isso utilizando fragmentos que fixamos, que desempenham o papel de termos de demarcação, aos quais apregoamos termos da linguagem, de sorte que podemos ainda assim, saber aproximadamente "do que estamos falando".[10]

A obra não só se presentifica, nem apenas "fala" ao espectador, ela também é escrita, tem inscrita em fisicalidade mesma esse dizer, ou seja, também é *palavra*. É como se objeto exposto tivesse a necessidade, propriamente, de se relacionar com o outro através de sua articulação com a palavra; tivesse propriamente uma boca pela qual é a escrita quem fala, para que nos dirija por meio de si, algum murmúrio. Escrita presente que se ladeia como se fosse a própria língua cortada da cavidade bucal do objeto emudecido, essa escrita exposta do objeto, semelhante a um conteúdo extraído do continente. A língua ignota – o texto fisicalizado – fala por si só através de sua presença cuja forma se

[9] George Didi-Huberman, *Imagens-ocasiões,* 2018, p. 44.
[10] Cornelius Castoriadis *apud* Georges Didi-Huberman, op. cit., 2018, p. 44.

assemelha a um elemento positivo extraído durante o processo impressor de dentro de sua cavidade bucal.



Figura 1
Fercho Marquéz-Elul, *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, instalação com glicerina e madeira, 2017.
Fotografia: Silva Leonel/RUBROSOM. Acervo pessoal.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Proveio em minha mente, em 2016, um murmúrio em que julgava necessário àquela época recorrer às palavras para poder empreender a ação de produzir a obra. *Leviatã* surge a partir da experiência estética de adentrar o prédio da Fundação Iberê Camargo[11]. Murmurava mentalmente a relação que aquele prédio mantinha com o seu entorno, especificamente com a beira do rio Guaíba e com o sopé do Morro de Santa Teresa no bairro Cristal de Porto Alegre (fig. 2). Ao ficcionalizar aquele imponente edifício que se destacava naquele espaço por sua experimentação arquitetônica, com suas formas robustas constituídas em um só bloco articulando forma e abstração, imaginei um monstro, um animal marinho que, conhecido por sua robustez e grande tamanho, era temido pelos viajantes do mar. Foi então que surgiu a ação de modular suas vértebras, já que este jazia na margem do rio, no sopé da montanha. Criatura mítica que possui desconhecida e ignota origem e morte. Um pequeno trecho, um *boato,* apresentado no início do presente artigo anuncia, então, um acontecimento que sucede sua morte.

Esse pequeno trecho, quase como um bilhete, não foi apresentado na primeira montagem da instalação. Ele era compreendido simplesmente como um pequeno texto ficcional que surgiu durante a concepção da obra; não possuía nenhum valor estético até aquele momento, permanecendo guardado como uma referência para a obra. Porém, era patente a importância conceitual que o mesmo advinha para a completude da obra, pois, se a configuração da obra se dava pela modulação das prateleiras de madeira e da tripartição de diferentes glicerinas em apenas um molde, também se dava pela apresentação do texto, já que ao instalar a obra para a exposição *À imortalidade da espera*, juntamente com Fernanda Soares da Rosa, curadora da mostra, decidir explorar, a partir da inclusão do texto aplicado sobre a parede, essa presença narrativa à instalativa característica da obra. Esse contexto da palavra vem então, de forma mais consciente, conjugar-se

[11] A Fundação Iberê Camargo, construída em concreto e vidro pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira em 2003, abriga e tem o intuito de reger a visibilidade, o estudo e a divulgação da obra do pintor gaúcho Iberê Camargo, nascido em Restinga Seca, em 1914, e morto em Porto Alegre, em 1994.

no andamento dos procedimentos de criação. O discurso e a palavra sempre estiveram presentes no meu vocabulário processual. De 2016 para cá, o âmbito das palavras se torna cada vez mais presente como propositor para além de sua função escriturária. Ressaltando a importância das palavras, Jorge Larrosa Bondía bem aponta:

> Atividades como considerar as palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. Não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.[12]

Leviatã, como uma obra que impele o questionamento, tem em seu título quase como uma receita de conceitos mínimos, já que apresenta em si, o que o minimalismo conferiu aos títulos de obras: a própria ação pela qual a obra passou de forma direta, dura e não narrativa, como *empilhar*, *dobrar*, *apoiar*. Porém, a palavra que engendra o título, como bem aponta Cláudia Zimmer, citando Ricardo Basbaum, remonta para épocas anteriores ao minimalismo. Zimmer situa uma transformação no engendramento do título especificamente a partir das vanguardas históricas.[13]

No modernismo, a palavra foi ferramenta de enunciação, juntamente com a produção intrínseca de manifestos, textos de artistas, crítica de arte, passando pela produção duchampiana que engajou a palavra em inúmeras instâncias, não só discursivas, mas da própria constituição da obra, desembocando, pois, na produção denominada *conceitual* que explorou a linguagem artística a partir do campo verbal. Ricardo Basbaum aponta também para as investigações de Michel Foucault quando, a partir de René Magritte, em *Isto não é um cachimbo*, aponta para a linguagem como campo dentro da arte, em que as obras, a partir desses desenvolvimentos, passam a possuir em sua fisicalidade a própria presença da palavra, resultando em uma autonomia desta como "região mais-que-visível".

[12] Jorge Larrosa Bondía, *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, 2002, p. 21.
[13] Claudia Zimmer, *O título como meio*, 2015, p. 59.

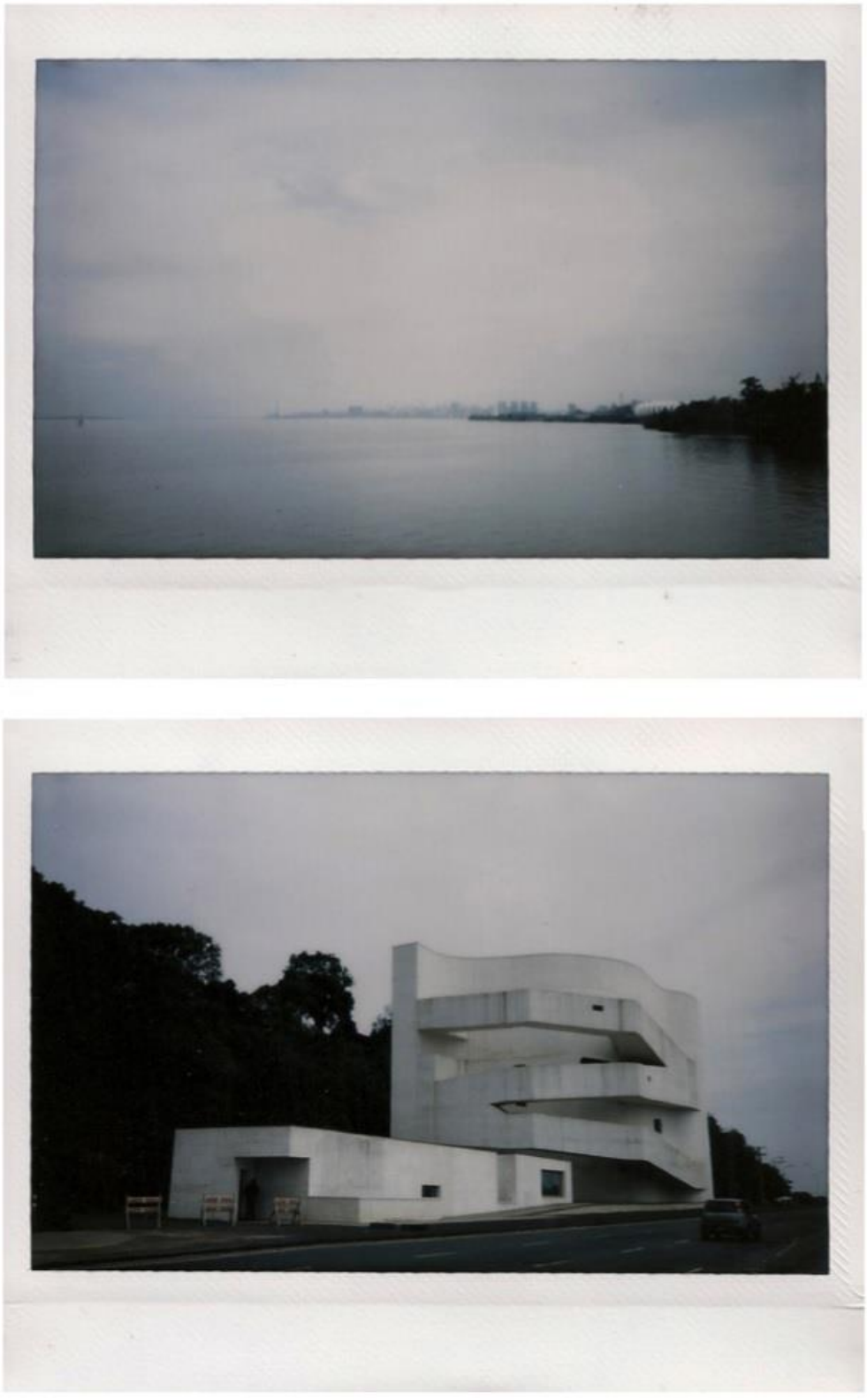


Figura 2
Fercho Marquéz-Elul, *Vista do Rio Guaíba e centro de Porto Alegre ao fundo* e *Fundação Iberê Camargo*, Porto Alegre, 2015.
Instantâneo Fujifilm Instax Wide, 86 x 180mm, 2015.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Leviatã traz para si, o aspecto descritivo do próprio processo do qual a escultura é originada: *Modular / Tripartir*, porém rompe qualquer pretensão minimalista quanto ao título *Leviatã*, por seu aspecto literário, ficcional a qual se reporta aquela coluna *(vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho)*. A obra tem em seu título, justamente, a junção de aproximações consideradas opostas a uma ética de trabalho minimalista (descrição tautológica da ação repetitiva), exibindo essa junção na própria materialidade do objeto, ao instalar um trabalho que se articula através de modulação e tripartição interna dos cubos de forma semelhante à disposição objetual e modo de proceder do minimalismo. Contudo, ao mesmo tempo, contempla a materialidade da glicerina de uma posição mais intuitiva, deveras próxima entre artista e a matéria, quebrando a impessoalidade ao suscitar áreas estrangeiras e externas à realidade física do material. Lanço mão, a saber, do território da palavra e suas indicações literárias, narrativas e ficcionais, a aplicação de cor, as marcas dos instrumentos artesanais visíveis que acentuam o fazer artístico pessoal e subjetivo por meio do corpo humano. Desses contrastes resulta-se em "um minimalismo mole, uma espécie de minimalismo 'indolente' e que se quer e se conhece [desta forma]"[14] e que na sua contradição, "representa fantásticas vértebras tripartidas de um mítico monstro: o Leviatã. O tema e os materiais utilizados fazem refletir sobre perecividade e permanência, vida e morte"[15].

É a partir dessa confluência de pontos considerados opostos (engajar um material deformante e impermanente como a glicerina para se produzir objetos

[14] Citação original: "(...) un minimalisme mou, une sorte de minimalisme 'indolent' et qui se veut et se connaît ainsi". Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, 1993, p. 200, tradução minha.

[15] Trecho de autoria de Felipe Melhado, presente no texto de divulgação online da exposição coletiva *Pertinaz: questão de tempo*, selecionada a partir do edital Expografia 2016 da Vila Cultural Grafatório, em 2016, em Londrina – PR. Na ocasião, juntamente com os artistas paulistanos Marcela Novaes e Felipe Vieira, a exposição surge ao serem, segundo o curador Felipe Melhado, "agrupados em uma coletiva em razão de uma afinidade: todos tratam, de alguma maneira, do tema "tempo". A obra de Felipe Vieira (SP) relata, por meio de objetos, a vivência de uma experiência pessoal: o convite que fez, a vários de seus conhecidos, a vivenciarem com intensidade o "instante decisivo". Já Marcela Novaes (Ldna) investiga o tema da Casa para tratar de familiaridade, estranheza, cotidiano e enigma. São casas vistas à distância, da perspectiva de alguém que parece ter partido mas se virado para mirar o que ficou." A exposição ficou aberta de 21 de maio de 2016 a 11 de junho de 2016.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

geométricos, os valores resistentes do suporte da madeira e os valores rúpteis dos blocos de glicerina, obra conceitual e texto narrativo, título que intitula, descreve os procedimentos da obra e ficcionaliza seus elementos), que o pequeno texto surgiu. Guardado, ele virá à tona como parte integrante da obra, em um momento posterior. Em *Leviatã*, o título do trabalho surge tempos depois do início de sua produção, embora já estivesse presente na própria experiência com as formas arquitetônicas da Fundação Iberê Camargo. A partir da atenção empreendida ao campo do intitular, passo a perceber quando uma palavra me acerca mentalmente e me engaja a produzir coisas. Claudia Zimmer nos diz de sua experiência com a palavra, em que

> em muitas circunstâncias, acontece-me de surgir um título antes mesmo de solucionar a materialidade a ser nomeada. Nesses casos, costumo dizer que não é um trabalho que ganhou um título, mas um título que me propôs um trabalho.[16]

Em outros momentos, a palavra é descoberta depois do processo de feitura da obra. Digo que a palavra já ali estava, atada ao objeto, em sua sombra. Destacar a palavra oculta da traseira do objeto ou de sua sombra no espaço, é torná-la título daquele, é pô-la porosamente à frente do objeto e apresentá-los em disputa, já que por exemplo, no conjunto de obras cujo título é *Estocagem*[17], a materialidade da glicerina e a madeira como projeto de molde estão constantemente em disputa por um fracasso ao título ou de um sucesso aparente ou provisório.

Do campo externo do processo – o que faria qualquer minimalista recusar tal instância – vem o alimento para a ação de produzir não apenas obras visuais, mas também obras que vão para o além-visual. Replico a afirmação da artista

[16] Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 18.

[17] Conjunto de obras que respondem processualmente ao conceito operacional de *estocagem*, em que "compreende a instância de disposição no espaço expositivo do objeto artístico que pode portar em si, tanto glicerina incrustada, fixada através do processo de soterramento, quanto glicerina simplesmente disposta de forma móvel, não fixada nos vãos. Uma *estocagem* ou inúmeras instauram no espaço, o que eu intitulo operacionalmente de *paisagem-cemitério.*" Para mais informações, consultar a dissertação de mestrado intitulada *[ci-gît]. Ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto* apresentada em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos e financiamento CAPES.

Maria Ivone dos Santos ao compartilhar o seu modo muito particular de instauração como ênfase em suas produções visuais, da palavra que nomeia e de suas origens: "Passei a empregar palavras selecionadas e emprestadas de minha memória linguística, e que eram vocábulos de distintas origens: do espanhol, do francês, do italiano e do português, minha língua natal"[18]. Essa afirmação coaduna de forma muito semelhante com o meu próprio processo de eleição de palavras, bem explicitado em uma entrevista concedida à equipe da Divisão de Artes Plásticas – UEL, chefiada pelo cocurador da mostra, Prof. Dr. Danillo Villa, na ocasião em que apresentava a obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação* na exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas*, na qual este me inquiriu sobre qual tipo de coisa me chamaria a atenção no mundo, ao que respondo explicitando a importância da palavra como ativadora de processos artísticos:

> Coisas do mundo que possam acionar algum desejo de produção de um texto, de uma obra, de um boato, de um rascunho. Coisas relacionadas à área da geografia, como questões de fronteiras, de propriedade; da arqueologia, como achados arqueológicos, coisas enterradas; da geologia e seus extratos terrestres; da astronomia e o que não se conhece e o que se recém foi descoberto; questões relativas ao cotidiano das pessoas, aos antigos costumes; aos nomes de lugares: toponímicos; aos nomes de pessoas; aos desvios da língua: palavras em desuso, palavras antigas, palavras erradas, jogos de palavras, figuras de linguagens etc.; aos costumes e comportamentos, à cidade, como também, ao mundo mesmo.[19]

Maria Ivone dos Santos relata que é em meados de 2003, na ocasião do encerramento de sua tese, que se vê o domínio das palavras e enunciados enfatizados em uma série de trabalhos, percorrendo desde o título que dialogava com o próprio objeto, até o próprio texto que passava a integrar uma proposição[20]. Em *Du bout des doigts* (Da ponta dos dedos) (fig. 3), de 1993, dos Santos engendra a construção de dedais de uma mão. Cada dedal é feito de um metal precioso que traz em sua base inscritos os nomes de minas de extração de minérios

[18] Maria Ivone dos Santos, *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*, 2009, p. 118.
[19] Entrevista concedida à Danillo Villa, chefe da Divisão de Artes Plásticas da UEL, na ocasião da exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas*, aberta ao público de 1 de dezembro de 2018 a 25 de janeiro de 2018, com curadoria compartilhada entre Danillo Villa e Felipe Scovino, compondo o edital Arte Londrina 6. Participaram os artistas Aline Moreno, André Vechi, Gilson Rodrigues, Guilherme Moreira, Gustavo Grazziano, Marcelo Barros e Samantha Canovas.
[20] Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 116.

importantes do Brasil e da Bolívia. Além das diversas relações que os dedais podem suscitar, a presença das inscrições dos nomes das minas sobre os minérios "assume uma função importante ao conduzir, de certa forma, as narrativas"[21] ao tensionar a relação da mão, elemento que compõe muitas obras de dos Santos, já que se reportam aos gestos presentes no ato fotográfico e na impressão fotográfica, como também pode ser o elemento que tem o poder estatuário de assinar uma desapropriação de terra, de subtrair riquezas de países pobres, de assinar execuções sumárias de opositores aos regimes autoritários.



Figura 3
Maria Ivone dos Santos. *Du bout des doigts*, 1993. Dedais em ouro, ferro, prata, cobre e estanho, gravados em sua base respectivamente: Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata e Século Vinte (nomes de minas).
Acervo pessoal da artista.

[21] *Ibidem*, p. 116.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Maria Ivone dos Santos, a partir disso, irá pontuar uma reflexão sobre o modo através do qual as produções contemporâneas transicionaram do regime da visualidade para o da legibilidade. A artista aponta para um novo paradigma de relação observador-obra, ao afirmar que "o observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposição, tal como se observa nas noções de non-site problematizadas por Robert Smithson"[22]. Instância exterior da proposição – o cotidiano com suas formas e situações que se fixam em minha mente – que vem ao encontro de pontos de convergência de minha prática ao pensar os textos que surgem a partir do processo de trabalho ou são resultados de um exercício de deslocamento mental ou físico.

Muitas obras contemporâneas possuem também esse caráter de legibilidade, que propõe ao espectador uma nova abordagem perante o objeto. Cito, brevemente, as instalações como a da artista Sophie Calle como *Prenez Soin de vous*[23]*,* de 2007, a do artista brasileiro Nuno Ramos, intitulada *111* e *As extensões do Contato*, realizada por *Maria Ivone dos Santos* entre os anos de 2004 a 2009. Em *Leviatã*, o espectador estará diante de uma obra que transmite sua experiência para fora da relação obra-espectador uma vez que o espectador, ao embrenhar-se nesse regime de legibilidade da obra pelo seu título e seu texto, deverá experimentar capturar as significações que sobrevivem nessa nova relação. Elemento vocabular que ali se presentifica a partir de um momento anterior ou externo ao objeto físico. *Boato* se articulará com o título da instalação oferecendo ao espectador a *ficcionalidade* como mastro para se apoiar e ao mesmo tempo suspeitá-lo de naufrágio. Título que trabalha pela metade em prol do observador; para a artista Claudia Zimmer "um título, mesmo que não carregue palavras que aludam a algo *entre* metade ou *quase*, não é ele próprio o que está no 'meio', entre a natureza sensível e a conceitual de um trabalho?"[24] O espectador,

[22] Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 115.
[23] Para mais informações sobre a poética da artista francesa Calle, ver meu artigo: MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Sophie Calle: palavra e imagem, apresentado na I Jornada de Estudos Literário da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus Apucarana em 28 de maio de 2019.
[24] Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 17, destaque da autora.

então expulso de sua confortável visão, deverá experimentar a obra através de sua leitura e aproximar-se do título como se experienciasse um objeto visual.

Cláudia Zimmer, contudo, propõe títulos como constituintes de plasticidade, em que se pergunta: "se ele é/está no 'meio', quer dizer então que ele é metade conceito e metade matéria plástica?"[25] Desses âmbitos recém-explorados, o caráter de meio, de interstício se agencia como campo indeterminado para o exercício poético e plástico da palavra nas artes visuais. Da palavra engajada na operação de intitulação de uma obra, a um resultado de estiramento para o indeterminado que enriquece a experiência com o objeto. Nessa indeterminação, o ato de intitular, segundo Zimmer, "traça rotas, e podemos (ou não) percorrê-las; estas vias de acesso que nos levam de um lugar para o outro, encontram-se sempre no 'meio', estando entre lá e aqui a um só tempo, mas igualmente nem lá nem aqui"[26].

O campo das palavras, dos títulos, dos textos e escritos, é um campo que guarda inúmeras possibilidades a serem exploradas. *Leviatã*, já em sua segunda montagem (fig. 4), possibilitou além da montagem da 11ª vértebra do monstro – já que dispunha de um pé direito maior –, a presença na parede do pequenino texto. Esse texto foi a primeira produção de pequenos textos, sem gênero literário definido criado durante a pesquisa, que comunga da literatura, à medida que lida com expressões textuais próximas ao conto que narram acontecimentos. Essas presenças legíveis são compostas das obras, assim como os objetos visuais estão entrelaçados aos seus textos. Essas palavras presentes nos *boatos* são originárias de um processo no qual o ato de escrita é, segundo Maurice Blanchot, "retirar a palavra do curso do mundo, desvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo"[27]. Rapto palavras de sua comum existência e as engajo como partícipes do processo instaurador do objeto, insiro o uso de sua expressividade para inscrever

[25] *Ibidem*, p. 17.
[26] Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 10.
[27] Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 2011, p. 17.

em um suporte os momentos de turbilhão processual, de modo que escrita não incomoda de estar distante de algum apuro literário, e estar mais próxima de sua própria instabilidade como matéria verbal, já que, "segundo evidencia, o nome é uma espiral repleta de energias latentes que podem surgir inesperadamente em qualquer direção, e essas qualidades aparecem no título"[28], como também nas demais situações da escrita.

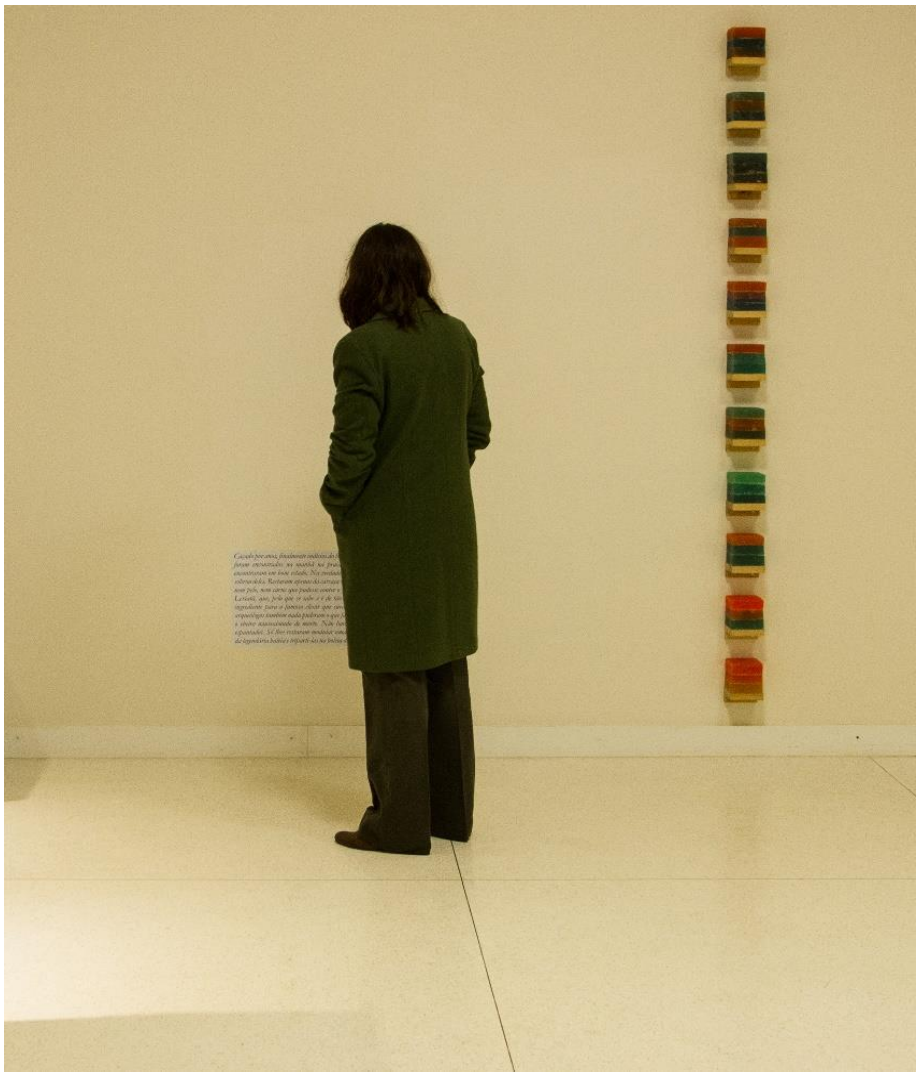


Figura 4
Fercho Marquéz-Elul, *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, 2017. Instalação com glicerina e madeira.
Fotografia: Giordano Toldo. Acervo Pessoal.

[28] Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 57.

As palavras agem ao se infiltrarem no processo artístico impondo-se como necessidade e se veem sobrevividas na organização final da obra. Estão nos textos marginais, estão nas anotações, estão na produção escrita, nos *boatos*, podem estar presentes nos nomes das obras. Para Zimmer, "os nomes não são neutros e entre lugar e tempo reminiscente instala-se seu nome"[29]. Tempo regredido do processo de feitura da obra, tempo regredido de experiências anteriores a essa feitura. Elementos possuidores de uma plasticidade poética que, atados às obras visuais, denunciam a própria experiência de produção artística que é, paradoxalmente, intermediada pelo mundo ao redor do artista, mas engendrada em sua própria solidão e exílio. Maurice Blanchot nos aponta esse exílio poético "[à] solidão do escritor, [a] essa condição que é seu risco e que proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra"[30].

Atuando frequentemente nesse âmbito da palavra como fator indeterminante ou de dilatação para uma experiência para além do olhar, Marcel Duchamp desvencilhou as palavras de sua carga literária e testou sua elasticidade de tal forma que resultassem incompreensíveis, com seus sentidos perdidos[31]. Aqui, os títulos transportam uma carga de inventividade que alcança de certo modo uma pequena literatura, e por que não a uma *baixa literatura*, aos jogos de palavras da oralidade, ao duplo sentido que confere à composição titular o trabalho de enriquecer o *boato* como operador desse anunciador do indeterminado, do não tão próximo da escultura e nem tão distante da palavra. Situado entre o falso e o verídico, entre a *visão* e a *lição*[32] – entre o ato físico de simplesmente ver letras e o exercício cultural de aprender a ler, de aliar letras e palavras –, o *boato* despretensiosamente invade a experiência do espectador proveniente do processo de feitura das obras. Situação incerta entre verdadeiro e falso que jaz ao redor da figura de Joseph Beuys e de cujo dado biográfico sobre

[29] Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 23.
[30] Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, 2011, p. 15.
[31] Maurice Fréchuret, *Op. Cit.*, p. 56, tradução minha.
[32] Lição, do português antigo *liçon*, proveniente do latim *lēctiō*, *lēctiōnem* [uma leitura, uma seleção, junção], relacionado com o verbo *legō* [eu leio (eu ajunto letras), eu ajunto]. Disponível em: https://pt.wiktionary.org/wiki/li%C3%A7%C3%A3o.

o acidente de avião que o artista teria sofrido e sua posterior sobrevivência na Criméia é alvo de constante e infindável debate, remetendo a esse regime de opacidade do que é factual e ficcional e isso se vê impresso, atado à sua poética:

> (...) a lenda de Beuys deve ser tida como 'verdadeira', não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (eles nunca foram totalmente comprovados), mas porque uma lenda não é nem 'verdadeira' ou 'falsa', ela é em latim, *aquilo que dever ser lido* e dito.[33]

Boato como elemento indeterminado que deve estar presente na leitura da obra beuysiana, como também na maneira com que a fotografia media o sujeito e o objeto. Menos como referente indicial de representar o real como tal e possuir status considerado como pertinente à fotografia de valoração indissociada de *documental* a sua expressão e mais por assumir que em toda fotografia está presente o dado de construção, de montagem e de manipulação, presente também um caráter, segundo Stephen Walker, de uma *ficção débil*, frouxa, possível de ao menos circunscrever *Leviatã* e seu entorno conceitual em uma situação, na qual se desautoriza esta suposta objetividade e a expõe como contingente, como aparato intermediário e não como finalidade indicial, mas circunstancial.

> A ambiguidade que recorre esta discussão merece uma análise mais detalhada: lugar em que nos encontramos, é mais interessante abordar por sua vez alguns debates sobre fotografia, a de que frequentemente se atribuiu objetividade (a câmera não mente): entretanto, como demonstram muitos artistas [...] é possível invalidar as afirmações de que a câmera é um documento "puro". Por causa da claridade, podemos dizer que o primeiro caso é uma "ficção forte": a negação absoluta de um conteúdo de ficção, o que chamado de mentira fictícia. Por contraste, uma suposta objetividade e a expõe como contingente pode-se denominar "ficção débil" uma montagem fictícia construtiva.[34]

[33] Alain Borer, *Joseph Beuys*, 2001, p. 12, destaque do autor.

[34] Citação original: "A ambigüedad que recorre esta discusión merece un análisis más detallado: en el punto en que nos encontramos, tiene interés abordar a la vez algunos debates sobre fotografía, a la que frecuentemente se le ha atribuído objetividad (la câmara nunca miente): sin embargo, como demuestran muchos de los artistas que aparecen aquí, es posible invalidar las afirmaciones de que la câmara es un documento "puro". Por mor de la claridad, podemos decir que el primer caso es uma "ficción fuerte": la negación absoluta de un contenido de ficción, lo que hemos llamado mentira fictícia. Por contraste, uma supuesta objetividad y se la expone como contingente se puede denominar "ficción débil", un ensamblaje fictício constructivo." Stephen Walker, *Cuatro veces arquitectura fictícia*, 2002, p. 98.

Marcel Duchamp percorreu o interstício que se localiza entre suas obras antirretinianas e suas anotações paralelamente frouxas equidistantemente entre si. Suas consagradas notas "são compendio de escritura protoplástica surgida em um processo infinitesimal de instantes em desordem, que reúne em amorfo magma os tempos 'interiores' do criador"[35]. Essas notas dão pistas do funcionamento criativo de Duchamp, uma espécie de pensamento em turbilhão que permite que textos curtos alcancem indizível plasticidade. Falam sobre experiências da ordem da percepção, do invisível, do incapturável. Presentes como instância de experiência não pautada apenas na visibilidade, mas também na legibilidade cujas notas incluiria o leitor em uma experiência ampliada em relação ao objeto *Grande Vidro*, onde o ver, o escrutinar com a visão seria uma instância não mais importante que a de explorar com as mãos, com a leitura, as notas que o comporiam.

> No caso específico da *Boîte Verte* [fig. 5], esta foi ironicamente pensada como um manual-catálogo de assistência à visão do *[Grande] Vidro*, como maneira de exercício antirretiniano, contudo, ambos territórios, o da obra e o das anotações, nos parecem autônomos e extremamente dissociativos, no visível e no literário respectivamente, e de articulação inexata. Como se fossem duas peneiras de diferente trama, que além de não se coincidirem, negam-se a converter-se em tamis, suporte ou referência de certeza alguma e se aliam somente por "condescendência poética".[36]

Esses *boatos* conjugam esse âmbito da aliança por condescendência, já que não são textos avulsos, surgidos de qualquer tentativa literária, nem são uma explicação do processo, nem narrativa da obra. Guardam em si mesmos singularidade porosa da relação com os elementos visuais ou físicos da obra, com seu passado como experiência ou de seu processo, com espectador em proposição desviante. Esses *textos-notas* são alternadamente pequenos desvios da

[35] Citação original: ""(...) son compendio de escritura protoplástica surgida en un proceso infinitesimal de instantes en desorden, que reúne en amorfo magma todos los tiempos "interiores" del creador." Gloria Moure, *Introducción*, 1989, p. 9.

[36] Citação original: "En el caso específico de la Boîte Verte, ésta fue ironicamente pensada como manual-catálogo de asistencia a la visión del Vidrio, a modo de ejercicio antirretiniano, sin embargo, ambos territorios, el de la obra y el de las anotaciones, se nos antojan autónomos y extremamente disociativos, en lo visivo y en lo literario respectivamente, y de articulación relativamente inexacta. Como si fuesen dos cedazos de diferente entramado, que aparte de no coincidir, se niegan a convertirse em tamiz, soporte o referencia de certeza alguna y se alían por "condescendencia" poética solamente." Gloria Moure, *Op. Cit.,* 1989, p. 9.

experiência da obra e desvio para o processo de feitura da obra. Situam acontecimentos ligeiros ou que não prometem testemunhas. Georges Didi-Huberman, apesar de delegar um valor literário a alguns textos de sua produção, nomeadamente suas *apercebenças*, destacará de maneira similar esse caráter do inapreendido, do sutil aos seus acontecimentos: na suas palavras, "o gênero literário das 'apercebenças' seria uma forma possível para escrever esse gênero de olhares passageiros"[37].



Figura 5
Marcel Duchamp, *La Boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, 1934. Fac-símiles sobre papel, encaixotamento de cartão com aplicação em couro e placa de vidro, n°35/300, 28 x 33,5 x 2,5 cm.
Fonte: Coleção Morel.

Olhares passageiros na experiência mesma da leitura da obra. Olhares passageiros, *boatos*, na minha poética, para acontecimentos ligeiros, mas que se prologam, sutilmente alongados no estiramento da experiência. Talvez um resquício da primeira experiência quando surgiu o primeiro *boato*, quando naquele dia nublado, a neblina tocava levemente a margem do Rio Guaíba, ia penetrando no continente e corroendo aos poucos a visibilidade dos prédios e vegetação. Robert Smithson acreditava que as pessoas possuem na mente uma

[37] Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2018, p. 36.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

espécie de clima mental, um humor que oscilava entre seco e úmido e que influenciava a percepção pessoal perante a arte:

> O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo com as condições climáticas da mente de cada um. As condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam a sua maneira de observar a arte. (...) Tais olhos úmidos adoram olhar superfícies que fundem, se dissolvem, se encharcam, que às vezes dão a ilusão de tender na direção de algo gasoso ou nebuloso, de uma atomização.[38]

Há um Regime de umidade quando eu reflito sobre o clima naquele dia em que os arqueólogos vieram buscar os restos do monstro mítico. A maresia escondia aos olhos das pessoas mais distantes a possibilidade de enxergar o acontecimento. Aquele acontecimento em forma de *apercebença* tão fugidia, segundo Didi-Huberman, naquela ocasião em que se espectrava entre sua desaparição e sua insinuação na área da praia. A maresia ao mesmo tempo que impedia uma boa visualização, permitia uma desaparição mais lenta, alongada daquele ínterim.

> É algo assim que dura um pouco mais de tempo que a própria aparição – uma remanescência, uma associação – e que merece, portanto sempre em meu uso ou bricolagem de escrita, o tempo de trabalho, ou de jogo, de uma frase ou duas, de um parágrafo ou dois, ou mais. De experiência vivida no tempo da pura passagem, a apercebença vira, então, uma prática de escrita intermitente, meu "pequeno gênero" literário célebre – disperso, multiforme e sem projeto, à margem ou em travesso de minhas "grandes" buscas paciente-obstinadas.[39]

Boatos são pensados como presenças, com os quais faço um jogo de conceituação ao situá-los entre a transmissão pela oralidade de um fato, sem observar necessariamente sua verdade e a presentificação escrita, sem ser explanação de uma obra, nem obra distinta. O *boato* como elemento vocabular se instaura a partir de minha investigação que se refere a questões da ruptilidade presente na glicerina que se articula como material engajado nos processos de moldagem de formas geométricas, estocadas, suportadas em madeira, desses lugares de difícil circunscrição, entre os espaços bem delimitados e os atoleiros, entre a ficção e a memória. *Boato* que se situa frouxamente de forma

[38] Robert Smithson, *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, 2009, p. 192.
[39] Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2018, p. 35.

indistinguível nem muito perto dos objetos artísticos, para ser pensado como explicação ou mera narrativa da obra, nem muito distante, para não ser entendido como expressão separada e não como parte da obra.

Os *boatos* que produzo, apresentam-se em blocos de textos nos quais o caráter ensaístico se faz presente. Têm a característica de em conjunto formarem uma área ou território das palavras como endereçadoras para outras instâncias. "Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir"[40]. Áreas que se presentificam na experiência própria do espectador perante a obra. Está na transmissão do que não se compreende ao ler, do que necessita um pouso mais demorado dos olhos. O *boato* indiretamente lança como desafio ao espectador que se transforme em um ledor, para que, como propõe Robert Smithson "olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de particular, cada uma contendo seu próprio vazio"[41], abre-se para propor de questionamento para seu ledor de que forma esses textos possibilitam a partir dessa leitura um prolongamento de sua experiência perante a obra. De que forma a palavra preenche os interstícios do material visual com sua ocupação verbal? A palavra se exila por entre os vários da obra, vai se infiltrando por essa coluna poética, essa coluna vertebral do monstro mítico que sem seu famoso elixir, amortece a dores suportadas calado. Nesse ínterim, do ato de escrever boatos, de *boatizar*, empreendo minhas palavras para fora das instituições escriturárias. Desloco-as de sua forma, extraio-as dali como se estrai um dente. "Uma palavra deslocada talvez possa reinventar um contexto ao ser também por ele transformada"[42]; emprego-a de forma enganadora, desvio sua predicação, faço a palavra "se tornar instável nosso contato com as coisas"[43]. Dissemino a palavra-desvio do processo investigativo em arte que a gesta a partir do surgimento de uma ideia.

[40] Gilles Deleuze e Félix Guatari *apud* Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 114.
[41] Robert Smithson, *Op. Cit.*, 2009, p. 191.
[42] Entrevista de Raquel Stolf concedida à Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 127.
[43] *Ibidem*, p. 127.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 24, jan. - fev. - mar. - abr. 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acesso em: jul. 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CÂMARA, Marina. PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello. *Revista EM TESE*, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da FALE-UFMG, v. 21, n. 3, p. 208-218, set. – dez. 2015. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10873/9637. Acesso em: 31 jul. 2019.

CÂMARA, Marina; DAYRELL, João Guilherme. Entrevista com Giuseppe Penone. *Revista Ars*, São Paulo, n. 15, v. 29, p. 28-43, 2017. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123858/127928. Acesso em: 31 jul. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.

FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. A imagem emudecida. Trad. Paulo Venâncio Filho. *Revista Gávea*, PUC/RJ, n. 6, 1988. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_6. Acesso em: 31 jul. 2019.

MARANIELLO, Gianfranco; WATKINS, Jonathan [org]. *Scritti (1968-2008)*, Bologna: MAMbo, 2009.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Entrevista com o artista Fercho Marquéz*. Entrevista concedida à Divisão de Artes Plásticas da UEL. Disponível em: http://uel.br/cc/dap/?p=3852. Acesso em: 27 jul. 2018.

MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas.* Madrid: Tecnos, 1989, p. 9-16.

ROSA, Fernanda Soares da. *À imortalidade da espera.* Porto Alegre: Centro Histórico-Cultural Santa Casa, 2017, folheto de exposição.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. *Revista Palíndromo*, PPGAV-CEART/UDESC, v. 2, p. 114-146, 2009. Disponível em: http://desarquivo.org/sites/default/files/santos_maria_ivone_situacoes.pdf. Acesso em: 31 jul. 2019.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs]. *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

WALKER, Stephen. Cuatro veces arquitectura fictícia. *Revista Exit: imagen y cultura*. N. 6, p. 90-115, mai - jul 2002.

ZIMMER, Claudia. *O título como meio*. Florianópolis: Nave, 2015.

Referência para citação deste artigo
MARQUÉZ, Fercho. *Leviatã*: O boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 212 – 240, outubro de 2019.

> Literature From The Margins: a study on the relevance of zines

> Literatura das Margens: um estudo sobre a relevância dos zines

por Fernanda Martinez Tarran
Doutoranda em Estudos Literários na linha de pesquisa *Literatura Comparada – Representações e Textualidades* do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: fertarran@gmail.com. ORCID 0000-0001-8802-8419.

por Nathalia Rodrigues de Carvalho
Graduada no curso de Letras – Língua Inglesa e Respectivas Literaturas da Universidade Estadual do Paraná Campus de Apucarana (UNESPAR). E-mail: nathalyarcarvalho@gmail.com. ORCID 0000-0002-0311-4201.

Abstract
The scope of this research is to study the zine, which is a handmade booklet. The purpose is to reflect on what the zine is, discussing its format, reflecting on where it is inserted in the publishing market and what its cultural relevance is. This study is a theoretical and bibliographic research with a qualitative approach. We analyze three zines – *Geração Beat*, by Renato Alessandro dos Santos, *O Ceifador de Privilégios*, by Arthus Mehanna, and *Libertemo-nos*, by Melina Bassoli – in order to understand their format, the ways of production, where they are inserted, and their themes. Afterwards, we notice characteristics that contribute to the dissemination of culture and democratic values, thus becoming an object of great cultural relevance.
Keywords: Zine. Marginal Literature. Publishing market.

Resumo
O escopo desta pesquisa é estudar o zine, que é um livreto feito à mão. O objetivo é refletir sobre o que é o zine, discutindo seu formato, refletindo sobre onde ele está inserido no mercado editorial e qual a sua relevância cultural. Este estudo é uma pesquisa teórica e bibliográfica com abordagem qualitativa. Analisamos três zines - *Geração Beat*, de Renato Alessandro dos Santos, *O Ceifador de Privilégios*, de Arthus Mehanna, e *Libertemo-nos*, de Melina Bassoli - para entender seu formato, os modos de produção, onde estão inseridos, e seus temas. Em seguida, perceberam-se características que contribuem para a disseminação da cultura e dos valores democráticos, tornando-se objeto de grande relevância cultural.
Palavras-chave: Zine. Literatura Marginal. Mercado editorial.

> Artigo recebido em 21.05.2019 e aceito em 09.08.2019

1. Introduction

Throughout the ages, there are always facts that mark history. It is marked by the cultural, social and political context, and this is not immutable because we are not; we change at all times and with that everything around us changes, always being reinvented. History is always being registered in literature: it reflects what has been portrayed concerning our cultural and social context. According to Jonathan Culler, literature is "a product of conventions"[1]. Therefore, it is pertinent to conclude that our context affects us, and when we reflect about it, we register it through literature.

Literature is a very broad term, but in this article the kind that will be mostly addressed is marginal literature. Therefore, it is necessary to briefly elucidate what marginal literature is and then talk about the object of this research: zines.

Marginal "[...] could then be understood as marching along the margins, in the limits, something very characteristic of our contemporaneity, in which we live in the limits, on the edges, on the more and more tenuous borders between the various domains of human life [...]"[2]. Hence, the marginality of a work walks in the margins not only of a category or a genre; marginality can be encompassed in art, culture, design, mass communication and literature.

In literature, when discussing the *canon*, we refer to a selection of texts that are considered by a community as containing important qualities, and, for that reason, should be disseminated. So, if a work of art cannot reach the status of the canon – which is something that involves power and authority –, it is automatically excluded of that relevant environment and acquires the status of

[1] Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1997, p. 28.
[2] Ruth Rejane Perleberg Lerm, *Leitura de textos sincréticos verbovisuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros*, 2017, p. 18, tradução nossa: "[...] poderia ser entendida, então, como andar nas margens, nos limites, característica mesma da contemporaneidade, em que vivemos nos limites, nas bordas, nas fronteiras cada vez mais tênues entre os diversos domínios da vida humana [...]."

marginal.[3] This is the place where we can find the zine: often referred to as the alternative market or being called the underground culture, it is the environment where non-canonical works and texts circulate.

Marginal literature arose in Brazil in the 1970s, when the political climate was tense and critical manifestations were forbidden. Thus, people began to act in alternative and marginal circuits. These groups of people acted directly in the production, adding an artisanal character to their experiences, and in the subversion of established relations of cultural production.[4]

According to Heloísa Buarque de Hollanda, marginalized works of literature go against what are considered the traditional ways of production, edition, and distribution. Some of them are carried out in a more personal way with the reader, since these books can be delivered directly by the author in points of the city, like in front of museums and cinemas.[5] In addition, these books are produced in small quantities because they are handmade. The writers do all the design and style of their works, usually including drawings or collages.

In relation to the zine, Marcio Sno, a journalist and zinester[6] who, since 1993, has published zines and offered advice on the subject, defines it as

> [...] an alternative and independent advertising vehicle, usually reproduced in few copies and distributed to a segmented audience. It arises from the need of specific groups to express themselves and have become fertile grounds for graphic and textual experiments, thanks to their total and unrestricted freedom.[7]

[3] Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*, 2018.
[4] Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2004, p. 107.
[5] *Ibidem*, p. 108.
[6] Someone who writes, produces, and edits a zine.
[7] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines,* 2015, p. 19, tradução nossa: "[...] um veículo de divulgação alternativo e independente, geralmente reproduzido em pequenas tiragens e distribuído para um público segmentado. Surge da necessidade de expressão de grupos específicos e tornaram-se campos férteis para experimentações gráficas e textuais graças a sua total e irrestrita liberdade".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Wachsberger defined the zine as a "self-published, largely low-circulation labors of love and free expression"[8]. Then, it is possible to understand zine as a small artisan book made by its own author, with a small amount of copies, in which the writers approach some themes that they think are relevant to society. After this, the authors go to the city handing their books to people.

Following this brief overview of the meaning of marginalized literature and zine, respectively, it is possible to define the objectives of this research. Our general objectives are to present the structure of the format and content of the zine. The specific objectives are to reflect on the publishing environment in which they are inserted and on their relevance considering the current Brazilian context.

Considering this, three selected copies of zines will be analyzed: *Geração Beat* (2009), by Renato Alessandro dos Santos; *O Ceifador de Privilégios* (2015), by Arthus Mehanna; and *Libertemo-nos* (2018), by Melina Bassoli. The analysis will follow the same order presented above. We will firstly discuss its format, the market where it is inserted and, finally, reflect on the themes addressed and on its relevance.

This study will be important and also stimulating for people involved or interested in marginal literature and in zines. It is also appropriate to reiterate the relevance of this study in order to better understand the Brazilian marginal context as well as the cultural features that zines portray and produce.

2. The zine – a bit of history

This independent vehicle of production and distribution of marginal literature called zine is still little known nowadays, especially by readers who are more used to classical readings, which circulate among official editorial

[8] Ken Wachsberger, *Underground press veteran discovers thriving, self-described underground press scene*, 1994, p. 57.

media. Nevertheless, many people have already probably read a zine, but they just do not know exactly what it is. Valhalla Vale defined zine as something much greater than other genres like the leaflet, the flyer or the poster: a zine can reflect the interests of the authors, their obsessions and the reasons for which they stand for. A zine goes deeper in its subjects and it does not care about publicity while it is being written.[9] Nonetheless, to better understand what a zine is, it is necessary to go back and examine the context in which it emerged.

The zine, as it is seen now, emerged decades ago in a different form. It appeared in the United States in the 1930s, firstly being called fanzine – a junction of the words fanatic and magazine. The first fanzine known is *The Comet,* by Ray Palmer, released in May 1930.[10] It focused on science fiction and, from that point on, spread throughout the world. Although they already existed, the term *fanzines* was only properly coined in 1941 with Lewis Russ Chauvenet's publication *Detours*.

The first zines made were created by readers and fans focused on science fiction. From these groups that produced and exchanged zines among themselves, the community of writers and readers began to increase and circulate all over the world. England was the first country to be influenced by this movement of free and creative production that spread in the United States.[11] Then, zines have appeared similarly in many countries, created by fans of science fiction and comics, among other themes. The production grew until it really became a movement.[12]

In Brazil, the term fanzine only began to be used in the 1970s. Known, before that, as *bulletin*, the first Brazilian fanzine was *Ficção* by Edson Rontani, written in 1965. *Ficção* was written for people who collected comic book magazines and it had 12 editions. In 1974, the author re-published *Ficção* with

[9] Valhalla Vale, *Zines!*, 1996, p. 159.
[10] Henrique Magalhães, *O que é fanzine,* 1993, p. 9.
[11] *Ibidem*, p. 30.
[12] Henrique Magalhães, *O que é fanzine,* 1993, p. 30 a 39.

the name *fanzine*: "I sent *Ficção* abroad and a French collectors' club sent a comment about the bulletin calling it fanzine. So I decided to adopt that nomenclature when I got back to editing"[13].

When the fanzine movement appeared in Brazil, still being called bulletin, it happened in a different cultural and historical context. Fanzines emerged influenced by the movement of marginal literature that occurred from the 1960s to the 1980s. According to Robert Ponge, "marginal literature is literature on the margins of official literature, that is, the literature of the ruling class"[14]. In other words, marginal literature is at the margin of canonical literature, addressing issues of a marginal reality, in a different way from classic works of the canon usually do address.

Mei Hua Soares states that "[...] texts and works that approach the universe of crime, violence, the underworld of drugs and urban misery, whose authors originate in or represent the peripheries, can be contemplated within this criterion of literary marginality"[15]. Nevertheless, marginal literature is related not only to works that show marginalized realities or writers living in areas considered marginal, but also to writers who identify with the causes of minorities without proper representation.

During those decades, the expression "*generation of the mimeograph*" also appeared, because of the use of the mimeograph for the production of what was called bulletins. The term was used as a variation, as, until the late 1970s, zines were printed by mimeographs. The first photocopied publication dated from

[13] Edson Rontani *apud* Ana Camilla Negri, *Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani*, 2005, p. 11, tradução nossa: "Eu enviava o *Ficção* para o exterior e um clube de colecionadores franceses enviou um comentário sobre o boletim chamando-o de fanzine. Assim, resolvi adotar a nomenclatura, quando voltei a editar".

[14] Robert Ponge, *Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses*, 1981, p. 137, tradução nossa: "Literatura marginal seria a literatura à margem da literatura oficial, isto é, da literatura da classe dominante".

[15] Mei Hua Soares, *A Literatura Marginal-periférica e a escola,* 2008, p. 85, grifo da autora, tradução nossa: "[...] textos e obras que abordam o universo da criminalidade, da violência, o submundo das drogas e da miséria urbana, cujos autores são oriundos ou representam as periferias podem ser contempladas no interior desses critérios de *marginalidade* literária".

1980 – *O Lobinho*, by Raul Veiga, who produced them in the United States and shipped them to Brazil.[16]

This *generation of the mimeograph* began to make contact with cultural production in the tense political climate of the 1970s, during the military dictatorship that had started in Brazil in 1964. At that time, censorship was excessive, prohibiting any type of critical manifestation through which people wanted to expose their positions. Thus, we had a period full of persecutions of teachers, intellectuals and artists, who in many cases chose to leave Brazil.[17]

In this tense political environment of impediment of manifestations, the writers began to look for means to manifest themselves by circumventing the prohibitions of the government. If the critical discussions were impeded, the solution was transferring them to cultural manifestations. An encoded resistance emerged, defined by Heloísa de Buarque de Hollanda as the "culture of resistance"[18].

These manifestations with encoded messages appeared in songs, in theater plays by groups with no sponsors, in movies with small productions and in literature and poetry. They occurred in a marginal environment. Therefore, "slowly, we [were] creating in our main urban centers a kind of semimarginal editing and distributing circuit, which is certainly a political response to the set of prevailing adversities"[19].

A new form of literature emerged with these bulletins. They circulated with a different use of language, where the reader could more clearly identify the voice of the writers and perceive their ideas and their experiences. This

[16] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 30.
[17] Heloísa de Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2004, p. 101.
[18] *Ibidem*, p. 103, tradução nossa: "Cultura da resistência".
[19] Heloísa de Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2004, p. 108, tradução nossa: "Lentamente, vai-se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes".

aspect and the marginal poetry of the seventies portrayed the daily lives of people in a critical and independent way. The context in which people lived that period was a very important factor for the emergence of this generation of the mimeograph, the generation of resistance. With this, it is possible to perceive how the context is of paramount importance in the production of literary works.

Since foreign fanzines had the same characteristics of these bulletins that were made with the mimeograph, some authors adopted that term in the 1970s. According to Henrique Magalhães, the characteristics of a fanzine include: an alternative and amateur kind of handcrafted publication with few prints, produced by fans of some specific art for specific groups, generally addressing a single theme.[20]

Nowadays, in Latin American countries, some authors see no difference between the terms *fanzine* and *zine*. In the United States and Europe, the difference is very clear, because fanzine, as the term itself states, is a production made by fans of some art. In Brazil, this distinction between the terms was not accentuated. However, currently, some authors prefer to distinguish them and use the term zine.[21] In this paper, the distinction of the terms was adopted; therefore, we will use the term zine. When the term fanzine is used, it will refer specifically to the productions made by fans.

Concerning the production of zines, Henrique Magalhães said that "the process of producing a fanzine depends only on the goodwill of those who want to edit it"[22]. One of the first things a zinester should do is choose the theme, the format and the type and weight of the paper. Besides, they should also think about the possible resources to use as collages, drawings or embossing. As for the production, what counts the most is creativity. Furthermore, Bill Brent and Joe Biel present some other aspects about the process of production:

[20] Henrique Magalhães, *O que é fanzine*, 1993, p. 9.
[21] Márcio Sno, O Universo Paralelo dos Zines, 2015, p. 23.
[22] Henrique Magalhães, *O que é fanzine*, 1993, p. 62, tradução nossa: "O processo de produção de um fanzine depende só da boa vontade de quem quer editá-lo."

> a zine is a functional vehicle for self-expression. Folks in the zine world do not view a zine as a 'lesser' format. Without the fear of losing advertising revenue or offending its readership, a zine can take on topics the mainstream media ignores. [...] taken as a group, zines contain some of the most unique and subversive writing and thought available in any format today.[23]

In relation to the distribution, which refer to how zinesters take them to the readers, the means of distributing a zine are diverse. It is possible that the zinesters go to places where there are people circulating and, once there, show their zines, in front of theaters, cinemas and parks, for instance. The distribution can occur by handing them at shows, concerts, universities, libraries and cultural centers. Another option is to send copies by mail, if the edition is more elaborate, with seams, binding or high relief, or to make them available online, in digital format.[24]

Recently, the number of zines online has grown over the internet, exactly because of the practicality of being digitally produced and published. Marcio Sno listed four reasons why zinesters started to switch from the paper version to the virtual when the internet became popular in the 1990s (and until nowadays):"1) the novelty [...]; 2) there is practically no cost, only the internet account is paid [...]; 3) the huge amount of audiovisual resources [...]; 4) the reach appears to be larger"[25].

After this panorama about what a zine is, how it is produced and distributed, it is important to discuss the themes that zinesters usually address. According to Omar Alejandro Sanches Rico, there were three editorial lines categorized until 1980: zines that released independent music, about bands and concerts – mainly of punk and rock; those that spread comic strips; and the ones that talked about militancy, gender movements and political manifestations.[26]

---

[23] Bill Brent and Joe Biel, *Make a Zine: When Words and Graphics Collide*, 2014, p. 12.
[24] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 100.
[25] *Ibidem*, p. 65, tradução nossa: "1) a novidade [...]; 2) praticamente não tem custo, só se paga mesmo a conta da internet [...]; 3) a quantidade gigante de recursos audiovisuais [...]; 4) a abrangência aparentemente parece ser maior".
[26] Omar Alejandro Sanches Rico, *Atualização da concepção sobre aquilo chamado de Zine*, 2017, p. 110.

Nevertheless, currently, many other types of zines have emerged, such as journals, travel diaries, some dealing with social criticism, biographies, addressing racism and feminism issues, among others. "There are no limits to themes. Just have an idea that it can become a topic. And it becomes a zine!"[27]. They can address any theme and still maintain their features.

Concerning the themes that are addressed in zines, it is possible to better understand the cultural medium in which they are inserted. All the mentioned characteristics show us that zines are, since their origin, inserted in an underground environment. Stephen Duncombe stated that:

> [i]n an era marked by the rapid centralization of corporate media, zines are independent and localized, coming out of the cities, suburbs and small towns [...]. They celebrate the everyperson in a world of celebrity. Losers in a society that rewards the best and the brightest. Rejecting the corporate dream of an atomized population broken down into discrete and instrumental target markets, zine writers form networks and forge communities around diverse identities and interests. Employed within the grim new economy of service, temporary, and "flexible" work, they redefine work, setting out their creative labor done on zines as a protest against the drudgery of working for another's profit. Defining themselves against a society predicated on consumption, zinesters privilege the ethic of DIY, do-it-yourself: make your own culture and stop consuming that which is made for you.[28]

In addition to zines representing vehicles of resistance, freedom of expression and human rights claims, they also brought new visual aesthetics, which established new concepts for graphic experimentation and marked the aesthetics of the underground press.[29]

With all this in mind, we can better understand the zine. All its features demonstrate how it is inserted in the underground scenario. The zinesters, looking for ways to express themselves without worrying about success and fame, go exactly against the official media and mainstream editorial market, which refers to the ones that circulate around the great editors and the official

[27] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 45, tradução nossa: "Não há limites para temas. Basta ter uma ideia que ela vira tema. E que vira zine!".
[28] Stephen Duncombe, *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*, 2014, p. 7.
[29] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 26.

press; the ones that print and publish materials, charging a high value from the companies to publish and then from the reading public. The environment in which the zine is inserted is entirely independent and alternative, as discussed above.

3. Format

As previously mentioned, the zine is an alternative vehicle through which marginal literature is expressed. Since its origins, it deals with underground themes, as well as with counterculture. Concerning this, we will focus on the objectives proposed by this research. Firstly, we will present and then discuss the format of the zines. The first one to be analyzed is *Geração Beat* (2009), by Renato Alessandro dos Santos. Secondly, *O Ceifador de Privilégios* (2015), by Arthus Mehanna, and, finally, *Libertemo-nos* (2018), by Melina Bassoli.

Geração Beat by Renato Alessandro dos Santos is available on the author's website, *Tertúlia,* where he makes other titles available as well as other types of information concerning literature. He is a zinester that since the 1990s has created (fan)zines. In this case, Santos prefers to call them fanzines instead of zines.

Santos designed his (fan)zine in order to talk about three topics: literature, music and cinema. In *Geração Beat,* he addresses the world of the Beat Generation. The term is used to describe a group of Americans, known from the 1950s to the 1960s, which included mainly writers and poets, as well as the cultural phenomenon they inspired. These writers and poets began to produce widely, pursuing their self-expression, contesting what society implied them to say, to freely spread their point of view about the world. They were very important within the counterculture – a movement that had its heyday during the 1960s and disseminated a new way of life and a set of attitudes that

confronted the predominant social rules, making use of mass media tools.[30] Similarly, to the generation of the mimeograph, the artists who led this movement were very inspiring.

This (fan)zine was made in A5 format, which is 14.8 x 21cm, and had twenty pages. This format is considered more comfortable to be handled and read.[31] From its format description, it is possible to infer a relation to another vehicle, the magazine. The difference from a magazine to a zine is the textual genres that are addressed in them.

A genre, as proposed by Mikhail Bakhtin, is a relatively stable typical utterance, formulated considering the discursive intention of the speaker. With their individuality and subjectivity, the speakers choose a certain genre of discourse. The choice is determined by the discursive communication, by the concrete situation or by the personal composition of its participants.[32]

Some common textual genres presented in magazines are: editorials – texts that discuss political, social, cultural or economic facts, from the point of view of its editors; chronicles – short texts usually signed by a fiction writer or by a person specialized in a certain area who writes periodically to a section; reviews – which provide information about books, films, plays or other artistic works, and give an opinion about them; besides, they refer to other works, comparing and making quotations to justify the point of view of the authors.[33]

It is possible to detect textual genres that are commonly used in magazines in this zine, *Geração Beat*. Moreover, the author makes usage of photos, drawings and varied fonts. However, despite using many resources, we must emphasize that zine is produced in an independent way. Besides, its themes are usually segmented for the underground public and minority groups.

[30] Carlos Alberto Messeder Pereira, *O que é a Contracultura*, 1983.
[31] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 32.
[32] Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, 2003, p. 262.
[33] Pollyanna Honorata Silva, *Os gêneros jornalísticos e as várias faces da notícia*, 2007.

The second zine to be analyzed is *O Ceifador de Privilégios,* by Arthus Mehanna. This zine is different if compared to the first. It has poems and drawings in its content. It is actually made up of just one sheet of paper folded to transform it into a book. The page is divided into three equal parts, and each part brings a poem. Mehanna combined the art of the poems using diverse fonts with the art of abstract drawing.

Zines about poetry were highly produced around the first part of the 1970s. It was known as a new kind of poetry – marginal poetry, which, more than show its poetical values, brought subversion of traditional literary patterns. The use of colloquial language became more common and it approximated the author and the reading public. This new type of literature also exposed the real life experience of the poets, revealing their stories in an ambiguous and ironic sense that worked as independent criticism.[34]

The last zine of this selection, *Libertemo-nos,* by Melina Bassoli, has six pages. The zinester, who is a teacher, sociologist and artist, makes usage of various tools for her production. The format of this zine is mainly digital. It is offered by Bassoli through the website *Cachalote Publicações*. *Libertemo-nos,* if compared to the last two, is the one that uses the largest amount of digital tools and visual sources such as drawings, pictures and fonts. Another interesting aspect of this zine's format is the way in which visual tools intertwine with textual content.

Besides using all these resources, the content addressed is about female freedom. It proclaims that women should stay together and must free themselves from the rules that society and men impose on them. However, a deeper discussion over the theme will be held later.

Still talking about the format and the textual part of the zine, we can observe that, in the six pages of content, Bassoli intertwined the images with the

[34] Heloísa de Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2004, p. 108.

theme and the textual source due to the fact that the format of the font changes depending on the intonation of the speaker. The font used on page two is used to speak directly to the reader. It tells a story of resistance, the story of both the speaker and the reader. The font used on page 3 and in the first half of page 4 still tells this story; it is a voice not only of resistance, but also subversive, that seeks to break this established order. The last font, the one that says "*Vem, irmã...Vamos Juntas!*" (*"C'mon, sister... Let's go Together!"*) on pages 4 and 5, carries an extra message: not to fight alone. On the contrary of the other font, this one changes the format in a way to reflect the difference in the speaker's intonation. For this reason, we can see that this zine explores several aspects and interweaves them.

After this analysis, it was possible to notice that the first zine is bigger than the second and third ones. It has the style of a magazine, addressing specific information about the Beat Generation, music, literature and cinema. The second is smaller; its dimensions are different from the others and it brings us poems. The third zine shows a different and creative format, using several tools of image and text in it. Therefore, there is not a single model to create a zine. Zinesters can work in all sizes and formats; it only depends on their creativity.

There are many other types of zines. Márcio Sno registered zines of diverse formats such as the Spanish Miguel Harguindey Vidal's *Gharabato do Rato,* 6 cm tall and 27 cm wide, *A Film With Me in It* by Fernanda Meireles, who made her zine in dimensions 3 cm x 3 cm, or even the zine *Anormal* by Wagner Nyhyw that was made in a T-shirt.[35]

It is possible to reflect that zines are a product of marginal literature and, at the same time, they might inspire it, because their format encompasses a great freedom of production. The world of zines can be widely expanded to various formats and styles because what really matters is creativity. There is no fixed

[35] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 32.

model to create one. They are independent productions for people interested in its essence, the underground culture.

Thereby, zines are important in literary and cultural terms, besides communication. Those who go through the experience of creating a zine, as well as of promoting the alternative art, also contribute in a personal perspective. The authors' different views of life, focusing on values few recognized in a world of competition, can make them express themselves through zines. The zinester wants to share their experiences and opinions, and this approximates people, making them see through another strand.[36]

After talking about zine as a vehicle of the independent cultural environment and its format, it is possible to discuss where zines are inserted in the Brazilian editorial context.

4. Where is the zine inserted?

There are two aspects that can be taken into account in order to understand and reflect on this point: the first is how the zine is presented to the public, and the second is how zines manipulate their themes and contents. As it was addressed, the differences between the official publishing market and independent publications are very big. In the official publishing market, there are many phases before a work is selected and published. Firstly, selection and reading of the material; after, it has to be sent to the editors to revision and edition; then, it goes back to the publisher for definition of the design and layout of the book; finally, editors have to plan how they will promote it, among other marketing actions.[37]

Besides, when it comes to the official publishing market, another thing is the message that is being transmitted. Sometimes, writers cannot transmit their

[36] Márcio Sno, *O Universo Paralelo dos Zines*, 2015, p. 38.
[37] Cristina Yamazaki, *Edição de texto na produção editorial de livros: distinções e definições*, 2009.

messages because the editor prefers something different. Thus, writers have to adequate or accept interventions to their works if they want to be published.

On the other side, the independent production is completely free. There are not rules or procedures to follow. Writers and zinesters will produce whatever inspires them and will try to share with the readers. They focus on sharing ideas, opinions, information; they want to inspire the readers as they were probably inspired. Here, the zinester is not focused on money or great divulgation, since they do not have as their main goal to be rich or become celebrities. They go against the mainstream. The point is sharing what is important: relevant experiences.

After pointing the main differences between reading markets above, it is easier for us to reflect about the insertion of our selected zines, following the same order.

Even though *Geração Beat* is available in pdf format for free in its website, the zinester also sends the paper version to readers that contact him. At this point, it is possible to notice the zinester's freedom. He designs his zine firstly in paper, and after that he works on its digital version. This idea delights readers both digital and tangible.

Unlike the first one, Arthus Mehanna preferred not to make his zines available online through websites. He chose to physically produce his zines, make multiple copies and sell them at low cost in a more traditional and intimate way. Nevertheless, he mails it to everyone who contacts him.

In relation to *Libertemo-nos*, it is available online for free through the website *Cachalote Publicações*, where it also exposes other titles of zines referring to feminism, racial issues and anarchism. In this case, the digital file is provided.

We can conclude from the way the zines are presented and distributed that they are completely inserted into a universe of independent and alternative publications. These publications do not depend on publishers, since the zinesters

design, promote and distribute them. It is a creative environment where they do not have to follow the style of the publishers.

Although the zine is an independent publication, a question that can arise is why official publishers cannot insert it in the mainstream publications, making it available in large numbers, so that it receives greater visibility – since few people know what the zine is. However, the answer would probably be that the world in which the zine arose and everything it aggregates is part of the underground culture. The zine, as Stephen Duncombe said, represents an area of activity where people express and convey their own values.[38] Thus, zines are part of the alternative culture that changes the meaning of what a zine is. It is more interesting to give visibility and importance to this alternative culture instrument that is so rich – instead of transforming it.

Thereafter, it is possible to move to the third aspect of our analysis, which refers to the content. From there, we can also reflect on the relevance that zines have.

5. The relevance of the zine

This part focuses on understanding the relevance of the zine in our culture as marginal literature, and the best way to approach this subject is to analyze the content of our zines. After discussing how zines came about, we can say that their characteristics revolve around creativity, resistance and criticism. The zinesters mostly opt for critical issues to convey a reflection about these subjects, and also as a way to bring awareness to the readers.

By analyzing the contents of *Geração Beat*, we can see that it informs the reader about a movement that started within marginal literature. Santos had the idea of writing this zine because of a film produced by Francis Ford Coppola –

[38] Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, 2014, p. 7.

celebrating the 40th anniversary of the publication *On the Road* by Jack Kerouac. He made this zine to talk about writers whose subjects are road trips, drugs and sex.[39]

It is interesting that Santos wants to discuss these topics – a symbol of the counterculture – nowadays, so that the message will not be forgotten. We can notice why he wants to address such a theme in his zine. The Beat Generation marked history: it relates to the scene of the 1950s and the 1960s and to what was happening after the Second World War; the Cold War, the political tension and the persecution of the intellectuals of that era. From all of this, the Beat Generation emerged.[40]

Consequently, we can establish this zine's importance in three aspects: firstly, in recognizing how literature is used to mark and portray the facts of history, thus keeping it alive; secondly, in noticing the importance to remember the Beat Generation nowadays, opening this subject to new readers; and thirdly, it is important to reiterate that themes related to the counterculture were addressed in zines since their origins. These themes are recurrent features of zines, making *Geração Beat* an example of consonance between the means and the content.

Throughout the reading of *Geração Beat*, it is possible to notice a connection between the aspects of literature (pages 04 - 13) and the mentions to music (page 4). We can observe this at the beginning of the zine (page 3), when the events that would happen in the *Beatweek* are presented: they joined literature and *On the Road*, poetry and Paulo Leminski, music and a big reference, Bob Dylan, and also bands like *Lovecraft*. In addition to this, Santos could mix the snippets of information about what the Beat Generation is, pointing out the relationship that it has with music. For example, the name 'beat' itself refers to bebop and jazz.

[39] Renato Alessandro dos Santos, *Geração Beat*, 2009, p. 3.
[40] *Ibidem*, p. 4.

What we can emphasize of more relevant about this sample is the richness of this cultural movement, whose main point was to produce more knowledge through art. Their search was to challenge the model of society and to open space for self-expression. This became a symbol of the counterculture. Moreover, the interconnection made among these individual artistic expressions is notable.

The second zine, *O Ceifador de Privilégios*, by Arthus Mehanna, includes six poems – *Orquidário Espinhoso*, *Ampulheta*, *Não-Linear Tênue*, *A Voz é Foice*, *Arte Patriarcal* and *Ratoeira*. They are speaking very deeply of themes with a character of resistance. These themes are important to our culture, in order to produce a reflection about the topics. As an illustration, one of the poems was chosen to be analyzed.

A Voz é Foice. Through this title it is possible to have an idea of what the poem might say. However, in order to understand it deeply, it is necessary to analyze it in parts. Starting from the title, "the voice is sickle"; it could mean a lot of things. 'Voice' is the set of sounds that are formed by the vibrations of the vocal cords with the air that runs through the larynx.[41] Yet, the word has some implications, and we depend on the context to understand its meaning. Here, we could say that voice can mean expression, freedom and resistance.

Concerning the sickle, it is an instrument used to harvest, cut or extinguish. So, the voice is the sickle that cuts and extinguishes. After a more detailed reading it is possible to interpret that the author may be referring to the black people that served in the period of slavery in cotton farms. In the first stanza, he makes an allusion to cotton, about the way these people were mistreated and disrespected, as they tried to shove cotton down the throat of the

[41] Luiz Antonio Sacconi, *Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa: comentado, crítico e enciclopédico: o mais atualizado,* 2010, p. 2074.

slaves. It might mean that slaves should accept submission or accept to be considered inferior; and this would mute them.

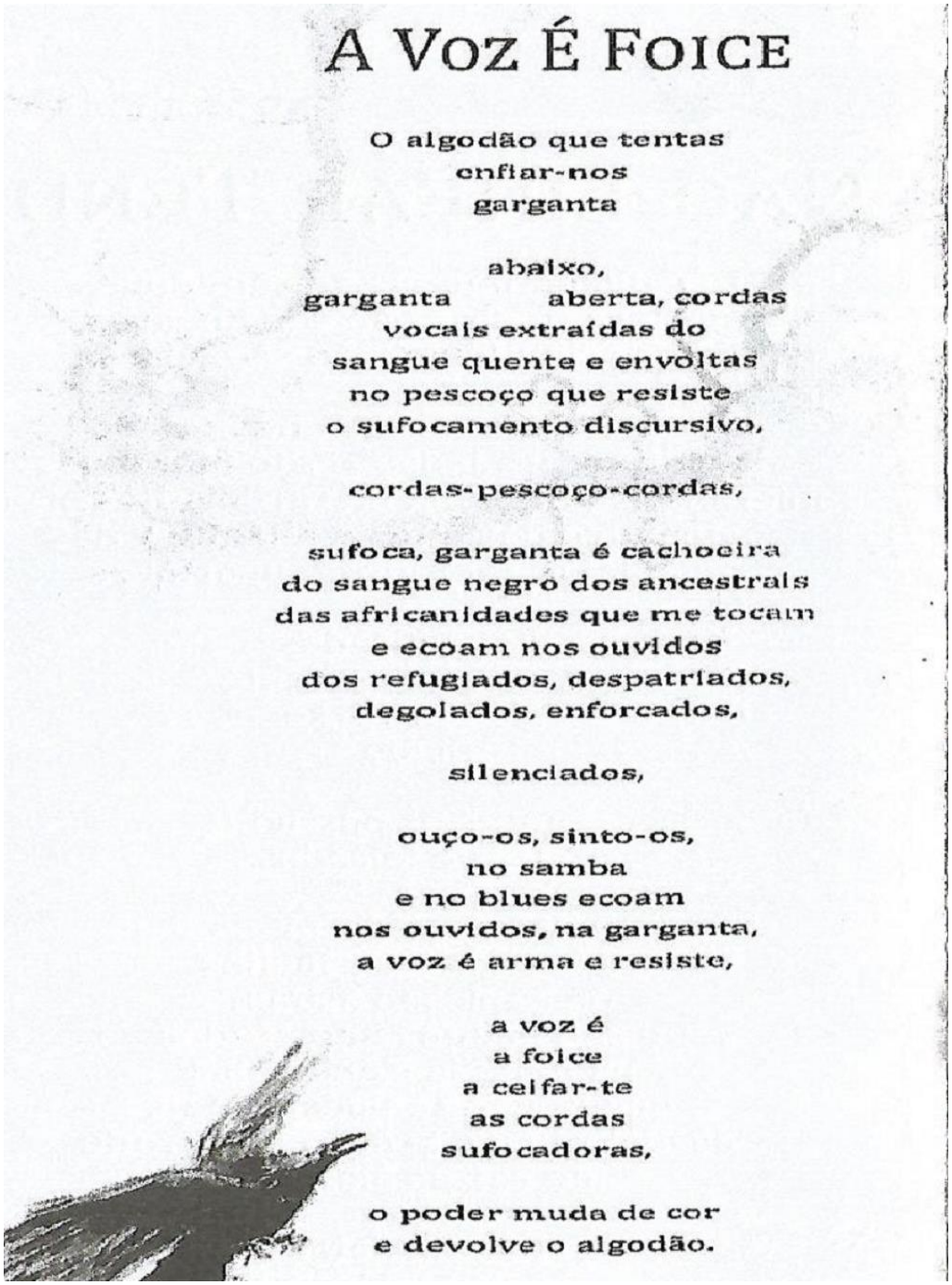


Figure 1
Arthus Mehanna, *O Ceifador de Privilégios*, 2015.

In the second stanza, we interpret the open throat and the vocal cords being extracted as symbolizing the weakness of the slaves in being forced to accept that situation without saying anything. It represents the discursive suffocation that they suffered.

The third and fourth stanzas can be interpreted as the announcer suffocating now for his African ancestors who suffered in silence. The speaker talks about how he feels them when he listens to samba or blues, because it proves that they were here and that they influenced music, leaving these clear marks in our culture, which we must express today. Then, the speaker affirms that the voice is the weapon that resists, it is the sickle that cuts the strings that suffocate us, thus reminding it is with the power of the voice that we can resist, and we must not endure this suffocation any longer. It is a message to speak, to use the voice to resist to what oppresses us. In the end, the speaker says that the power changes color and returns the cotton, referring to the black people getting the power through their voice and resisting against those who attack them.

From this copy, it is possible to notice themes related to racial issues, such as resistance, black pride and how important it is to know our history so that we can modify it in the future. This way, it is necessary to highlight again the importance of literature because it is the mediator that, besides portraying history, enchants us with the use of its resources. Its importance lies in the fact that we can look ahead, aware of what was in the past, and thus modify our lives.

It is also good to reiterate that themes like these have always been part of zines. It is what marks them – dealing with unrepresented minorities and resistance. Marginal poetry like this is subversive and seeks to defeat the oppressor. *O Ceifador de Privilégios* aims at breaking down racism and prejudice, and it is typical of zines to represent this aspect of resistance and struggle.

Another point is the richness regarding the structural aspect. The zine innovates and deconstructs, as the zinester transposes the content to the form: for instance, when he mentions “garganta abaixo”, the word “abaixo” goes to the

lower line; when he writes "garganta aberta", there is a large space between the words.

In this aspect, the poem can be related to another movement:

> the concrete poetry movement was launched in 1956 in São Paulo by the group *Noigrandes* [...]. The dense team work generates productions not limited to poems, but extended to critical essays in spreading the new poetry [...] concretists engender a poetry of formal interest, based on resources graphics, such as drawings, figures, photomontage, which allude to the proposal of the visual poem presented by the movement.[42]

Thus, this zine demonstrates how it can go beyond the usual formal structures to add meaning.



Figure 2
Melina Bassoli, *Libertemo-nos, 2*018.

[42] Lidiane Alves Nascimento, Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, *Paulo Leminski: um concretista distraído*, 2011, p. 02, tradução nossa: "O movimento da poesia concreta é lançado em 1956 em São Paulo pelo grupo Noigrandes [...]. O denso trabalho de equipe gera produções não limitadas a poemas, mas estendidos a ensaios críticos de divulgação da nova poesia [...] os concretistas engendram uma poesia de interesse formal, pautada em recursos gráficos, tais como desenhos, figuras, fotomontagem, os quais aludem à proposta do poema visual apresentada pelo movimento."

The last zine is *Libertemo-nos.* It addresses the world of feminism. It is possible to say this because the cover shows us a woman with blindfolded eyes and an X on her mouth; the image has no colors. These elements refer to the fact that she cannot express herself, not affirming her wishes and desires, not telling anyone whether she needs help. She is imprisoned, and the title is direct and clear: *let us free*.

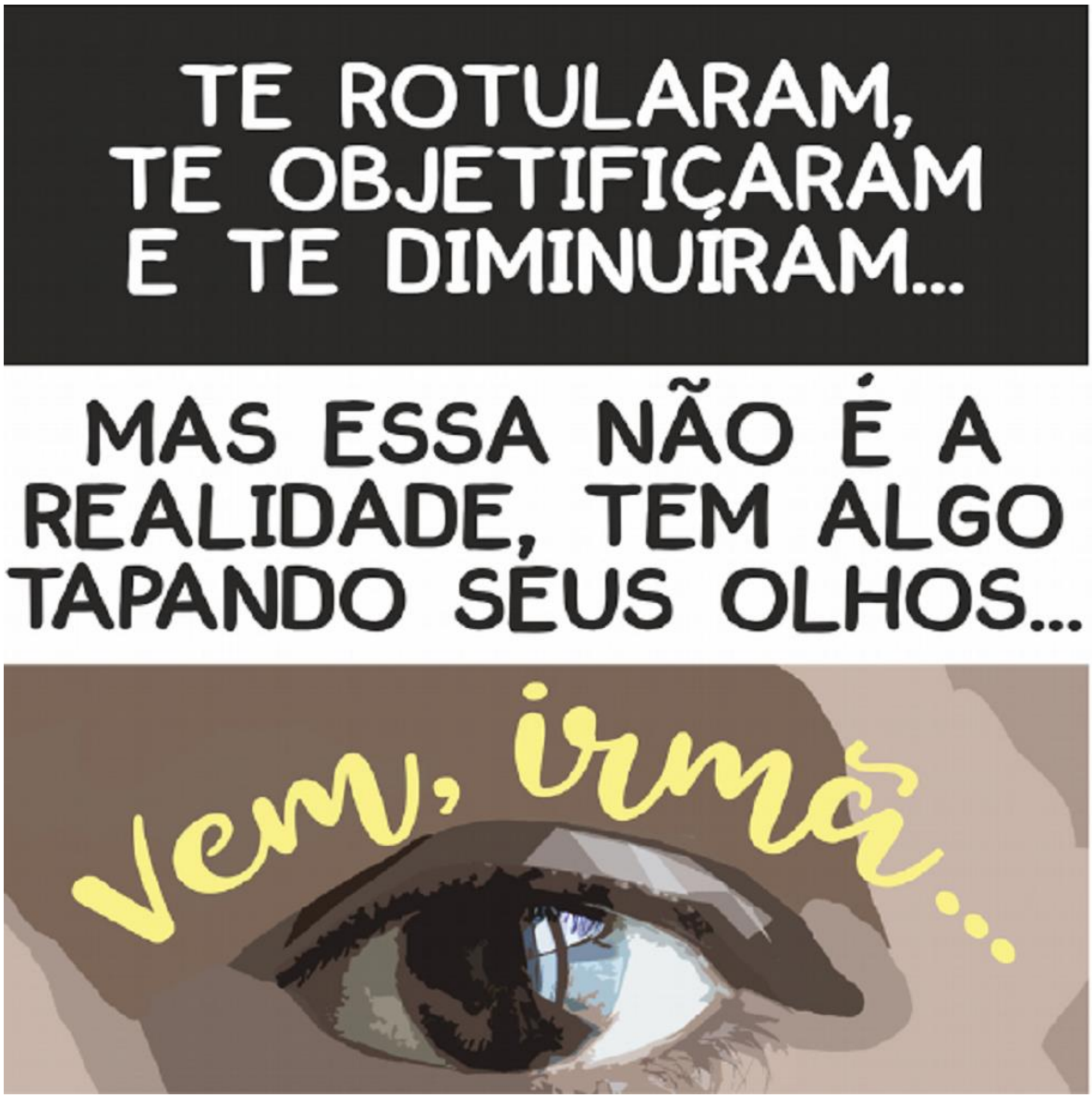


Figure 3
Melina Bassoli, *Libertemo-nos, 2*018.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

In these other images, the language used is quite straightforward and simple, partly because of the use of modern language where the zinester can stand as the speaker and talk to the reader. The text seeks to catch the attention of women to get up and fight for their rights. This zine dialogues with the current context in which we live – a time when women must fight for their rights not to be disrespected and also not to be labeled, objectified and diminished for being a woman. It is also a time when women must strive so that more women will get up and fight. There are many women who do not know what it is to be respected; many are humiliated and suffer violence. Therefore, the intention of this zine is to spread the message that women are not alone and that they must fight together for their rights.

The content of *Libertemo-nos* is really a subject that needs to be discussed more as long as there is this discrepancy in the way in which men and women are treated. This matter cannot be extinguished. Women have yet to prove themselves capable, and this is where this zine works, saying that they are capable.

This is why *Libertemo-nos* is so important nowadays, as well it will be in the future, perhaps being remembered for dealing with the problems we faced. Once again, the zine plays its role as a medium for dealing with minority issues, for representing a public, for being a means of expression for someone who needs to get this message across.

In this collection, the authors talk about marginalized themes and discuss issues that do not receive the same attention from the official media. We can find aspects of their connection to our culture and to the context in which we live. Zines are a great tool for sharing opinions that can be worked out on some relevant subjects to be discussed by our society. Moreover, the importance of zines to mark history is transcendental – since they can contain values, experiences and perspectives and transport all that through the ages. They can

bring the whole cultural context of an era with them; this is why they might transcend times.

This selection covers several different formats and contents, from racial issues to feminism. In fact, as previously mentioned, there are many styles and formats of zines that cover many other themes. It is possible to notice the richness in the form, content and in the production of zines. From its richness, we can understand their relevance to our culture as a way to represent it, to look at our past and reflect on the future. The zinester marks history and culture in every zine produced. As Edgard Guimarães said, the first and most important aspect of the fanzines is cultural.[43]

6. Conclusion

The zine is little known by the great public; many people do not even know it has a proper name. Nevertheless, there is much substance in these works. The purpose and objectives of this research were to discuss the zine, to examine where it is inserted in the editorial environment and to reflect on its cultural relevance, also as a way to increase its visibility. From the three samples, *Geração Beat,* by Renato Alessandro dos Santos, *O Ceifador de Privilégios,* by Arthus Mehanna, and *Libertemo-nos,* by Melina Bassoli, it was possible to analyze them in search of trying to understand these aspects.

Through the three zines, it was noticed that both their format, which has no established model, and the medium in which they are inserted are characteristics of the alternative and independent culture. The chosen zines showed this diversity of models and formats. In *Geração Beat,* there are 20 pages in A5 format and presenting a model similar to a magazine; *O Ceifador de Privilégios* has only one page, which folds dividing the six poems included in it; it is also possible to say that the poems are related to marginal poetry themes and

[43] Edgard Guimarães, *Fanzine*, 2005, p. 32.

have a few features that could link them to concrete poetry; and in the last one, *Libertemo-nos,* there are five pages, being firstly produced and made available in the digital format, using a mixture between written and visual language.

Concerning the editorial environment, it is possible to identify the zines' alternative character through both format and content. We have seen they are not inserted in the official publishing market, because this is one of the aspects that link it to the alternative culture and medium. The themes of the zines also help reflect on their relevance. The first zine that we analyzed deals with the Beat Generation – a product of counterculture. The second zine presents marginal poetry, addressing oppression, racial issues, the struggle for voice and freedom. The last one has a feminist character of resistance, showing that women are not alone and should not shut up.

Thus, from the mentioned aspects: the format, the content and the means by which the zine is produced and distributed emphasize its value as a product and as an instrument of marginal literature – that is, literature that does not belong to the *canon*; literature that is made by its own authors; literature that discusses themes that matter to minority groups.

The zine is a vehicle for marginal literature that proposes the reflection on themes that mark our history and culture and help in the understanding of our past and future. It portrays the identity of self-expression, creativity, resistance, escape from the mainstream, *do it yourself* and *share your ideals*.

Finally, the great value of the zine is its democratic aspect. This is the reason why it is used to convey minority groups' ideas about resistance and opinions with no place in the mainstream market, suffocated by the editorial media. The three analyzed zines reveal these characteristics, dealing with marginal themes, following an inexpensive and accessible format, thus being alternative. They represent this freedom, this democratic aspect that involves dealing with marginalized issues.

These are some important features that we can point out about the zine and what it represents. Therefore, the zine turns out to be of great relevance to any reader as it helps build the consciousness of the cultural context in which we live. The zine also reflects the non-prevalence of the mainstream media – where the information that circulates is mostly manipulated and edited. With zines, the expression is free.

This research means, for the area of literature in general and for marginal literature in specific, a quest to broaden the knowledge about what the zine is. Its importance is perceptible through its cultural, social and historical relevance, so we can reiterate the need to expand the studies in this area so that it may receive more visibility.

References

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In* BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASSOLI, Melina. *Libertemo-nos*. [S.l]: Cachalote Publicações, 2018.

BASSOLI, Melina. *Cachalote Publicações*. 2015. Disponível em: https://cachalotepublicacoes.tumblr.com/zines. Acesso em: 22 out. 2018.

BRENT, Bill; BIEL, Joe. *Make a Zine:* When Words and Graphics Collide. Portland, Oregon: Microcosm Publishing, 2014.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 18 out. 2018.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory:* a Very Short Introduction. New York: Oxford, 1997.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes from underground:* zines and the politics of alternative culture. Portland, Oregon: Microcosm Publishing, 2014.

GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LERM, Ruth Rejane Perleberg. *Leitura de textos sincréticos verbovisuais:* relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros. 2017. 136 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MEHANNA, Arthus. *O Ceifador de Privilégios.* [S.l.: s.n.], 2015.

NASCIMENTO, Lidiane Alves; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Paulo Leminski: um concretista distraído. *In* SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2., 2011, Uberlândia. *Anais.* Uberlândia: EDUFU, 2011.

NEGRI, Ana Camilla. Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani. *In* INTERCOM, 2005, Rio de Janeiro. *Anais.* Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Brasiliense, 1983.

PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. *In* FERREIRA, João Francisco (Org.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 1981.

PRODANOV, Cléber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico:* métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

SACCONI, Luíz Antonio. *Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa: comentado, crítico e enciclopédico: o mais atualizado*. Ed. Nova Geração, 2010.

SANTOS, Renato Alessandro dos. *Geração Beat*. [S.l.: s.n.], 2009.

SANTOS, Renato Alessandro dos. *Tertúlia*. 2009. Disponível em: http://www.tertuliaonline.com.br/pdf. Acesso em: 22 out. 2018.

SILVA, Pollyanna Honorata. *Os gêneros jornalísticos e as várias faces da notícia*. 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.

SNO, Márcio. *O universo paralelo dos zines*. São Paulo: Timozin, 2015.

SOARES, Mei Hua. *A Literatura Marginal-periférica e a escola.* 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação de São Paulo, São Paulo, SP.

RICO, Omar Alejandro Sánchez. Atualização da concepção sobre aquilo chamado de Zine. *Imaginário!,* Paraíba, v. 12, p. 105-133, jun. 2017.

RONTANI, Edson. *Jornal do Radio*. nº 01 a 21. Piracicaba: março de 1961 a abril de 1962.

VALE, Valhalla. *Zines!* v. 1. San Francisco: Re/Search Publications, 1996.

VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll. *Espaço Plural* – Revista da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, v.8, n.16, p. 53-58, 1°semestre 2007.

YAMAZAKI, Cristina. *Edição de texto na produção editorial de livros:* distinções e definições. 2009. 231 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

WACHSBERGER, Ken. Underground press veteran discovers thriving, self-described underground press scene. *Serials Review*, Ann Arbor, v. 20, n. 4, p. 53-60, 1994.

Referência para citação deste artigo
TARRAN, Fernanda, DE CARVALHO, Nathalia. Literature From The Margins: a study on the relevance of zines. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 241 – 270, outubro de 2019.

> A vida de Gulliver entre os Houyhnhnms e a visão de Paulo: ser um Yahoo (Humano) é ter um espinho na carne?

> Gulliver's Life Among The Houyhnhnms and Paul's Vision: does being a Yahoo (human) mean having a thorn in the flesh?

por Fernando Bruno Antonelli Molina Benites
UNESPAR, Universidade Estadual do Paraná.
E-mail: professorfernandobruno@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1999-3164.

por Mauricio Cesar Menon
UTFPR, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
E-mail: mcmenon@utfpr.edu.br. ORCID: 0000-0003-1999-3164.

Resumo
O objetivo do presente estudo é realizar uma leitura da quarta parte de *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Essa leitura avalia os efeitos sentidos pelo narrador a respeito da convivência entre seres equinos dotados de inteligência e amantes da razão, a partir das assertivas do Apóstolo Paulo na *Segunda Carta aos Coríntios*. A *Segunda Carta aos Coríntios* é um texto bíblico que revela a dor de conviver com as imperfeições após ter sido exposto a um padrão muitíssimo mais elevado. Assim, Gulliver e Paulo passam a odiar o orgulho, e é nos enunciados de Northrop Frye (2013) que estabeleceremos a aproximação temática entre as perguntas do viajante e as respostas do fariseu convertido a Cristo, considerando a triste condição do homem natural – *Yahoo*? – delinearemos nossas reflexões.
Palavras-chave: *As Viagens de Gulliver*. *Segunda Carta aos Coríntios*. Orgulho. Aproximação temática.

Abstract
The aim of the present study is to read the fourth part of *Gulliver's Travels* (1726), by Jonathan Swift. This reading evaluates effects felt by the narrator about living together between equine beings gifted with intelligence and praisers of reason, from the assertions of the Apostle Paul in the *Second Letter to the Corinthians*. The *Second Letter to the Corinthians* is a biblical text which reveals the pain of living together with imperfections after having been exposed to a much higher standard. Gulliver and Paul start to hate pride, and it is in the statements of Northrop Frye (2013) that we will establish the thematic approach between the traveler's questions and the responses of the converted Pharisee to Christ, considering the sad condition of the natural man – *Yahoo*? – we will delineate our reflections.
Keywords: *Gulliver's Travels*. *Second Epistle to the Corinthians*. Pride. Thematic Approach.

> Artigo recebido em 07.04.2019 e aceito em 09.07.2019

1. Considerações iniciais

A leitura de *Viagem ao país dos Houyhnhnms*, quarta e última parte do clássico atemporal de Jonathan Swift, é, decerto, um irresistível convite à autoanálise, a um exame pormenorizado dos vícios que acometem indivíduos e sociedade e, por conseguinte, à aproximação temática com algumas das assertivas do Apóstolo Paulo em sua *Segunda Carta aos Coríntios*. Semelhantemente ao missivista do *Novo Testamento*, o narrador-personagem de *As viagens de Gulliver* apresenta, após não só testemunhar, mas viver experiências extraordinárias, o que doravante nominaremos *aspecto sentimental*. O aspecto sentimental estabelece o diálogo e a aproximação temática – foco do presente trabalho – com o que afirma o missionário cristão.

Para isso, recorremos a uma breve apresentação de ambos os autores – Jonathan Swift e Apóstolo Paulo – e suas obras que aqui nos interessam, atendo-nos ao aspecto que nos motiva e, destarte, trazendo à baila o pensamento de Northrop Frye (2004). Assim, após pesquisa bibliográfica na qual perpassamos Burgess (2003), Candido (1989), O'Grady (2013), Lima (2007) e Raymundo (2014), recorremos à apresentação de recortes dos textos literários analisados, com comentários pertinentes à leitura realizada e apresentados de maneira comparativa na última seção deste artigo.

Assim, tencionamos abordar um traço pouco lembrado de *As viagens de Gulliver*, obra indubitavelmente presente em nosso imaginário, muito mais pelo primeiro do que pelo último capítulo. Ademais, intentamos destacar que tal traço encontra sua gênese em questões – como o que ocorre com uma pletora de outros exemplos da literatura – em características humanas abordadas e tão bem exploradas na *Bíblia Sagrada*. E, desse modo, pretendemos contribuir para uma leitura mais eclética e uma análise diferenciada da obra em questão.

2. Jonathan Swift e *As viagens de Gulliver*

Além de escritor, o irlandês Jonathan Swift (1667-1745) foi poeta, crítico literário e sacerdote da Igreja Anglicana. Órfão de pai desde antes do nascimento, mudou-se para Leicester em 1688 – ano da morte de seu tio Godwin, que o criara até então – para viver com sua mãe. Após concluir seus estudos em Teologia, levou adiante, juntamente ao sacerdócio, a carreira literária, tendo publicado *O Conto do Tonel* em 1697, obra na qual o sarcasmo e a ironia que tanto o distinguiram desvelam-se para os leitores mais perspicazes, uma vez que nela não são poupadas críticas aos comportamentos extremados de católicos e protestantes – leiam-se *os calvinistas*.

> O maior prosador da primeira metade do século – talvez do século todo – é Jonathan Swift. Um grande humorista e um satirista selvagem, sua comida é, às vezes, forte demais até mesmo para um estômago saudável. Ele é capaz de fazer algo puramente divertido – como em alguns de seus poemas – e de fazer piadas joviais, mas há um fundo de amargura nele, que afinal revela um ódio louco à humanidade.[1]

Arguto e analítico, ao ser nomeado deão da catedral de Saint Patrick (1713), Swift passa a se interessar avidamente por política, tendo se alinhado primeiramente aos liberais para depois figurar entre os conservadores. Iniciou sua obra-prima, *As viagens de Gulliver,* em 1720, publicando-a seis anos mais tarde.

Seu tom jocoso ainda pode ser mais uma vez confirmado em 1729, quando, sob anonimato, publica *Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República.* Nesse texto, Swift defende que os pobres de seu país vendam os filhos para que estes sirvam de alimento para as classes mais abastadas:

> É motivo de melancolia para aqueles que passeiam por esta grande cidade, ou que viajam pelo campo, verem nas ruas, nas estradas, e às portas das barracas, uma multidão de pedintes do sexo feminino, seguidas por três,

[1] Antony Burgess, *A Literatura Inglesa,* 2003, p. 185

> quatro ou seis crianças, todas em farrapos, a importunarem cada passante pedindo esmola.
>
> Estas mães, não sendo capazes de trabalhar para angariar honestamente a vida, veem-se forçadas a gastar todo o tempo que têm a andar por ali, a mendigar o sustento para os seus filhos desprotegidos. E estes, depois de crescerem, ou se tornam ladrões por falta de trabalho ou abandonam o seu querido país natal para irem se alistar num exército inimigo [...]
>
> Foi-me garantido por um muito sábio americano do meu conhecimento, em Londres, que uma criança jovem e saudável, bem alimentada, com um ano de idade, é do mais delicioso, o alimento mais nutriente e completo – seja estufada, grelhada, assada ou cozida [...]
>
> Portanto ofereço humildemente à consideração pública que, das cento e vinte mil crianças já computadas, se possam reservar vinte mil para criação [...] deste modo, os restantes cem mil, com um ano de idade, poderiam ser oferecidas para serem vendidas às pessoas de qualidade e fortuna reino fora – advertindo sempre a mãe para que as deixe mamar à vontade no último mês a fim de as tornar rechonchudas e gordas, dignas de uma boa mesa[2].

É evidente que tal excerto só poderia ter saído da pluma de um sacerdote, se este a tivesse mergulhado nas fortes tintas da ironia e do oxímoro, elementos certamente presentes no imaginário do autor, amigo fiel do humor e do absurdo no caprichoso delineamento da ferocidade de suas críticas. Depreciações e censuras mirando a sociedade excludente e a humanidade tacanha, aliás, adjetivaram Jonathan Swift e o vestiram como uma segunda pele enquanto viveu e produziu.

Tendo sido acometido de graves tonturas no decorrer de toda a vida, o autor sofre com uma severa piora de sua misteriosa doença em 1738, quando é considerado mentalmente incapaz. Morre em 1745 deixando *As viagens de Gulliver* como seu grande legado. Narrada em primeira pessoa, a obra descreve – em tom anedótico e fabuloso – as atípicas e curiosas visitas de seu protagonista a países desconhecidos, ora movido por razões distintas, ora vitimado por infortúnios diversos.

Primeiramente, Gulliver vai a *Lilipute*, relatando uma experiência que nos leva a refletir acerca da mesquinharia, megalomania e empáfia daqueles que nos

[2] Jonathan Swift, *Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República*, 2005, p. 31.

governam. Satirizando os bastidores das cortes reais, Swift faz dos *liliputianos* seres minúsculos que poderiam facilmente ser esmagados por uma pisada do visitante – em uma clara amostra de que somos muito maiores do que aqueles que detêm o poder. Em seguida, o médico aventureiro chega a *Brobdingnag*, onde suas desventuras nos levam a raciocinar sobre o oposto: a pequenez do ser humano. Aqui, os *brobdingnaguianos* são os gigantes, e o narrador é o minúsculo ser na iminência da trituração ou soterramento por qualquer movimento mínimo de seus habitantes ou, ainda, por uma mera gota de chuva, entre outras coisas risíveis para as quais, normalmente, não damos a menor importância. A terceira parte da obra narra a permanência de Gulliver em terras nas quais nota-se um tremendo conhecimento científico (vide *Laputa*, a ilha voadora, e a profusão de cientistas e projetos de *Lagado*) e até sobrenatural (haja vista *Glubbdubdrib*, lugar em que os feiticeiros têm o poder de convocar os mortos de volta à vida). No entanto, tais entendimentos não trazem qualquer progresso, e é nesse momento que Jonathan Swift nos alerta para o fato de que o desenvolvimento tecnológico, que não traz benefícios materiais ou espirituais para o povo, não tem razão de existir. Assim, em pleno Século das Luzes – época em que a ciência figurava como a quintessência do progresso humano –, o autor cuidadosamente conduz seus leitores por um caminho ácido, no qual elenca o pensamento científico e a racionalidade como meros fetiches.

Por tudo o que vimos, é notório que, dentre as principais preocupações de Swift, figuram as questões sociais – tanto relativas à organização e à divisão da sociedade quanto referentes à qualidade dos personagens atuando em sua conjuntura -, humanas e espirituais. Nesse sentido, a sátira configurou-se na válvula de escape com que pode contemplar toda essa problemática:

> [...] Daí ter sido o século XVII um tempo rico em ficção alegorizante, para muitos a forma suprema a que o gênero poderia aspirar. Mas os seus produtos são pífios vistos de hoje, pois quando a camada alegórica deixava de ser uma espécie de leitura possível de qualquer texto, para se tornar objetivo principal e consciente dos autores, o resultado foi quase sempre péssimo e mesmo nulo. De fato, a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo; é mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes

> pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionados), que devem suplantar a aparência romanesca. Importantes seriam a ideia abstrata ou o princípio ético, integrantes do sistema ideológico de um dado tempo; e isto faz que a alegoria se torne fetichizadora e fique presa demais ao seu momento histórico, sendo um código contingente que perde o interesse para a posteridade, mesmo quando esta possui a chave do segredo. Tanto assim que nenhum romance alegórico alcançou a grandeza e quase nenhum ficou, salvo *As Viagens de Gulliver*, de Swift[3].

Não restam dúvidas de que os aspectos abordados pelo crítico renderiam pesquisa maior e mais complexa do que a aqui realizada, e que o valor e mérito de *As Viagens de Gulliver* não podem ser mensurados pela régua de um único artigo. Todavia, não é nossa intenção, no presente trabalho, debruçarmo-nos sobre a totalidade da obra em questão, mas sim fazê-lo somente sobre sua última parte – *Uma viagem ao país dos Houyhnhnms.*

3. A vida de Gulliver entre os *Houyhnhnms*

A quarta e última parte do romance, em nossa concepção, é aquela em que os questionamentos e as reflexões propostas pelo autor atingem seu grau mais elevado e seu tom mais dramático, configurando-se, por isso, como objeto de nosso interesse. Após ser traído por sua tripulação e abandonado à própria sorte no longínquo e desconhecido território dos *Houyhnhnms*, Gulliver passa, gradativamente, a enxergar-se participante de um novo paradigma existencial: os fantásticos cavalos que dão nome ao país são, no território em questão, os seres agraciados com a razão, dominando sobre os repulsivos *Yahoos* – uma espécie de encarnação daquilo que de pior existe entre os seres humanos:

> Fui parar numa estrada, onde vi muitas marcas de pés humanos e algumas de vacas, mas a maioria de cavalos. Finalmente, avistei vários animais num campo e um ou dois da mesma espécie sentados em árvores. Sua forma era muito estranha e deformada, o que me perturbou um pouco. Assim, deitei-me atrás de uma moita para observá-los melhor. Alguns deles avançaram para perto de onde eu estava, dando-me uma oportunidade de examiná-los. Suas cabeças e peitos eram cobertos de pelos grossos. Tinham barbas de bode e uma longa crina no dorso e na parte dianteira das pernas e dos pés. Mas o resto do corpo era nu; sua pele, castanha. Não tinham caudas. [...] No conjunto, eu jamais vira, em minhas

[3] Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 1989, p. 84 a 86.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> viagens, animal tão desagradável nem mais antipático. Assim, pensando já ter visto suficientemente, cheio de desprezo e aversão, voltei à estrada.[4]

Há, concomitantemente, um paradigma interno da obra sendo quebrado nesta última parte, visto que o tom crítico e feroz da narrativa, que até então havia escancarado as máculas da sociedade e descortinado o pessimismo quanto à humanidade e a seu futuro, choca-se com uma nova ideia, lentamente desvelada nas linhas traçadas pelo narrador-protagonista: parece haver uma cura para os vícios da humanidade. A perfeição ostensiva com a qual aparentemente foram delineados todos os aspectos que circundam os *Houyhnhnms* é fruto de uma razão semelhante à humana, livre, no entanto, das deformidades que nos acometem. Voltar a um estágio de pureza seria, então, a solução definitiva para nossos problemas?

> O cavalo estremeceu um pouco ao se aproximar, mas logo se recobrou. Fixou os olhos em mim, espantado. Examinou minhas mãos e pés, andando à minha volta por várias vezes. Em seguida, pôs-se no meu caminho, com uma fisionomia muito mansa, não demonstrando o menor sinal de violência. Ficamos olhando um para o outro durante algum tempo. Finalmente, ousei estender minha mão ao seu pescoço. Pretendia acariciá-lo, empregando os modos usuais e o assobio dos adestradores de cavalos. Mas o animal pareceu receber minhas gentilezas com desprezo. Balançou a cabeça, ergueu as sobrancelhas e levantou devagar a pata esquerda para afastar minha mão. Então, relinchou três ou quatro vezes, mas de tal forma, que comecei a pensar que estava falando em alguma língua sua. Nesse meio tempo, chegou um outro cavalo. Um roçou gentilmente o casco dianteiro do outro. Relinchavam várias vezes e com um som variável que parecia fala. Depois, como que para discutir entre si, caminharam um ao lado do outro, para trás e para frente. Pareciam pessoas debatendo algum assunto importante. Frequentemente dirigiam os olhos a mim, como para se certificar de que eu não fugira. Estava espantado de ver tais ações e tal comportamento em animais. Se eram assim os animais, concluí que os habitantes daquele país deveriam ser os homens mais sábios da terra. [...] Os dois cavalos chegaram mais perto de mim, olhando-me atentamente [...] Não deixavam de lembrar um filósofo tentando entender algum fenômeno novo e difícil. Em suma, o comportamento daqueles animais era tão racional e sensato que concluí serem mágicos que se tinham transformado em cavalos.[5]

As descrições acima são as primeiras feitas a, respectivamente, *Yahoos* e *Houyhnhnms* e constituem-se no princípio da experiência que se desenrolará de 09 de maio de 1711 a 15 de fevereiro de 1714, período da estadia de Gulliver no

[4] Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver,* 1971, p. 208 a 209, grifo nosso.
[5] *Ibidem*, p. 210 a 211.

país. Nesse tempo, acompanhamos as convicções do autor se moverem para o horror à sociedade em que efetivamente vivia e para a mais completa ojeriza à espécie a que pertencia: os quase três anos de convivência fazem, simultaneamente, aumentarem o amor e respeito do personagem pelos seres nos quais descobriu existir a razão, e despontar o ódio por aqueles outros tão fisicamente parecidos com ele e nos quais enxergou hiperbolizados seus maiores defeitos e vergonhas: "Quanto àqueles *Yahoos* imundos, por mais que eu amasse a humanidade, devia confessar jamais ter visto um ser animado tão abominável em todos os aspectos"[6].

> [...] ouvi a palavra Yahoo repetida várias vezes. Não sabia seu significado. Logo, porém, seria melhor informado, para minha eterna aflição [...] Levou-me, então, a um outro edifício, a alguma distância da casa. Entrei e vi três daquelas detestáveis criaturas que eu encontrara por primeiro ao desembarcar. Alimentavam-se de raízes e da carne de alguns animais, que depois soube serem burros e cães. Às vezes, comiam a carne de alguma vaca morta por acidente ou doença. Estavam todos amarrados pelo pescoço e presos a uma trave. Seguravam a comida com as garras das patas dianteiras e a rasgavam com os dentes. O cavalo-mestre ordenou a um alazão, seu criado, que desamarrasse o maior desses animais e levasse para um pátio. A besta e eu fomos levados para bem perto um do outro e nossas feições comparadas atentamente pelo senhor e seu criado, que repetiram várias vezes: — Yahoo. É impossível descrever meu horror e meu espanto, quando notei, nesse animal abominável, uma figura humana completa, apesar do rosto achatado, do nariz mais fundo, os lábios grandes e a boca larga.[7]

Tais impressões e sentimentos foram provocados no narrador não só pela observação e entendimento dos acontecimentos entre os *Houyhnhnms*, mas também, e principalmente, pelas deliberações das quais foi participante enquanto esteve em seu meio: tendo levado cerca de três meses para conseguir se comunicar no idioma dos nativos, Gulliver passa a maior parte do tempo conversando com seu *amo*, modo que usa para designar o *Houyhnhnm* que o acolheu em sua casa. Este, por sua vez, "convencido de que eu (Gulliver) era um *Yahoo*, mas minha capacidade de aprender, minha educação e asseio o espantava. É que essas qualidades eram o oposto das daqueles animais"[8] e "considerando um

[6] *Ibidem*, p. 215.
[7] *Ibidem*, p. 214 a 215, grifo nosso.
[8] *Ibidem*, p. 209.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

prodígio que um animal irracional desse tantas mostras de razão"[9], inquire Gulliver acerca de assuntos diversos, nos quais ambos passam a intercalar as marcas distintivas das comunidades a que pertencem.

Em tais colóquios, o narrador e nós descobrimos que, etimologicamente, o termo *Houyhnhnms* significa "a perfeição da natureza"[10], bem como que não há entre esses seres palavra que defina "coisa que não é"[11]:

> [...] duvidar ou não acreditar são tão pouco conhecidos neste país que seus habitantes não sabem muito bem como se comportar em tais circunstâncias. Só com grande dificuldade conseguia fazê-los entender o que eu queria dizer ao falar em mentira e falsidade. Assim raciocinava meu amo: "A utilidade da fala é fazer-nos compreender uns aos outros e receber informação a respeito dos fatos. Ora, se alguém disser a coisa que não é, esses objetivos não são atingidos, pois nesse caso não estou realmente entendendo a outra pessoa nem sendo informado como convém." Era essa a sua noção da capacidade de mentir, tão universalmente praticada entre os seres humanos[12].

Os *Houyhnhnms* são devotados única e exclusivamente à razão – "Se é possível haver algum país onde só os *Yahoos* sejam dotados de razão, eles ali serão certamente os animais dominantes. Afinal, a razão sempre será mais poderosa que a força bruta"[13] – e que entre eles também não se encontram palavras para designar qualquer crime, bem como expressões que possam significar *poder*, *governo*, *guerra*, *lei*, *punição*, entre outras.[14] "Os *Houyhnhnms* não têm nenhuma palavra em sua língua para expressar o mal. Recorrem, se necessário, às deformidades e más qualidades dos *Yahoos.* Quando o tempo, por exemplo, está feio, dizem *Que tempo-Yahoo!*"[15].

Por outro lado, Gulliver leva seu anfitrião ao conhecimento de que, em sua sociedade de origem, evidenciam-se "o desejo de poder e riquezas, os terríveis efeitos da cobiça e o excesso de maldade e de inveja"[16]; de que a ambição dos

[9] *Ibidem*, p. 219.
[10] *Ibidem*, p. 219.
[11] *Ibidem*, p. 220.
[12] *Ibidem*, p. 225, grifo nosso.
[13] *Ibidem*, p. 227.
[14] *Ibidem*, p. 228.
[15] *Ibidem*, p. 258.
[16] *Ibidem*, p. 229.

governantes, a corrupção dos ministros e as divergências de opinião levam diferentes países fácil e constantemente a longas e sangrentas guerras[17]; e de que há entre os da sua espécie um apreço exacerbado por "roupas finas, melhores casas, terras, comidas e bebidas caras"[18]:

> Por isso, como só o dinheiro é capaz disso, nossos Yahoos nunca acham que o têm em quantidade suficiente para gastar ou poupar, conforme são inclinados ao consumismo ou à avareza. Os ricos desfrutam do trabalho dos pobres, que são mil vezes mais numerosos que os primeiros. A maior parte de nosso povo é obrigada a levar uma vida miserável, trabalhando todo dia com um salário pequeno, para que uns poucos vivam com fartura[19].

Sendo assim, é recorrente entre o autor e seu interlocutor a noção de que a razão, ou algo que a ela se assemelhe – "[...] tenho medo de que a deturpação da razão seja pior do que ausência total dela. Estou certo de que vocês não possuem razão, mas somente alguma outra qualidade apropriada para aumentar seus vícios naturais"[20] – acaba por funcionar como uma afiadíssima faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que é capaz de fazer avultarem as virtudes às quais podem tender alguém ou algum grupo, pode também propiciar que os piores vícios e deformações de caráter assumam, igualmente, proporções assustadoras e terrivelmente danosas. Por isso, afirmamos que Swift, nesse ponto, parece chamar a nossa atenção para um tímido, porém intermitente ponto de luz ao final do túnel – e ele incide sobre atributos que, embora nos tenham sido dados, parecem ter ficado esquecidos em algum ponto do caminho:

> Vocês são uma espécie dotada de uma pontinha de razão. Porém, só conseguem usá-la para piorar seus vícios naturais e adquirir novos outros que a natureza não deu. Vocês estão sempre sentindo falta de alguma coisa mais, sempre com novas necessidades e passam a vida toda tentando satisfazê-las com suas invenções. Suas instituições e suas leis atestam os erros grosseiros de sua razão, já que a razão já basta para governar uma criatura realmente racional. Quem é racional não precisa de instituições e leis.[21]

[17] *Ibidem*, p. 230.
[18] *Ibidem*, p. 241.
[19] *Ibidem*, p. 242, grifo nosso.
[20] *Ibidem*, p. 240.
[21] *Ibidem*, p. 246, grifo nosso.

Por fim, a exposição do autor a esse elevadíssimo padrão de moral e virtude não poderia, de forma alguma, ter surtido efeitos que não este:

> As muitas qualidades daqueles excelentes quadrúpedes, tão opostas aos vícios humanos, tinham aberto meus olhos até para enxergar os meus próprios defeitos. Eu aprendera, também, com o exemplo de meu amo, a ter ódio supremo a toda espécie de falsidade e hipocrisia. A verdade me pareceu tão adorável que estava determinado a sacrificar tudo por ela. [...] sentia grande amor e respeito pelos *Houyhnhnms.* Tão grande, que decidira nunca mais voltar para junto do gênero humano, mas, sim, passar o resto da minha vida entre aqueles seres admiráveis. O destino, porém, meu perpétuo inimigo, determinou que eu não teria tal felicidade.[22]

Muito mais do que isso, os desdobramentos de experiência tão fantástica e prazerosa, por um lado, e traumática e repulsiva por outro, marcaram profundamente o narrador pelo restante de sua vida, mesmo depois de anos convivendo novamente entre seus pares: "na semana passada, comecei a permitir que minha esposa almoçasse comigo, na ponta mais distante de uma mesa comprida. Ainda assim, o cheiro de um *Yahoo* continua repulsivo"[23].

4. O Apóstolo Paulo

Tomar conhecimento dos fatos supracitados leva-nos, inevitavelmente, a traçar um paralelo entre os ocorridos com Gulliver e conhecidas passagens da vida do Apóstolo Paulo, a quem a autoria de treze livros do *Novo Testamento* é atribuída. Nascido provavelmente em 2 a.C., em uma rica família judia de Tarso – uma então cidade universitária da Cilícia –, Saulo recebeu seu nome em homenagem ao rei Saul, tendo passado a ser conhecido pela alcunha que o eternizou após a conquista da cidadania romana por seu pai. Sua condição socioeconômica permitiu que aprendesse grego, hebraico e aramaico, bem como que recebesse instruções para sua formação religiosa e moral diretamente de

[22] *Ibidem*, p. 247.
[23] *Ibidem*, p. 275.

Gamaliel, membro do concílio e do Sinédrio, que era a suprema corte civil-religiosa dos judeus[24].

Assim, os primeiros passos de sua caminhada foram dados em sentido oposto àquele do que veio a ser futuramente: incomodado com os intrépidos seguidores de Jesus e revoltado com o teor de suas pregações, passa a perseguí-los, uma vez que, para os judeus, a fé cristã constituía-se em uma afronta:

> (Estêvão): Homens de dura cerviz e incircuncisos de coração e de ouvidos, vós sempre resistis ao Espírito Santo; assim como fizeram vossos pais, também vós o fazeis. Qual dos profetas vossos pais não perseguiram? Eles mataram os que anteriormente anunciavam a vinda do Justo, do qual vós agora vos tornastes traidores e assassinos, vós que recebestes a lei por ministério de anjos e não a guardastes.
>
> Ouvindo eles isto, enfureciam-se no seu coração e rilhavam os dentes contra ele. Mas Estêvão, cheio do Espírito Santo, fitou os olhos no céu e viu a glória de Deus e Jesus, que estava à sua direita, e disse: Eis que vejo os céus abertos e o Filho do Homem, em pé à destra de Deus.
>
> Eles, porém, clamando em alta voz, taparam os ouvidos e, unânimes, arremeteram contra ele. E, lançando-o fora da cidade, o apedrejaram. As testemunhas deixaram suas vestes aos pés de um jovem chamado Saulo. E apedrejavam Estêvão, que invocava e dizia: Senhor Jesus, recebe o meu espírito! Então, ajoelhando-se, clamou em alta voz: Senhor, não lhes imputes este pecado! Com estas palavras, adormeceu. E Saulo consentia na sua morte.[25]

A conversão de Saulo e mudança de vida ocorreram por volta de 33 d.C., a partir de um episódio ocorrido enquanto empreendia uma viagem para Damasco com o intuito de prender os cristãos de lá:

> Mas, seguindo ele viagem e aproximando-se de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu; e, caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? Ele perguntou: Quem és tu, Senhor? Respondeu o Senhor: Eu sou Jesus, a quem tu persegues; mas levanta-te e entra na cidade, e lá te será dito o que te cumpre fazer. Os homens que viajavam com ele quedaram-se emudecidos, ouvindo, na verdade, a voz, mas não vendo ninguém.[26]

Dessa forma, o antigo perseguidor iniciou sua trajetória não só como missionário – tendo empreendido três grandes viagens nas quais tencionava

[24] Quemuel Lima, *Epístolas Paulinas: fundamentos da igreja cristã*, 2007.
[25] A Bíblia, *Atos dos Apóstolos*, 7:51-8:1.
[26] *Ibidem*, 9:3-7.

levar adiante a mensagem de Cristo, fundar igrejas e doutriná-las – mas, principalmente, como aquele que foi capaz de sistematizar a fé cristã e orientar os que se convertiam para a verdadeira piedade em todos os aspectos de suas vidas. Seu conhecimento do Antigo Testamento, combinado a profundas meditações filosóficas e acerca da realidade social, tornou-o responsável pela administração das diversas igrejas que se estabeleciam nos lugares por onde passava. Tal incumbência foi cumprida em parte por meio do envio de cartas, nas quais passagens de sua vida, suas experiências e seus conhecimentos dão o tom para reflexões e exortações acerca, entre outros, dos fundamentos da justificação pela fé, do serviço cristão, dos eternos propósitos de Deus, do perdão eficaz, da unidade e da solução de conflitos e, finalmente, da preparação para a segunda vinda de Cristo.

Não versaremos, no entanto, no presente estudo, acerca das cartas escritas e enviadas pelo apóstolo; devido à leitura a que nos propusemos e da intertextualidade temática que cremos poder traçar com a obra de Jonathan Swift, nos deteremos na segunda carta enviada à igreja de Corinto, especialmente em seu décimo segundo capítulo.

5. A visão de Paulo e a Segunda Carta aos Coríntios

A cidade de Corinto localizava-se no estreito de Istmo, entre os mares Egeu e Adriático. De população diversificada, contando com gregos, romanos, orientais e outros, constituía-se em uma conhecida referência, principalmente por seu movimentadíssimo porto, por seu próspero comércio e pelos jogos atléticos que sediava de tempos em tempos[27]. A fundação da igreja – ocorrida por volta de 52 d.C. durante a segunda viagem missionária de Paulo – levou em consideração, além desses elementos, o fato de a urbe abrigar o famoso templo de Afrodite,

[27] Quemuel Lima, *Epístolas Paulinas: fundamentos da igreja cristã*, 2007.

habitado por mais de mil prostitutas e que servia como grande atrativo para a região.

Desse modo, passaram a fazer parte da igreja de Corinto pessoas que davam seus primeiros passos na caminhada da fé cristã. Com o passar do tempo, tal fato foi responsável por uma série de conflitos morais e espirituais que se instalavam entre os fiéis, entre estes e os de fora da comunidade e que envolviam até o próprio apóstolo e as demais autoridades eclesiásticas. Entre os anos de 55 e 56 d.C., Paulo escreveu e enviou sua primeira carta aos coríntios, na qual versou acerca das divisões existentes no seio da igreja, do orgulho, da imoralidade e da indisciplina demonstrados por alguns de seus membros; além disso, foram igualmente tema de suas admoestações o litígio, a idolatria e a desordem que, por conseguinte, acabavam por imperar nas práticas e no dia-a-dia dos crentes de Corinto. Orientando-os, exortando-os e buscando dirimir toda e qualquer dúvida que pudessem ter acerca da nova vida que abraçavam, o apóstolo encerrou a missiva atentando: "Vigiai, estai firmes na fé; portai-vos varonilmente e fortalecei-vos. Todas as vossas coisas sejam feitas com amor"[28].

A *Segunda Carta do Apóstolo São Paulo aos Coríntios* foi escrita após um curto intervalo de tempo em relação à anterior, provavelmente entre os últimos meses do ano de 56 e os primeiros de 57 da nossa era. Desta feita, embora alguns dos fatores que motivaram a existência da primeira correspondência ainda configurassem motivo de reprimendas ou alertas, a intenção primordial do autor foi outra: havia em Corinto um grupo de oposição a ele, que argumentava que, por não ter andado em companhia de Jesus, Paulo não poderia ser considerado um verdadeiro apóstolo. Assim, para defender sua autoridade e a autenticidade de seus feitos e esforços, o missionário redige sua mensagem:

> Porque as armas da nossa milícia não são carnais, e sim poderosas em Deus, para destruir fortalezas, anulando toda altivez que se levante contra o conhecimento de Deus [...] Observai o que está evidente. Se alguém confia em si que é de Cristo, pense outra vez consigo mesmo que, assim como ele é de Cristo, também nós o somos. Porque, se eu me gloriar um pouco mais

[28] A Bíblia, *I Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 16:13-14.

> a respeito da nossa autoridade, a qual o Senhor nos conferiu para edificação e não para destruição vossa, não me envergonharei [...] Porque não ousamos classificar-nos ou comparar-nos com alguns que se louvam a si mesmos; mas eles, medindo-se consigo mesmos e comparando-se consigo mesmos, revelam insensatez.
>
> Nós, porém, não nos gloriaremos sem medida, mas respeitamos o limite da esfera de ação que Deus nos demarcou e que se estende até vós. [...] Aquele, porém, que se gloria, glorie-se no Senhor. Porque não é aprovado quem a si mesmo se louva, e sim aquele a quem o Senhor louva.[29]

Argumentar em favor de sua vocação e em justificação da fidedignidade de seu ministério levaram o fundador da igreja a mencionar as tribulações que enfrentava – "Mas, se somos atribulados, é para vossa consolação e salvação; ou, se somos consolados, para vossa consolação é, a qual se opera, suportando com paciência as mesmas aflições que nós também padecemos"[30] –, o profundo e sincero amor que tinha pelos membros daquela comunidade – "Porque, em muita tribulação e angústia do coração, vos escrevi, com muitas lágrimas, não para que vos entristecêsseis, mas para que conhecêsseis o amor que abundantemente vos tenho"[31] –, a sinceridade com que agia e com a qual ministrava – "Porque nós não somos, como muitos, falsificadores da palavra de Deus; antes, falamos de Cristo com sinceridade, como de Deus na presença de Deus"[32] – e da completa dependência de Deus na qual vivia e que, alegremente, reconhecia – "[...] não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus"[33].

Além disso, Paulo também aproveitou a ocasião para exortar os coríntios a terem compromisso com a santificação – "Ora, amados, pois que temos tais promessas, purifiquemo-nos de toda imundícia da carne e do espírito, aperfeiçoando a santificação no temor de Deus[34] –, com a integridade – "[...] a ninguém agravamos, a ninguém corrompemos, de ninguém buscamos o nosso

[29] A Bíblia, *II Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 10:4-18.
[30] *Ibidem*,1:6.
[31] *Ibidem*, 2:4.
[32] *Ibidem*, 2:17.
[33] *Ibidem*, 3:5.
[34] *Ibidem*, 7:1.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

proveito"[35] – e com a generosidade – "[...] o que semeia pouco, pouco também ceifará; e o que semeia em abundância em abundância também ceifará"[36] –, bem como não deixou de lembrar aos fiéis o profundo zelo e dedicação que tinha para com eles – "Porque estou zeloso de vós com zelo de Deus; porque vos tenho preparado para vos apresentar como uma virgem pura a um marido, a saber, a Cristo"[37] e "Eu, de muita vontade, gastarei e me deixarei gastar pelas vossas almas, ainda que, amando-vos cada vez mais, seja menos amado"[38] – e os sofrimentos a que estava e sempre estivera sujeito por haver decidido dedicar sua vida à evangelização.

É quando da enumeração das aflições e perigos que o apóstolo chega a um ponto um tanto obscuro e, para nós, de grande interesse: a revelação de sua experiência, quatorze anos antes, de arrebatamento ao terceiro céu:

> Se é necessário que me glorie, ainda que não convém, passarei às visões e revelações do Senhor. Conheço um homem em Cristo que, há catorze anos, foi arrebatado até ao terceiro céu (se no corpo ou fora do corpo, não sei, Deus o sabe) e sei que o tal homem (se no corpo ou fora do corpo, não sei, Deus o sabe) foi arrebatado ao paraíso e ouviu palavras inefáveis, as quais não é lícito ao homem referir. De tal coisa me gloriarei; não, porém, de mim mesmo, salvo nas minhas fraquezas.[39]

O conceito de terceiro céu é um tanto intrincado para nossa compreensão. Embora existam passagens bíblicas que falem dos *céus* no plural e de diferentes elementos neles presentes – como Gênesis.1:17, Deuteronômio.26:15 e 28:12, IReis.7:30 e 8:13, Salmos.42:9 e 78:23, Isaías.40:22 e 63:15 –, e a teologia judaica ateste a existência de sete céus, possivelmente seja mais fácil que busquemos compreendê-lo a partir de uma formulação imaterial, ou até mesmo temporal, e não geográfica:

> [...] O céu é a dimensão de Deus da realidade em que vivemos [...] O que aconteceu (com Paulo) foi uma súbita revelação de uma dimensão de nossa realidade que esteve sempre lá, mas normalmente invisível. [...] Em termos espaciais, podemos dizer que o termo "céus" refere-se ao avesso da

[35] *Ibidem*, 7:2.
[36] *Ibidem*, 9:5.
[37] *Ibidem*, 11:4.
[38] *Ibidem*, 12:15.
[39] *Ibidem*,12:1-10.

> realidade, isto é, àquilo que não é perceptível aos sentidos, à esfera espiritual, também chamada de "regiões celestiais". Não se trata, portanto, de uma localização geográfica, algum ponto para além das galáxias. Quando se fala de céu como estando acima de nós, trata-se de uma metáfora que indica a sua superioridade em relação à esfera terrena. [...] Muitos intérpretes afirmam que o primeiro céu seria a atmosfera terrestre, o segundo céu seria o espaço sideral, e o terceiro céu seria o lugar do trono de Deus. Sugiro uma leitura alternativa. Em vez de designações espaciais, designações temporais. Em vez de lugares, tempos. Portanto, o terceiro céu não seria um céu acima dos dois primeiros céus, mas um tempo à frente desses. Tomo por base da minha interpretação um texto muito conhecido da segunda epístola de Pedro, segundo o qual o primeiro céu teria existido desde a criação até o dilúvio (IIPe.3:5-6). Mais adiante, Pedro se refere aos céus atuais, que identificamos como o segundo céu: "Mas os céus e a terra de agora, pela mesma palavra, têm sido guardados para o fogo..." (IIPe.3:7-8). Por fim, ele fala do terceiro céu ao referir-se aos "novos céus e uma nova terra, nos quais habita a justiça" (IIPe.3:13). [...] Portanto, o primeiro céu representa a era passada. O segundo céu, a era presente. E o terceiro céu, a era futura. Logo, concluímos que Paulo fora arrebatado ao futuro. [...] O paraíso não é um lugar, mas um tempo. Não podemos apontá-lo num mapa. Ele é encontrado nas páginas das Escrituras no início da criação, e reaparece no fim, não mais como o lugar bucólico original, mas como uma cidade. Para ser arrebatado ao paraíso, teríamos que viajar no tempo, fosse para o passado, no início de tudo, ou para o futuro, quando na consumação da história.[40]

Entretanto, não é a tal entendimento que nos devotaremos, mas sim à grande valia da experiência e dos efeitos por ela causados no missionário cristão. Compete-nos destacar que a visão é descrita não somente para a defesa do apostolado de Paulo, mas também para trazer à tona a questão do orgulho, mal que podemos dizer arraigado entre os destinatários da epístola: contando o que viveu em terceira pessoa do singular, o autor revela a dualidade das marcas de que se tornou portador – se, por um lado, protagonizou momentos e vivências ímpares, por outro ficou fadado a carregar tais visões como um fardo e como um lembrete do quão insignificante é a existência humana. E são estes vestígios – a compreensão da humanidade sofrendo as pisaduras da inferioridade e da insignificância frente a um padrão de excelência, e a ofensa causada pela pretensão e soberba tão inerentes à nossa espécie – que nos permitem aproximar os relatos de Gulliver e de Paulo, encontrando neles uma linha condutora comum.

[40] César Francisco Raymundo, *Redefinindo "Céu", "Terceiro Céu" e "Paraíso"*, 2014.

6. Gulliver, Paulo, a humanidade e o espinho na carne

Northrop Frye afirmava ser a Bíblia obra basilar e fundamental da literatura ocidental. Para este crítico canadense, por tecer narrativas a partir de concepções míticas e metafóricas, o livro sagrado tem por característica estender-se sobre a totalidade do tempo, dando a nós a possibilidade de compreendê-lo como gerador – ou *mãe* – de uma miríade de outras narrativas. "A Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa, seja lá o que pensemos acreditar a seu respeito. [...] Para compreender a literatura inglesa, é indispensável o conhecimento bíblico"[41].

Ao mencionar o clássico de Jonathan Swift, Frye também considerou o latente intertexto bíblico por nós evidenciado e posto em perspectiva no presente estudo. Em uma das entrevistas compiladas por O'Grady (2013), durante um pequeno colóquio acerca do ser saudável ou não para a fé, que as convicções fossem constantemente colocadas à prova, o crítico asseverou:

> Há uma busca repetitiva e incansável – mórbida até, para alguns –, em grande parte da literatura contemporânea, por o que devemos chamar de *natureza humana*. Um dos grandes clássicos da literatura, com o qual os alunos sempre tiveram muita dificuldade, é a última parte de *As viagens de Gulliver* [...] os *Yahoos*, criaturas bestiais, fedorentas e repulsivas são os animais, enquanto os cavalos apresentam educação, bom senso e razão. Embora mais asseado e inteligente, Gulliver tem consciência de que ainda é um *Yahoo*, de que é participante daquela natureza. Pelo fato de Swift ser um sacerdote, e, portanto, dedicado ao crescimento da igreja e à observância de certos valores, ele soube muito bem o que fazer com tal concepção: Gulliver volta à Inglaterra não odiando os humanos (o que seria infantil e contraditório aos interesses do escritor), mas odiando o orgulho [...] Há em *As viagens de Gulliver*, sob a espessa camada irônica, o interesse de colocar à prova a natureza humana, a repetição daquela questão "Coloque um homem em uma ilha deserta e o que ele se torna?". [...] No entanto, o livro não estabelece os parâmetros da igreja frente à sociedade; ele deixa que o leitor avalie e chegue a uma conclusão. O problema é que o leitor, a esta altura, geralmente está tão perdido e perplexo quanto o próprio Gulliver[42].

Ao que complementou, indagado se a imagem que tal natureza sugeria não remeteria à imagem do *homem sem Deus*, descrita por Paulo em suas cartas,

[41] Northrop Frye, *O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, 2004, p. 18.
[42] Jean O´Grady, *Interviews with Northrop Frye*, 2013, p. 92-94, tradução nossa.

reiterando que "[...] Paulo tinha suas respostas. E eu não sugiro que estejamos diante de um novo problema, mas de um problema velho para os quais as antigas respostas não mais são aceitas"[43].

A presença bíblica é, de fato, marcante em reflexões dessas proporções, afinal, está sendo levada em conta aqui a natureza humana. "Nenhuma sociedade [...] consegue manter em foco seus mitos centrais de inquietação, a menos que sejam continuamente representados"[44]. Todavia, o que mais nos interessa no presente momento, além de observar o orgulho como a principal via sobre a qual transitam os elementos similares da *Segunda Carta aos Coríntios* e da *Viagem ao país dos Houyhnhnms*, é traçar um paralelo entre as motivações – nobres e instrutivas – de ambos os autores, demonstrar que ambos reconhecem ter passado por fatos significativos e desencadeadores de mudanças definitivas de vida e, finalmente, caminhar no sentido oposto ao do arremate de Northrop Frye: se as antigas respostas não mais servem às reiteradas interpelações, talvez possamos classificar o mote – a nossa natureza – como a dolorosa marca não espiritual carregada: ser um *Yahoo* é, definitivamente, ter um *espinho na carne*. A partir deste momento, nossos comentários serão precedidos por quadros, conforme ilustrado abaixo, colocando em comparação e perspectiva trechos de ambas as obras:

Viagem ao país dos Houyhnhnms – Jonathan Swift
Minha reconciliação com a espécie dos *Yahoos* poderia ser menos difícil se eu não visse neles um amontoado de deformidades e doenças no corpo e no espírito. Além disso, incham-se de *orgulho,* o que acaba com minha paciência. Como um animal desse e um vício desse tipo podem estar juntos? *De que se pode orgulhar um Yahoo? Os sábios e virtuosos Houyhnhnms nem têm um nome para esse vício em sua língua. Não foram capazes de distinguir o orgulho entre as características detestáveis dos Yahoos, porque não possuem uma compreensão completa da natureza humana tal qual se revela nos países em que aqueles animais dominam. Mas eu, que tenho mais experiência, pude observar alguns traços de orgulho entre os Yahoos selvagens. Mas os Houyhnhnms não têm orgulho das boas qualidades que possuem, assim como eu não deveria me*

[43] *Ibidem*, p. 95.
[44] Northrop Frye, *O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, 2004, p. 75.

orgulhar por não ter falta de uma perna ou um braço. Nenhum homem em seu juízo perfeito haveria de se vangloriar disso, por mais que houvesse de ser um pobre coitado sem eles[45].
Segunda Carta aos Coríntios – Paulo
Aquele, porém, que se gloria, glorie-se no Senhor[46]; Mas temo que, assim como a serpente enganou Eva com a sua astúcia, *assim também sejam de alguma sorte corrompidos os vossos sentidos e se apartem da simplicidade que há em Cristo*[47]; Porque receio que, quando chegar, *vos não ache como eu quereria*, e eu seja achado de vós como não quereríeis, e que de alguma maneira haja pendências, invejas, iras, porfias, detrações, mexericos, *orgulhos,* tumultos; que, quando for outra vez, *o meu Deus me humilhe para convosco, e eu chore por muitos daqueles que dantes pecaram e não se arrependeram da imundícia, e prostituição, e desonestidade que cometeram*[48]*;* *Examinai-vos a vós mesmos* se permaneceis na fé; provai-vos a vós mesmos [...] *porque nada podemos contra a verdade,* senão pela verdade[49].

Quadro 1
Fonte: Autor, *Acerca do orgulho*, 2019.

Conformado com sua sorte e dedicado à meditação do que vivera em sua última viagem, é a inclinação humana ao orgulho – observável inclusive nos horrendos *Yahoos* – que mais impressionam Gulliver e o impedem de voltar a sentir seu outrora declarado amor à humanidade. Semelhantemente, Paulo, que alertara os coríntios desde a primeira carta enviada – "Estais ensoberbecidos e nem ao menos vos entristecestes"[50] –, insiste para que os de seu rebanho perseverem agindo com firmeza e não retornem à sua condição anterior. Certamente, é na arrogância à qual tendem que resida grande perigo para os intentos do apóstolo.

[45] Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver,* 1971, p. 275, grifo nosso.
[46] A Bíblia, *II Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 10:17.
[47] *Ibidem*,11:3, grifo nosso.
[48] *Ibidem*,12:20-21, grifo nosso.
[49] *Ibidem*,13:5-8, grifo nosso.
[50] *Ibidem*, 5:2.

Viagem ao país dos Houyhnhnms – Jonathan Swift
Meu objetivo principal foi informar, não divertir. Um viajante deveria se preocupar, sobretudo, com *tornar os homens mais sábios e melhores*, mostrando-lhes os exemplos bons e maus vistos em países estrangeiros [...] *Quanto a mim, minha única intenção é o bem público.* Afinal, quem pode ler sobre as virtudes dos gloriosos Houyhnhnms sem se envergonhar de seus próprios vícios? *Não escrevo para criticar ninguém, mas para instruir a humanidade [...] Escrevo sem pensar em lucro ou elogio*[51]*.*
Segunda Carta aos Coríntios – Paulo
Ó coríntios, a nossa boca está aberta para vós*, o nosso coração está dilatado*[52]; Eu, *de muito boa vontade, gastarei e me deixarei gastar pelas vossas almas,* ainda que, amando-vos cada vez mais, seja menos amado[53]; Portanto, escrevo essas coisas estando ausente, para que, estando presente, não use de rigor, *segundo o poder que o Senhor me deu para edificação e não para destruição*[54]*.*

Quadro 2
Fonte: Autor, *Acerca das motivações (instrutivas)*, 2019.

Paradoxo compreensível somente a partir do conhecimento da lógica cristã: arrependimento, mudança de vida e amor ao próximo como a si mesmo. Provavelmente, as escamas dos olhos de muitos caíram, caem e cairão, configurando uma mensagem com a tônica *não se pode desistir da humanidade*. Enxergando-se diferenciados do público a que falavam, Gulliver e Paulo, conservando a humildade e a consciência de quem efetivamente eram e da natureza a que pertenciam, lançam mão do que viveram para que os demais possam também experimentar o que sentem. Sem dúvida, é o amor pelos homens,

[51] Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver,* 1971, p. 274, grifo nosso.
[52] A Bíblia, *II Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 6:11, grifo nosso.
[53] *Ibidem*, 12:14, grifo nosso.
[54] *Ibidem*, 13:10, grifo nosso.

que o viajante crê não mais existir em seu coração – embora sua iniciativa mostre o contrário – e do qual o missionário tem plena consciência.

Viagem ao país dos Houyhnhnms – Jonathan Swift
Os Yahoos parecem ser, de todos os animais, os menos inclinados ao aprendizado. Sua capacidade nunca vai além de arrastar ou carregar peso. Na minha opinião, *esse defeito nasce de sua índole perversa e teimosa, pois são espertalhões, maldosos, traiçoeiros e vingativos. São fortes e vigorosos, mas covardes, insolentes, vis e cruéis*[55]*;* *Os Yahoos são os animais mais imundos, nocivos e disformes que a natureza produziu. São também os mais teimosos e indóceis, perversos e maldosos.* Às escondidas, sugam as tetas das nossas vacas, matam e devoram nossos gatos, pisam em nossa aveia e nossa relva[56]; *Confesso com toda franqueza que o pequeno conhecimento que tenho da virtude foi adquirido pelas lições que recebi de meu amo e pelas conversas entre ele e seus amigos*[57]*;* *Ao pensar em minha família, nos meus amigos e compatriotas, ou na raça humana em geral, via-os como realmente eram, Yahoos na forma e na índole, talvez um pouco mais civilizados e dotados de fala e razão. Mas desta última só usavam para desenvolver e multiplicar seus vícios.* Quando acontecia de eu ver meu próprio corpo refletido num lago ou numa fonte, desviava meu rosto com horror e ódio a mim mesmo. *Conseguia suportar melhor a visão de um Yahoo comum do que a de minha própria pessoa. Comecei a imitar o modo de andar e os gestos dos Houynhnhms, o que se tornou um hábito*[58]*.*
Segunda Carta aos Coríntios – Paulo
E é por Cristo que temos tal confiança em Deus; *não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus*[59]*;* *Por isso, daqui por diante a ninguém conhecemos segundo a carne;* e, ainda que tenhamos conhecido Cristo segundo a carne, contudo agora já não o conhecemos desse modo. *Pelo que, se alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram; eis que tudo se fez novo.* Mas todas as coisas provêm de Deus, que nos reconciliou consigo mesmo por Cristo, e nos confiou o

[55] Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver,* 1971, p. 250, grifo nosso.
[56] *Ibidem*, p. 255, grifo nosso.
[57] *Ibidem*, p. 261, grifo nosso.
[58] *Ibidem*, p. 261, grifo nosso.
[59] A Bíblia, *II Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 3:4-5, grifo nosso.

ministério da reconciliação; *pois que Deus estava em Cristo reconciliando consigo o mundo, não imputando aos homens as suas transgressões;* e nos encarregou da palavra da reconciliação. *De sorte que somos embaixadores por Cristo*, como se Deus por nós vos exortasse. Rogamo-vos, pois, por Cristo que vos reconcilieis com Deus. *Aquele que não conheceu pecado, Deus o fez pecado por nós; para que nele fôssemos feitos justiça de Deus*[60]*;*

Ou não sabeis quanto a vós mesmos, que Jesus Cristo está em vós? Se não é que já estais reprovados. Mas espero que entendereis que nós não somos reprovados. *Ora, rogamos a Deus que não façais mal algum, não para que nós pareçamos aprovados,* mas que vós façais o bem, embora nós sejamos como reprovados[61];

Pelo que sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias, por amor de Cristo. *Porque, quando estou fraco, então, sou forte*[62].

Quadro 3
Fonte: Autor, Acerca da natureza humana e da mudança de vida, 2019.

Expostos, sem dúvida, a um padrão muito mais elevado, Gulliver e Paulo reconhecem o que os fez diferentes e as dificuldades que se avizinhavam por conta disso. O primeiro, após habitar em uma terra onde as mais belas virtudes desfilavam sem o menor traço de contaminação, está apto a distinguir perfeitamente os limites a si impostos por sua condição e o alargamento que poderia haver em tais fronteiras, caso a imitação do referido padrão passasse a ser uma constante:

> Tão horrível me parecia a idéia de retornar à vida em sociedade sob o governo de *Yahoos*. Na solidão, poderia ao menos me entreter com meus próprios pensamentos e meditar nas virtudes daqueles inigualáveis *Houyhnhnms*. Não teria oportunidade de degenerar nos vícios de minha própria espécie[63].

O segundo, arrebatado ao paraíso, é profundo conhecedor da dimensão de tal experiência e sabedor de que é dela que são advindos os atributos dos quais é portador, bem como de que deve guardar-se diariamente para que os frutos de

[60] *Ibidem*, 5:16-21, grifo nosso.
[61] *Ibidem*, 13:5-7, grifo nosso.
[62] *Ibidem*, 12:10, grifo nosso.
[63] Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver,* 1971, p. 265.

tal acontecimento possam continuar sadios e visíveis. No mais, sabe-se responsável por mirar-se no espelho enquanto igualmente necessita converter-se em exemplo e assim permanecer para os demais: "Sede meus imitadores, como também eu, de Cristo"[64].

7. Considerações finais

Não há, decerto, a prerrogativa da inovação em um estudo dedicado a estabelecer e ter como aporte a intertextualidade de determinada obra com a *Bíblia Sagrada*, aspecto inequívoco do vasto pensamento de Northrop Frye – e não só dele – e inúmeras vezes explorado em uma miríade de outras obras. Todavia, o que nos despertou o interesse de modo particular em *Viagem ao país dos Houyhnhnms* foi o *aspecto sentimental* que configura o diálogo pós-traumático entre os personagens aqui apresentados: Lemuel Gulliver e Apóstolo Paulo.

O protagonista do romance experimenta estar face a face com aquilo que considera mais deplorável em si mesmo; o missionário dos primórdios de nossa era vivencia e conhece os traços da perfeição em sua forma mais pura e, se é possível assim descrever, mais elevada. Fechados em si mesmos na proposição de reflexões que intentam abarcar a integralidade do mérito e dos desdobramentos de tais experiências – de natureza traumática –, ambos têm em si despertada uma espécie de missão propagadora de boas novas: eis o aspecto sentimental que os une e tipifica.

É notória a galeria de personagens, histórias e mitos bíblicos que ora desfila pelas páginas da literatura ora propõe-se a habitar as entrelinhas de nossas segundas ou terceiras leituras literárias. Contudo, para uma obra alegórica como o romance aqui apresentado, pensamos ser de extrema relevância que seu mais impactante intertexto tenha gênese na decepção do narrador consigo mesmo e na profunda desilusão sentida quando alijado da presença daqueles que,

[64] A Bíblia, *II Carta do Apóstolo S. Paulo aos Coríntios*, 11:1.

para ele, encarnavam a perfeição. Semelhantemente, é na angústia da comparação com seres tão imperfeitos que a tristeza do missivista se torna patente, pontuando a narrativa de sua aproximação e posterior separação do acme das plenitudes. Destarte, tais sentimentos negativos e angustiantes transfiguraram-se, conscientemente ou não, em atitudes positivas e confiantes.

Assim, Gulliver e Paulo dividem seus impulsos instrutivos, seu ódio pelo orgulho e seu grito pela mudança a que devemos nos sujeitar, não se fechando na desilusão, mas apontando para uma solução palpável: sermos completamente novos e imitarmos o que é perfeito. Tirando, como se faz com o excesso de poeira, as camadas que se interpõem entre nosso entendimento e a mensagem das obras, sobra-nos, do trauma, um sinal positivo – temática absolutamente cristã, que muito mais que uma vez nos esclarece que a morte precede a vida: "Na verdade, na verdade vos digo que, se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas, se morrer, dá muito fruto"[65].

Por fim, tencionamos abordar um traço pouco lembrado e tampouco citado de *As viagens de Gulliver*, obra indubitavelmente presente em nosso imaginário, muito mais pelo primeiro – muitas vezes mais contado, recontado e adaptado – do que pelo último capítulo, revelando que a força e notabilidade de tal traço têm, como tantos outros exemplos do universo literário, suas raízes em questões que não nos são novas – são, ao contrário, distintivas de nossa condição humana e encontram-se presentes nas páginas da *Bíblia Sagrada.* Assim, cumprimos com nosso objetivo de contribuir para uma leitura mais eclética e uma análise diferenciada da obra em questão.

[65] A Bíblia, *O Evangelho segundo S. João*, 12:24.

Referências

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: O Antigo e o Novo Testamento*. Santo André: Imprensa Bíblica Brasileira, 2008.

BURGESS, Antony. *A literatura inglesa.* Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Trad Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

LIMA, Quemuel. *Epístolas Paulinas: fundamentos da igreja cristã.* Pindamonhangaba: IBAD, 2007.

O'GRADY, Jean (org.). *Interviews with Northrop Frye.* Toronto, CAN: Victoria University, University of Toronto, 2013.

RAYMUNDO, César Francisco. *Redefinindo "Céu", "Terceiro Céu" e "Paraíso".* 2014. Revista Cristã Última Chamada (online). Disponível em: http://www.revistacrista.org/Morte%20e%20Eternidade_o_que_eo_Terceiro_Ceu.htm#.WoBLH-jwbIV. Acesso em 11 fev. 2018.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

SWIFT, Jonathan. *Uma modesta proposta e outros textos satíricos.* Trad. José Oscar de Almeida Marques, Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Referência para citação deste artigo
BENITES, Fernando; MENON, Maurício. A vida de Gulliver entre os Houyhnhnms e a visão de Paulo: ser um Yahoo (Humano) é ter um espinho na carne?. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 271 – 296, outubro de 2019.

> Gender & Perspective in *Scarlet Street*

> Gênero & Perspectiva em *Scarlet Street*

por Fernando Valenzuela Carlucci
Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: fmvcarlucci@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8947-6598.

Abstract
This paper presents an interpretation of the 1945 forbidden film *Scarlet Street* in a way so as to touch the problem of gender in *film noir*. Firstly, I give an ac-count of *film noir*, agreeing with Robert Pippin's argument concerning film genres. Then, I claim that time and repetition, irony and hierarchy, art and per-spective constitute the core subjects explored in Scarlet Street. Furthermore, I try to connect all the subjects into a single one. My point is to show how art, perspective, time, repetition, irony and hierarchy are articulated in the main character's gender identity. Finally, I suggest there is a deep connection be-tween the movie's character constitution and Cavell's understanding of gender and agency.
Keywords: Film. Gender. Psychoanalysis. Cavell. Freud.

Resumo
Este artigo apresenta uma interpretação do filme *Scarlet Street*, proibido em 1945, a fim de abordar o problema de gênero no *filme noir*. Primeiramente, busco explicar o que é *filme noir* concordando com o argumento de Robert Pippin sobre gêneros de filme. Posteriormente, defendo que tempo e repetição, ironia e hierarquia, arte e perspectiva constituem o núcleo dos temas explorados no filme. Além disso, busco conectar todos esses assuntos em um só. Meu argumento é mostrar que arte, perspectiva, tempo, repetição, ironia e hierarquia estão articulados na identidade de gênero do personagem principal. Finalmente, sugiro que há uma conexão profunda entre a constituição da identidade de gênero no filme e o entendimento de Cavell da noção de gênero e agência.
Palavras-chave: Filme. Gênero. Psicanálise. Cavell. Freud.

> Artigo recebido em 19.05.2019 e aceito em 15.07.2019

Since Stanley Cavell started reading comedies and melodramas from the '30s and '40s, the study of films as sources where traditional philosophical subjects are explored has become a fever in the U.S. and in Europe. These genres helped Cavell scrutinize relations of recognition and avoidance between couples and, in a wider perspective, expressions of skepticism about other minds. In this paper, I follow Robert Pippin in his convictions about *film noir*. He groups these films as a specific genre and reads them as expressions of philosophical investigations. Of course, film as a source of philosophical reflection has some differences in comparison to the traditional textual form, for when we read films we are introduced to a world that philosophical texts sometimes hide for historical and formal reasons. Using films, we make contact with a context richer in details than philosophers usually present in their examples, and to characters whose psychological complexity is more troubling than the commonly used first-person standpoint. Although film's fantasy world is somewhat dependent on the *mise en scène*, the studio technology, the editing and the director's choices, there should be some common features in both philosophical texts and films that produce in the audience the capacity to experience a sort of reflection upon human problems.[1] We must also acknowledge that there are a few pieces of information a text is unable to convey. The textual form is cognitively different from the audiovisual form – while philosophical texts usually work using conceptual edifications, arguments and more rigid linguistic constructions, films develop narratives and touch our more spontaneous visual and emotional capacities. Acknowledging these differences and following these steps, my first task in this paper is to show how Cavell's philosophical project echoes through other film genres, more specifically film noir. In second place, I hope my analysis of Fritz Lang's *Scarlet Street* – a film that was forbidden in 1945 due to its violence and picturing of a failing justice system – can convince my readers that the *film noir* genre is the perfect soil for some specific seeds to bloom, where the fusion of

[1] Robert Pippin, *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy*, 2012, p. 20.

elements can help us to understand not only skepticism, but also the constitution of gender identity.

I structured this paper by firstly presenting an account of *film noir*. I try first to understand what its main subjects are, what is the historical context of its emergence and what influences are in play in this genre. The second part is meant to give an account of *Scarlet Street*'s plot in such a way that I hope it will be useful for my further theoretical development. In the third part, I present the main subjects that structure the film according to Adrian Martin's analysis. In his opinion, time and repetition, irony and hierarchy, and art and perspective are the fundamental subjects explored in *Scarlet Street*. Then, I try to articulate in a fourth part all these subjects into a single point. My goal is to show how art, perspective, time, repetition, irony and hierarchy are articulated in the main character's gender identity. Finally, I try to give an account of Cavell's understanding of gender and agency. There I agree with Cavell that our common understanding of masculine as the gender that corresponds to activity and feminine as the one that corresponds to passivity is a conceptual association based on a misconception about the very nature of gender and agency.

1. *Noir*

Following Pippin, we can say that *film noir* constitutes a genre in the same way Cavell says melodramas and comedies do, for *noir* films explore conventions, adding or compensating features in an internal dialogue with each other, just as comedies and melodramas do. Some of the defining aspects of *noir* are external to film: the post-war moment changed the degree to which violence was acceptable; it also changed the relations between men and women and between women and work. Not only did Europe have to find another way, but America changed too: cities became bigger, immigrants from Europe arrived with different sensibilities and traditions, complex social phenomena emerged – such as the war widows or men who felt guilty for being alive. These issues are

so deeply absorbed by *film noir* directors that the genre should be acknowledged as an expression of these changes in American society.[2]

A reflection of this situation in *noir films* is frequently visible in the characters' construction, for multiple determinants will be present in their incapacity to control their lives. In *noir films*, human actions are frequently confusing, as explored by Pippin:

> [...] many noirs open up onto questions of action, agency, and action explanation that are extraordinarily complex.
>
> [...] given how unstable, provisional, and often self-deceived are their claims to self-knowledge, and given how little in control they are of their criteria for deliberation, how absurd it is to expect them to be able to "step back," as it is said, from their commitments and desires and goals and reflectively deliberate about what they ought to do. But this feature, too, is not unique to noirs, film, or aesthetic objects. It is a limitation of which any attempt at action explanation "in life" must also take account.[3]

Pippin's account of action and agency as it is present in *noir* movies is brought to light under the concept of fatalism. Most of the characters in *film noir* seem to have a destiny, for even if they don't succumb to elements external to their wants, their passions, lust, envy, jealousy, all sorts of feelings forcefully trap them in an uncontrolled fate. Women and men cannot be accommodated in an ordinary life (as shown in the *meta-noir The Man Who Wasn't There*). Some innermost forces combating their social volitions make space for the emergence of uncontrolled actions and desires they can barely acknowledge as theirs. As Pippin says,

> Noir heroes are endlessly reluctant to act, and when they do, they are mostly responsive and often halfhearted. [...] The standard picture is of people "trapped" either (somewhat paradoxically) by themselves (by who they have become), or by an anonymous and autonomous social order or

[2] It is also important to note that Western movies also reflect a specific moment in American society. Westerns explore moral conduct from another point of view, mainly the change from a pre-law moment to an institutional and law-ordered life. As a post-war reflection, Western movies symbolize a moment in which new identities within American civilization have to be absorbed.

[3] Robert Pippin, *Op. Cit.*, 2012, p. 18.

> societal machine, or by a vast purposeless play of uncontrollable fortune, chance.[4]

Almost no character in *noir* can control their inner desires. They do not fit a reflective model of action and agency, at least not when we consider what is central to the basic plot development.

This fatalistic view is central to my purpose of describing the gender identity of the character Chris Cross in the film *Scarlet Street*. My claim is that if fatalism has to do with our inescapable relation to some of our innermost desires, then Chris Cross is an expression of fatalism that reveals our most primitive form of gender trouble, a bidimensional subject constitution in which our relations with others are experienced as relations with ourselves, in which the other is merely a projection of our desire. To reach these results it will be extremely important to keep in mind Cavell's considerations about gender and skepticism.

2. *Scarlet Street*'s plot

Fritz Lang's *Scarlet Street* touches the problem of agency, as almost every *film noir* does. In these films, characters constantly switch between activity and passivity, between being protagonists or victims of their own histories. This constitutes a feature that is visibly expressed in male characters, for they usually succumb to seduction by women, meaning that *film noir* is an interesting source for exploring the connection between agency and gender constitution. Since in *noir* movies both agency and gender constitution have two main constituents, desire and identity, we can articulate them by acknowledging that agency and *to seduce* are linked on one side, and passivity and *being seduced* are connected on the other. Firstly, I must regard how I seduce the other, how I make myself the agent and what is my mind-body identity in doing so. Secondly, I must regard

[4] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

which objects I desire in order to understand what seduces me in the other.[5] That entails that gender constitution depends on the dynamics between activity/passivity on the one side, and masculine/feminine on the other. I see *Scarlet Street* as a film where these issues can be highlighted to great effect. In order to understand why I see this connection, I will first explore the movie's plot.

First, we must acknowledge that it is hard to describe the movie's plot. As in many *noirs*, multiple perspectives are in conflict, and as we attempt to describe the movie, we are bound to slip into a particular way of seeing things, thus forgetting others. The movie begins in a dinner scene, where men celebrate their friendship singing at the table. This celebration is interrupted by a car's horn and the announcement that a lady waits for Mr. J.J., the boss, in the car that has just arrived. Before he goes, he gives Chris Cross a clock as a token of their friendship and as a way of acknowledging Chris's loyalty at his job. After this, J.J. leaves and his employees run straight to the window to admire their boss's power and capacity to have relations with such a good-looking girl.

A little bit tipsy, Chris begins his journey back home, talking to a colleague to whom he declares his feelings. He says he has never been *loved by a woman like that* in his life. He clearly meant a woman as beautiful as his boss's. Before his friend gets on the bus, he comments, in an unconsciously premonitory way, that some dreams never pan out – this gives us an important clue to understanding Chris's future childish behavior.

After some walking around alone through the streets, when Chris is almost at the train station, our hero sees a scene to which he reacts impulsively. He sees a drunk man beating a girl and, in order to protect her, he runs, raising

[5] It is important to take into account that the well-known opposition between activity and freedom on the one side and passivity and determinism on the other does not play a role here. To be active means no more than to act upon others, while to be passive is simply to submit to others' wills. *Noir* film circumscribes these concepts to a play of resulting forces that tend to move some bodies in certain directions. No idea of transcendental freedom can be found within *noir* character conception.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

his umbrella like a sword, and hits this man, whose identity is still unknown. The man falls unconscious; meanwhile, Chris closes his eyes, afraid of the consequences of his act. Since nothing happens (we only hear a train passing), he lowers his arms and gives a sincere smile to the girl who will, as we will see, turn his world upside down. He runs in order to call the police, but when he comes back, the girl gives wrong information to the policeman concerning which direction the bad guy took, something she does in order to avoid further trouble, for she does not want the newspapers on her back. Chris gently offers to walk her to her place, but when they arrive, he invites her to have a coffee. In the café, their conversation is quite strange. We see Chris trying to impress Kitty, but he does so only by answering her questions and accepting suggestions she makes in trying to guess who he is. The result is that Kitty wrongly takes Chris to be a businessman who paints as a hobby, although we know he is in fact only an honest cashier in an ordinary bank. Kitty is also a complex character, for, as we will see, she is not like the customary *femme fatale* we see in *noir films*. She says she is an actress, but most of the time she is evasive and reticent. At the end of the conversation, she gives Chris a flower, asking him to promise never to forget her.

The next scene gives us an insight into Chris's personality. He lives in a house with a controlling and angry wife, and this is why he cannot have his friend over for chatting. Pippin defines Chris differently from other *noir* protagonists:

> Other noir male leads, in however qualified and sometimes weirdly passive ways, are "men of action"—Humphrey Bogart, Robert Mitchum, Dana Andrews, Glenn Ford, Burt Lancaster, Dick Powell, Robert Montgomery, Edmund O'Brien, Richard Widmark—and while Chris does break out of his passivity, he is not like these. Until the very end, his actions, even his painting, the activity that counts in the film as most of all his own, are secret, hidden, disguised, furtive. [6]

Chris is trapped in a marriage without love, in which convenience binds the couple. At first, he paid some sort of rent, then she let him stay, and time

[6] Robert Pippin, *Op. Cit.*, 2012, p. 18.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

slowly established the relationship. Love never grew between them and that lack of a sentimental life is what makes Chris a fully sentimental painter. This is what we see when Chris shows his painting to his friend in the bathroom – a place for intimacy and where his emotions are sublimed through art. Chris's friend asks whether he sees the painted flower when he looks at the real one, for he paints in a very particular way. Obviously here there is a play with words: the word *see* is the key concept for understanding the forthcoming changes in Chris's life, for everything that happens to Chris is caused by his way of seeing things, his lack of perspective.

We still don't know, however, who the girl that Chris saved is. Kitty is in love with Johnny, a pimp who explores her and presses her to take money from Chris. One of the most important things Kitty does with Chris's money is to rent an apartment, suggesting that he should install his studio there. Since his wife said she was going to give his paintings to the garbage man, he sees the opportunity to lie about the destiny of his works. The story develops in a surprising way. Johnny steals Chris's paintings and secretly sells them, but, unexpectedly, they end up becoming famous. After selling them at the flea market to unknown buyers, who turn out to be a critic and a gallery owner, Johnny is found in Kitty's apartment. There he is asked by the buyers, who appreciated the paintings, to present them to the author of such incredible masterpieces. The solution he finds is to present Kitty as the artist. What fascinates the buyer and the art critic is precisely the lack of perspective in the works – the two-dimensional representation of space present in Chris's paintings. One of them says he sees a masculine force in the paintings – suggesting that the painter finds in them a way to express sexual desires or gender identity precisely due to the lack of perspective.

In what follows, Adele, Chris's ill-humored wife, accuses him of plagiarism. She believes Chris's works are bad copies of a famous artist called Katherine March (our above-mentioned Kitty). As we might expect, Chris cannot understand this accusation coming out of nowhere and he decides to run

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

to Kitty's apartment to figure out what has happened to his paintings. There he listens and believes Kitty's sad story. She tells him she had to sell the paintings because she was out of money. Since she didn't know how to do this, she signed her own name on Chris's works. The good news is that some gallery owners loved his paintings, so they decided to organize an exhibition of other works of his. At this moment, we see Chris happy, for his works of art have been finally acknowledged as good, and he also sees this name-changing as a metaphor for a union he cannot have with his beloved girl – as it happens in his marriage, the infantile cashier resigns himself to merely ideal and symbolic achievements.

Chris's happiness grows when he comes to know that Adele's former husband (called Patch-eye Higgins) – a man she had never forgotten – is still alive. If he is still alive, Chris is therefore not married by force of law. If this is so, he can finally marry Kitty, he believes. But before Chris achieve his dreams, Adele's former husband threatens to destroy their marriage if he does not share the life insurance money she got after her beloved was dead. Cleverly, Chris deceives Patch-eye, suggesting a plan: Patch-eye Higgins should go to Adele's house alone and take the money, for Chris, knowing himself, would not be reliable in telling lies when Adele asked what had happened to her money. His real plan was to fool Adele's husband by pretending that the house was empty for him to steal the insurance money, but since Adele was sleeping in her room, what Chris actually provokes is just a meeting between the two and an opportunity for Chris himself to run away.

After this, Chris arrives late in the night at Kitty's place to celebrate and, surprisingly, he sees Johnny coming out of her room to stop a broken record repeating the song *My Melancholy Baby*. After that, he slams the door and escapes, but is desperately followed by Johnny, who wants to try to convince him (again) that nothing is happening between him and Kitty. The scene is cut, and we suddenly see Kitty telling stories of love and hate to her friend on the telephone. Calmly, Chris enters the room to give her his understanding of the situation. He still does not believe she loves Johnny, for in his opinion what they

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

have cannot be called *love*. He explains that now they can marry because Adele's husband is still alive. Kitty suddenly lies face down and starts laughing at Chris, though he thinks she is crying. Frightfully, Kitty rises from the bed, showing an evil smile. As she stands up, she begins a long speech that humiliates Chris, telling him all she thinks about him: she tells him straight to his face that he is old, stupid and ugly. She says she will never marry him. To this, Chris's reaction is shocking. He takes an ice pick and, possessed by jealousy, rage and chagrin, he kills Kitty.

The final scenes present Johnny's trial and execution. Since he arrives at Kitty's apartment just after Chris, he leaves his fingerprints on the objects. Meanwhile, Chris is (partially) unmasked, for his boss discovers that he has stolen money. He does not indict Chris, but fires his best employee from his job. From then on, Chris lives an abandoned life, tormented by his memories from the past – Kitty's and Johnny's sweet words return as voices in his head, the music he listened to when arriving at Kitty's apartment and every mistake he made in the past weigh unceasingly on his mind for the rest of his life.

3. The film's structure

Scarlet Street prompts many questions, but I believe most of them can be articulated in a single one: *What does the other's desire mean to me (in a first-person perspective)?* With this question, I believe we can understand Chris's enclosed standpoint and his incapacity to acknowledge the other's desire for a third person, say, Johnny or any person different from Chris himself. To scrutinize this hypothesis, we must keep in mind the clue Adrian Martin gives when he says that the film has four particular domains that constitute its structure. In the tight thematic (one could even say architectural) construction of the film, four particular domains – time, hierarchy, art, and money – constitute the large logical structures which the characters see only intermittently, and which Lang is at pains to reveal to us as viewers. Our gradual unfolding perception of these

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

structures is built through the devices of repetition, irony, perspective and deduction. It is from this multilayered construction that the film acquires its special force, tone and significance.[7]

Time, repetition, the irony that structures hierarchy, and the lack of perspective in Chris's art are the fundamental features I consider in my reading of this film. Let us take a closer look at these points:

A. Time and Repetition: Repetition is presented mainly through sound: in the song *My Melancholy Baby,* which is repeated many times during the film, in Kitty's and Johnny's voices inside Chris's head, in the unconscious and involuntary predictions of the future in many dialogues, we can hear many repetitions through sound. Repetition is of symbolic importance to understand every relevant character and their fundamental position in the dynamic of desires. Chris's love for Kitty is a repetition of his childish desires – desires that "never pan out", in his words, and, as a kid, he repeats many times a passive position similar to that of a boy who falls in love with an older woman. Kitty is hooked in a violent love for Johnny, who only exploits her. She seems to believe that love is essentially violent, and the way she accepts it reveals a demand for someone who can teach her rules, limits and about her finitude. In Freudian words, she waits for someone who will put her in a passive position of castration. She constantly repeats a passive and masochistic behavior in relation to Johnny.

B. Irony and Hierarchy: Irony is present in the organization of hierarchical relationships. Love dependency is converted into economic power. In one hierarchy, we have Chris, who is dependent on Kitty's love, who, in her turn, is dependent on Johnny's love for her. In another hierarchy, we have Johnny depending on Kitty's money, who turns out to be dependent on Chris's money. This inversion is certainly ironic, for it makes all characters at the very same time powerful and powerless under different aspects.

[7] Adrian Martin, *Guess-Work: Scarlet Street*, 2011, p. 3.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

C. Art and Perspective: The film's most significant metaphor is present in Chris's relation to art and Kitty's stealing of authority over his works. Chris's paintings become famous for a unique characteristic: his two-dimensional representation of reality, which is, in fact, a result of his incapacity to represent three-dimensional spaces using the technique of perspective. His paintings, as we discussed earlier, are tied to a two-dimensional perspective. If this is not an accidental feature of the character, then we should consider it fundamental to understand Chris's mind and its projection into the world of love and power.

4. Time, space and gender

Now I will try to give an account of how these three features can be articulated into a single question: How can time and space be an expression of Chris's gender identity? First, let us link the idea of time repetition to eschatology. Then, we will see why, specifically, this form of eschatology is a representation of Chris's two-dimensional space representation. Pippin presents the relation between the repetition of music and being in love, and then explains why being in love means to be stuck in time:

> When Kitty and Johnny first plot to make money off Chris, the song "Melancholy Baby" plays in the background and becomes in effect the film's theme song and will show up again later. Here, we first hear it from a record that is stuck in a groove, and we get a rather straightforward image about how being in love can be like being stuck, like having a destiny that always returns, cannot be escaped.[8]

The song *My Melancholy Baby* keeps repeating the phrase "in love", suggesting that love can hold us, can stop us. Since being in love means to be stuck in a given position in relation to another person, we can analyze Kitty's love and willingness to forgive Johnny's aggressive behavior, Chris's acceptance of Kitty's demand for an apartment, her selling the paintings under her own

[8] Robert Pippin, *Op. Cit.*, 2012, p. 147.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

name, and Chris's blindness to her cheating on him as different representations of the same structure.

If we understand that the repetition of music in *Scarlet Street* is a representation of what structures Chris and Kitty's lives, this enables us to believe that the repetition of time is an element that depicts their fate. If someone has a fate, this person has his/her life determined in terms of time and future history. Future time will confirm a given fate, and a person cannot escape any unwanted outcome. Theories of time development are also known as eschatologies. We can say that Chris and Kitty are involved in some sort of eschatology, since repetition structures their lives. But we must also acknowledge that the film plays with some Christian metaphors, that it seems to never affirm them, but to contradict or misrepresent Christian faith instead. Seated in a bar, Chris sadly listens to a preacher who affirms that we are all sinners and that someday we will all find peace in heaven. This scene suggests we are dealing with a Christian notion of fate, but, as Pippin says, Lang is probably not endorsing this point of view.

> The Christian notion of eschatological time suggests both that there is this radical revolutionary possibility in historical time, such that everything is different, full of new possibilities, after the Incarnation, and that an individual can be born again, decisively become almost literally a different person, free of the burden of the past, forgiven, after having been saved. Lang's irony about this assumption is absolutely withering. The "baby" of real relevance is not the baby Jesus but, the music reveals, our melancholy baby. The aspiration for such revolutionary change is paired musically with the reality of the stuck-in-time, repetitive melancholy baby. And that means not only "melancholy" because this tempting Christian way of thinking about time is naïve, but because melancholy is melancholy, not mourning in Freud's famous sense.[9]

Scarlet Street's eschatology is present in the idea of time repetition and damnation. The repetition of music, voices and events symbolizes a different eschatology from the Christian one. If, on the one hand, Christian eschatology suggests a linear time and promises a future time free of the burden of the past, on the other, the movie suggests a cyclical and repetitive understanding of time.

[9] *Ibidem*, p. 147.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Christianity does not endorse the idea of continual repetition of time, for in a given moment we will all be free and forgiven. But if this is so, who is the melancholy baby stuck-in-time as a broken record? My answer is that the baby is Chris, whose melancholy structures the repetition of time. In order to understand this, we shall consider some lines of Freud's account of melancholy:

> When we lose some beloved person [...] the free libido was not displaced on to another object; it was withdrawn into the ego. There, however, it was not employed in any unspecified way, but served to establish an identification of the ego with the abandoned object. Thus the shadow of the object fell upon the ego, and the latter could henceforth be judged by a special agency, as though it were an object, the forsaken object.
>
> In yet other cases one feels justified in maintaining the belief that a loss of this kind has occurred, but one cannot see clearly what it is that has been lost, and it is all the more reasonable to suppose that the patient cannot consciously perceive what he has lost either. This, indeed, might be so even if the patient is aware of the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows whom he has lost but not what he has lost in him. This would suggest that melancholia is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious.[10]

Let us first state that mourning and melancholia are Freudian concepts that play an important role in the description of the patient's reaction to the death of a beloved person. Freud's understanding of the psychic apparatus includes an economic conception, for he believes feelings are the expressions of our libido, and the latter can relate to others varying in intensity and aspect. For example, as he says in *Civilization and its Discontents*, love and hate are feelings connected to our capacity to find ourselves in the other. Love is the expression of our Eros, of our capacity of aggregation and, psychologically speaking, it is the expression of finding a place for the other within oneself. Hate is the expression of our Thanatos, our capacity to destroy ourselves and our relation to others. Both feelings can have the same economic intensity, but they represent a change of aspect in the libido. For instance, if I am in love with somebody and I discover that this person has been cheating on me, the love can change into hate, for the libido can change its aspect. Hence, Eros can morph into Thanatos. The economic

[10] Sigmund Freud, *Mourning and Melancholy* (1917), 1973, p. 244.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

process needs to find equilibrium and to achieve this, our psyche should either repress love or change love into hate or into some negative emotion.

Returning to the plot of *Scarlet Street*, we can say that melancholy is a good concept to explain Chris's eschatology. He is the baby stuck-in-time who cannot acknowledge Kitty as independent (separate from his enclosed perspective), who projects his own feelings onto her as he does to his painted flowers, and who has a two-dimensional relationship with his beloved girl. He is blind, he cannot see Kitty's interest in Johnny, and he sees her as surface, pure and trustful.[11] Since, as the story goes, he kills Kitty, his projective identification with Kitty results in a melancholic relation with the lost object, for he kills an extension of his own self, the other pole of his projective relations. The consequence is the loss of part of his identity. As with Freud's melancholic patients, Chris tries suicide, abandons himself to the streets and expects punishment in order to reach justice. He believes he must die as his love object did. With regard to what Freud says about melancholy, we can say Chris knows he has lost Kitty, but what he does not know is the meaning Kitty had for his life. To wrap this up, his fate is to be stuck-in-time in a two-dimensional world. But why is this two-dimensional representation so important?

The two-dimensional painting is a metaphor for Chris's relation to others. First, let us remember that Chris cannot paint in three dimensions, in the way we represent solids, but only in two dimensions – the dimensions of plane surfaces. If, as he confesses to Kitty, painting is like a love affair, then his limitations in painting will be expressed in relation to Kitty, for she is his love affair. And if we take this analogy between painting and love seriously as a mode of understanding Chris's relations with others, we can say that he sees no internal complexity in the other. He believes Kitty is like a plane surface, showing all of herself at once with no inner soul disconnected from her outer

[11] Skepticism about others' minds is a fundamental source to understand Chris's mind. His idea of the body as pure surface with no internal complexity reminds us of Descartes' second meditation, where he casts doubts on the existence of other minds in the bodies of the people walking on the street. Descartes considers the possibility of being alone among automata.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

bodily behavior. The other cannot hide anything and he can know all about the other. This perspective, or lack of perspective to use Lang's words, is only possible if we do not acknowledge the other's independence and capacity to dissimulate and fool us. We cannot know everything the other feels and knows; to deny this is the same as not admitting our separation. This fantasy of total knowledge is only credible if I don't recognize my view of the other as an extension of my own mind – as if I projected my soul upon the other.

This is very much like the projective mechanism that Freud identifies as a psychological defense. In the dictionary written by Laplanche and Pontalis, we see the following definition:

> an operation whereby qualities, feelings, wishes or even 'objects', which the subject refuses to recognize or rejects in himself, are expelled from the self and located in another person or thing. Projection so understood is a defense of very primitive origin which may be seen at work specially in paranoia, but also in normal modes of thought as superstition.[12]

With regard to this definition, we can understand Chris's relation with Kitty as one of projection of feelings and wants, a two-dimensional relation in which the other is hidden under his expanded self.

But what does Chris miss with this projective attitude? He fails to acknowledge Kitty's love for Johnny. He is unable to see the real girl he loves; Kitty is like an extension of his never-ending self, in whom Chris sees only his own desires as existing and all possible contradiction to his projective self is denied. The acknowledgment of the other's desire by him is fundamental to overcome a two-dimensional relationship. Since in a two-dimensional relationship the two people involved are one and the same, in order to have an *I* and a *you* independent of projection, there must be a third element in the relation – in terms of pronouns, it is to say that there must be a *he* or a *she*. So, in order to produce an independent *I* and an independent *you*, I have to acknowledge at least the possibility of your desire for another, a third element

[12] Jean Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 1974, p. 349.

in my relationship with you.[13] In sum, we can say, according to Freudian theory, that individuals are produced within a triangular relationship – and this is the *perspective* Chris cannot step into. If the subject does not see himself in a tridimensional structure of desire, the other (the only possible other) will be a projection of his mind, with no autonomy, no immanence and no responsibility. The other will be a projection of his world, of his mind, hence no autonomy can be recognized in the other. Here is where we place Chris's childish behavior – a dreamlike passivity that contrasts with an activity that always emerges in secret, disguised and in furtive contexts. He cannot constitute himself as a man like his boss, independent, free and autonomous in real situations – although he too sees himself as a victim of women's fatal attraction. He is just like a pre-Oedipal boy, caught in a world filled with wishful thinking.

5. Gender and Agency

There are many scenes in which Chris is seen in a passive position. He does not have a space for his activities in the apartment where he lives (as women did not have at that time), for Adele annoys him about the use of the bathroom. She continuously humiliates him, remembering her former husband as a *real man*. Finally, Chris has to do the dishes using an apron as if he were a housemaid. All of these scenes suggest Chris is in an allegedly passive feminine position, lacking responsiveness and attitude.

[13] This is the very structure of the Oedipus complex. Here, I take only the pronominal form of the Freudian account of the sexual development, since the recognition of a father interfering in a baby-mom relation is the source of the triad I-you vs he. In *The Dissolution of the Oedipus complex*, Freud states that the emergence of adult sexuality has to do with the formation of the superego (a third element taken as moral instance) and the latency period. Even though this text recognizes its speculative nature, Freud presents interesting assumptions concerning the identity resulting from the repression of the complex. In his opinion, it is here that psychism give birth to a properly masculine or feminine identity. In my analysis, Chris's two-dimensional and non-perspectival world are the signs that show that he hasn't overcome the Oedipus Complex. He is trapped in a condition that is prior to any possible autonomous identification.

On the other side, there are other scenes in which Chris is clearly assuming an active position. The first one happens when he is cutting a liver with a knife and the other is when he kills Kitty using an ice pick. Pippin has something important to say about these metaphors:

> Chris is handling a knife in one hand and a piece of flaccid liver in the other, and the suggestion seems to be that he is trying to decide either which gender he wants to be (especially since, besides the knife-liver contrast, he is wearing the clothes of both, a suit covered by a frilly apron), or how much of a real man he is (knifelike or flaccid). That duality continues throughout the scene, as he first approaches Adele in a vaguely threatening way with the knife, but then, as the impact of what she has said sinks in, he drops the knife. As Tom Gunning points out, it drops at just the upright angle which the dissolve then reveals Johnny to be occupying in the next scene.[14]

The knife and the ice pick are the two instruments Chris uses to express his gender identification and both are used to threaten women. As I try to argue, we must understand him as a boy, a pre-oedipal one. In the scene, his aggressiveness is the way he finds to express his drives. In *The Economic Problem of Masochism,* Freud argues that sadistic behavior can be seen when the death instinct, or Thanatos, seeks to divert outwards. In this case, the tendency our organism has to die and to destroy itself changes direction and meets the external world. Freud says the instinct of mastery and will to power have their origins in the reversion of masochism, hence in sadistic tendencies. He also believes the dissolution of the Oedipus complex brings about a period of longing, weakness and mourning. Therefore, it is precisely in this moment that the sense of destruction can take place in someone's personhood. My argument here is that his gender identification is produced by means of his handling many objects, but no other object can translate Chris' mind better than the paintbrush. Pippin, however, forgets this other instrument Chris uses to express his gender, and it is so obvious that we tend to forget. Chris uses his paintbrushes as sexual instruments. He becomes *active* when he handles them.

[14] Robert Pippin, *Op. Cit.*, 2012, p. 147.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

But things are not so easy to understand. Although Chris's gender identity is expressed in his paintings, his masculinity projects a woman in need of protection and assumes a womanish representation when he paints a self-portrait (we see his masculine painter's expression assuming a feminine self-representation). This mixture is precisely what makes Chris Cross such an intriguing protagonist, for he oscillates between masculine and feminine forms of expression of him/herself in his paintings.

If Chris' paintings are the expression of his gender, what does it mean to accept the task of painting a self-portrait assuming the identity of a woman? This is also an important metaphor. To make it clear, we shall discuss a distinction that Stanley Cavell presents in his contribution to the debate on feminist theory. The value of the idea that masculine/feminine oscillation may be studied by mapping it onto active/passive oscillation depends on how good a map you have of the active and the passive.[15]

For Cavell, gender problems are the expression of positions in action. Passivity, Activity, Transcendence and Immanence, autonomy and heteronomy, are understood as positions men and women can occupy, but there's no *necessary* identification of men and women with any of these predicates. Men and women can occupy both feminine and masculine positions, for our map of feminine and masculine is surrogate to a wider map of activity and passivity. For instance, the figure of the *femme fatale* is certainly an image of an active woman; hence we may acknowledge that our association between masculinity and activity on the one side, and femininity and passivity on the other, is merely contingent.

Here I would like to mention more recent studies that agree with the denial of a fixed and static identification of these predicates about gender. Jessica Benjamin criticizes the Oedipal gender polarity. She believes that the characterization of masculinity as the rational and autonomous side of the

[15] Stephen Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, 1994, p. 339.

relation and of femininity as the irrational and undifferentiated self is a cultural inheritance that entails the impossibility of mutual recognition in society as a whole. She states that "[...] psychoanalysis unselfconsciously took the Oedipal boy as its standard – the male as the model of the individual – much of modern thought claims to speak for the neuter subject, gender-free and universal."[16]

Hence, Benjamin agrees with Cavell as she debates the unconscious assumptions made in psychoanalytic arguments. Her argument goes far beyond the mere criticism of the traditional view on the Oedipus complex, although this is obviously where she departs from. She claims that modernity rationalizes the social world, transforming every possible being into an object of exchange, submitted to future projections and calculations[17], and, in this vein, all sorts of desires and sexual drives are rationalized as well. She believes that the modern subject fears becoming fully identical with the world he controls, thus he avoids identification with the objects over which his mastery has always reaffirmed his independence. According to Benjamin, our society has developed total consciousness that this model has reached its limits, given that objects have enslaved agency and desire, resulting in a loss of freedom and in a never-ceasing failure in mutual recognition between men and women. To wrap this up: We lost our capacity to desire freely, because objects have isolated and controlled our supposedly autonomous will.

Back to Chris's paintings, if we assume Cavell's and Benjamin's criticism to static positions concerning gender identity, we can say both the feminine and the masculine are expressed in Chris's paintings because what really counts is his active, immanent and free self-expression. It is wrong to identify activity, autonomy and rationality with masculinity and passivity, heteronomy and

[16] Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination,* 2013, p. 183.

[17] Jessica Benjamin's book has three main heroes – Hegel, due to his theory of recognition; Freud, since her book is all about love and its role in social bonds; and Max Weber. The final chapter, which is about gender and domination, is based on Max Weber's analysis of the capitalist society and this is where she directs her criticism to the idea of masculine and feminine as rigid identifications.

irrationality with femininity, for if we do this, we will miss this two-aspect feature of Chris's paintings that makes him neither one nor the other. In his paintings, the masculine and the feminine are all at once expressed as active sides of the human soul. Perhaps this can be visualized if we pay attention to his paintings, for two of his masterpieces assume Kitty's possible standpoint. The first work represents a man with an umbrella, painted from what would have been Kitty's perspective if she had seen Chris coming the first time they met under the train station. The second painting is the self-portrait, where once again Chris assumes Kitty's own perspective and paints a serious, powerful and distant woman. I claim that Chris's paintings are an expression of activity and that both masculine and feminine genders can occupy the painter's perspective; we can say that *Scarlet Street* is a movie where we can see both masculinity and femininity constituting Chris's agency.

6. Conclusion

I hope my reading of *Scarlet Street* has somehow served to the purpose of exploring some points about gender and fatalism. On the side of fatalism, my fundamental idea is that Chris Cross remains trapped in his childish desires for an active woman and that will determine his behavior during the movie. On the side of his gender constitution, I take his paintings as a metaphor for his sexuality, for they express his feelings, his inner perspective and are the fundamental place where we can visualize his feminine and masculine identifications.

Of course, his violence against women and his melancholic madness are rejections of loss, so both are forms of retaining an active and masculine position. These other aspects are of so much complexity that it will take another article to address them.

References

BENJAMIN, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination.* New York: Pantheon, 2013.

FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents* (1930). London: Penguin, 1973.

FREUD, Sigmund. *The Dissolution of the Oedipus Complex* (1924). London: Penguin, 1973.

FREUD, Sigmund. *The Economic Problem of Masochism* (1924). London: Penguin, 1973.

FREUD, Sigmund. *Mourning and Melancholy* (1917). London: Penguin, 1973.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *The Language of Psycho-Analysis*. London: W. W. Norton, 1974.

MARTIN, Adrian. Guess-Work: Scarlet Street. *Movie: A Journal of Film Criticism*, n. 3, p. 35-42, 2011.

MULHALL, Stephen, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

PIPPIN, Robert B. *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy (Page-Barbour Lectures).* [S.l.]: University of Virginia Press, 2012.

Referência para citação deste artigo
CARLUCCI, Fernando. Gender & Perspective in *Scarlet Street*. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 297 – 318, outubro de 2019.

> A concepção relacional do poder em Foucault e a omissão da valoração ética

> The relational conception of power on Foucault and the omission of ethical valoration

por Igor Corrêa de Barros
Graduando em Filosofia pela Universidade Federal de São João del Rei. Bolsista da Capes pelo programa Residência Pedagógica. Formado em Técnico em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Rio Pomba. E-mail: igor.cbarros21@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1386-955X.

Resumo
O presente artigo tem por objetivo apresentar alguns dos elementos centrais da analítica do poder proposta por Michel Foucault. Após situar e caracterizar a noção foucaultiana de poder a partir dos escritos genealógicos, examina-se como a concepção relacional de poder orienta as investigações acerca da emergência e estruturação do poder disciplinar. Por fim, recuperamos a crítica de Andrew Sayer à noção foucaultiana de poder, segundo a qual falta à concepção foucaultiana uma elaboração explícita do componente valorativo e normativo do poder. Ao final, considera-se a pertinência dos pontos levantados por Sayer.
Palavras-chave: Foucault. Poder. Disciplina. Andrew Sayer.

Abstract
This article aims to present some core elements of the analytic of power by Michel Foucault. After locating and characterizing the foucaultian conception of power, based on his genealogical works, we consider how his relational conception guides the investigations concerning the emergence and the organization of the disciplinary power. In the last section, we recover the Andrew Sayer's criticism to the foucaultian conception of power according to which the lack of an explicit consideration of the normative and evaluative component of the power is a crucial point. Lastly, we consider the relevant of the points mentioned by Sayer.
Keywords: Foucault. Power. Discipline. Andrew Sayer.

> Artigo recebido em 02.05.2019 e aceito em 02.08.2019

1. Considerações iniciais

Foucault é conhecido principalmente por suas pesquisas envolvendo os temas da loucura, da punição, dos hospitais psiquiátricos, da prisão, da sexualidade, da epistemologia das ciências humanas, entre outros. Contudo, suas pesquisas ao longo dos anos 1970 sobre a questão do poder ocupam lugar de destaque na sua produção. A sua concepção de poder, criticando aspectos fundamentais da tradição filosófica ocidental, acaba por oferecer uma nova forma de interpretação dos fenômenos sociais e políticos; e, por isso, talvez seja considerado o aspecto mais influente e original do seu pensamento.

É possível organizar as abordagens que guiam a produção de Foucault em torno de três tipos de investigações históricas, que são normalmente tomadas como *fases* distintas da sua produção: a arqueologia, a genealogia e uma última fase que poderíamos chamar ética/estética. Como nos lembram Rabinow e Dreyfus, tal classificação é em certo sentido supérflua, no entanto esse é um modo de lidar com as frequentes mudanças de interesses de pesquisa e de elaboração e combinação de abordagens metodológicas propostas por Foucault.[1] Isso significa, e nos serve de alerta, que também as noções ou conceitos que orientaram e em torno dos quais se estruturaram as suas investigações também mudaram ao longo do tempo.

Os trabalhos associados à primeira fase, a fase arqueológica, são principalmente *O nascimento da clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966) e *A arqueologia do saber* (1969). Nessa fase, Foucault estava interessado em examinar as regras de formação e os regimes de verdade das disciplinas; sobretudo, aquelas por meio das quais os seres humanos tentam compreender a si mesmos, isto é, a medicina e as ciências humanas em geral.

[1] Cf. Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*, 1995, p. 116; e Cf. Amy Allen, *The anti-subjective hypothesis: Michel Foucault and the death of the subject*, 2000.

Os trabalhos associados à segunda fase, a fase genealógica, são, principalmente, *Vigiar e punir* (1975) e a *Histórica da sexualidade, volume 1: A vontade de saber* (1976). É mais precisamente nessa fase que Foucault se volta para a compreensão de como a própria produção do conhecimento é regida por todo um sistema complexo de práticas, e não apenas de práticas discursivas. Foucault está especialmente interessado em entender como a genealogia das formas de exercício de poder e de produção de saber articulam-se para produzir verdades.

A partir do final da década de 1970, Foucault dedica-se a temas associados à ética e à estética. Os trabalhos representativos dessa fase são principalmente os volumes 2 e 3 da *História da sexualidade: Os usos do prazer* (1984) e *O cuidado de si* (1984). Nessa fase, Foucault explora a ideia de um sujeito ético ativo, bem como, o ideal de tornar a própria vida uma obra de arte; para alguns intérpretes, um interesse pelo tema da estética da existência.

Neste artigo, nos ocuparemos de alguns dos elementos centrais da concepção de poder proposta por Foucault, principalmente a partir das obras *Vigiar e punir* (1975) e *A vontade de saber*, lançado em 1976. Trata-se de um esforço em identificar quais são os elementos principais indicados por Foucault; tal tarefa é bastante complexa uma vez que o pensador francês nunca escreveu de modo sistemático uma obra dedicada especificamente ao tema do poder, tampouco tinha a pretensão de elaborar uma teoria acerca do poder. Por outro lado, Foucault nunca afastou os seus holofotes da temática complexa do poder. É, então, no mapeamento das considerações de Foucault e na reconstrução das articulações entre os elementos indicados que podemos ter uma visão geral da sua concepção de poder.

Nesse mapeamento, podemos notar que foi para compreender a relação entre saber e poder que Foucault passou a enfatizar, nos anos 1970, o componente genealógico da sua metodologia de investigação histórica. E é a partir dessa mudança de ênfase que emerge como central nas suas investigações o tema do poder e das relações de poder. Particularmente em *Vigiar e punir*, Foucault está

interessado como se formam e se articulam na sociedade industrial múltiplos mecanismos e dispositivos de controle geral e de vigilância sobre os indivíduos. Daí o interesse de Foucault no funcionamento de instituições como hospitais psiquiátricos, prisões, escolas e fábricas.

Na seção a seguir, em contraste com as noções substanciais de poder criticadas por Foucault, apresentamos a sua noção relacional e a relevância dos aspectos periféricos do poder. Na terceira seção, exploramos como essa concepção geral aparece na análise que Foucault oferece para a emergência e para um modo específico de operação do poder, e dos saberes associados, nas sociedades modernas: o poder sobre os corpos na sua forma disciplinar. A fim de destacar a pertinência e atualidade da concepção de poder de Foucault, apresentamos na quarta seção o esforço de Andrew Sayer em desenvolver e superar as limitações da proposta foucaultiana.

2. Microfísica do poder: protagonismo dos poderes periféricos

Antes de entender o poder em Foucault, é preciso ter conhecimento das formas tradicionais de análise de poder que o autor em questão contesta. Não se trata de refutar as teorias políticas realizadas anteriormente, mas de entender, por um percurso histórico e por uma investigação empírica, como o homem ocidental chegou ao que é hoje, e, no caso da política, entender como o poder acontece e contribui para a constituição da subjetividade desse sujeito.

Quanto ao primeiro aspecto, de fato, a emergência da analítica do poder em Foucault pode ser entendida como o resultado de uma mudança de ênfase na articulação de dois procedimentos de investigação histórica, o movimento da arqueologia para a genealogia. Ao dar ênfase à genealogia, Foucault pretendia não apenas compreender as regras que governam o discurso científico acerca dos assuntos humanos. Nos termos do próprio Foucault, a genealogia lança um olhar "para as continuidades das práticas culturais que a arqueologia isola";

especificamente, para as práticas e as relações entre poder, saber e os corpos dos indivíduos na sociedade moderna. De modo que: "a genealogia de Foucault foi o maior passo em direção a uma complexa análise do poder"[2].

A contribuição decisiva da genealogia para a analítica do poder desenvolvida por Foucault pode ser captada pela máxima do genealogista: na formulação de Dreyfus e Rabinow, examinando em detalhe a superfície de supostas continuidades e progressos, ele identifica e revela descontinuidades e recorrências e mostra que ali "onde se supunha profundidade, interioridade e finalidade", na realidade, "não há nenhuma essência"[3]. Foucault está interessado então em investigar "como a objetividade científica e as intenções subjetivas emergem, juntas, num espaço estabelecido não por indivíduos, mas por práticas sociais"[4]. Sujeitos e objetos emergem em certos campos nos quais as práticas operam; eles não preexistem, eles mesmos são produtos de manobras sociais. Isso significa que não há entidades substanciais cujas essências se conectam de determinado modo com outras entidades substanciais. Isso sugere que o poder tem uma natureza completamente relacional. A relação de poder é aquela a partir da qual emerge um campo estrutural de conflitos. É na identificação de certos rituais meticulosos de poder que se pode localizar e especificar a forma como o poder funciona, o que ele efetivamente faz e como faz.[5] A relevância desse aspecto relacional é adequadamente notada no contraste com o caráter substancial das concepções tradicionais de poder e que se encontra igualmente implicado nas análises das relações de poder.

Para Foucault, não se trata de refutar as teorias políticas tradicionais, mas de entender, por um percurso histórico e por uma investigação empírica, como o homem ocidental chegou ao que é hoje, e, no caso da política, de entender como o poder acontece e contribui para a constituição da subjetividade dos sujeitos. Para

[2] Hubert L. Dreyfus; Paul Rabinow, *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica, 1995, p. 117.
[3] *Ibidem*, p. 119.
[4] *Ibidem*, p. 121.
[5] *Ibidem*, p. 122.

tanto, Foucault distinguiu sua analítica do poder daquelas concepções que prevaleciam na tradição do pensamento político e filosófico: o poder como mecanismos que tem por objetivo promover a sobrevivência do Estado e das instituições; de um lado a noção de um poder jurídico pautado nas normas e leis para o bem estar e regulação da sociedade; e de outro a noção do poder como dominação, que tem por objetivo o controle de um grupo sobre o outro, ou seja, opressão de classe e manutenção de privilégios, como entendida pela perspectiva marxista.

As concepções políticas que vigoravam na época de Foucault, e que ainda hoje são muito influentes nos estudos sobre política, são marcadas por algumas características. Em geral, entende-se que o poder se manifesta por meio da lei, da coibição; trata-se, portanto, de um modelo de poder essencialmente jurídico. Esse poder compreendido e analisado de modo juridicista acontece sempre por meio da repressão, como uma violência legalizada pelo Estado, é frequentemente exercido na forma de dualismos, como o legal e o ilegal, o oprimido e o opressor. Outra característica comum dessas concepções tradicionais de poder é que o poder é tido como um exercício que acontece de forma universal e uniforme. Esse poder substancial, um poder coisa, é entendido como algo que pode ser acumulado, que provêm de uma fonte, do que se pode apossar, que pode ser concentrado, repartido ou distribuído. É nesse sentido que mesmo com as diferenças existentes entre as variantes, a tradição político-filosófica criticada por Foucault tem em comum o fato de analisar o Estado como ponto inicial do poder, como sendo o órgão central de onde todos os outros poderes se originam. Portanto, segundo o autor, as análises dessa tradição acabam por promover uma supervalorização do Estado. Todas essas concepções das variantes dessa tradição sempre procuraram analisar a estrutura estatal como forma unitária de controle de todo poder.

Voltando-se para a política francesa do seu tempo, Foucault chamou a atenção que também ali na sua sociedade as variantes dessa concepção substancial do poder se manifestavam. Enquanto a esquerda marxista colocava

o poder em termos de Estado, a direita analisava-o de forma jurídica, enquanto constituição. Ambos lados se preocupavam em denunciar o poder do *outro*: o totalitarismo dos soviéticos versus o abuso de classe praticado pelo capitalismo ocidental. As duas formas apresentam uma ideia de poder que coloca em primeiro plano o aspecto econômico, deixando em segundo plano a inteligibilidade do poder enquanto maquinaria.

Foucault não avaliou as concepções da ciência política desenvolvidas até então como "inúteis", não se trata de negar a importância dos estudos realizados até aquele momento, mas de formular uma analítica do poder que pudesse apontar um novo caminho para se conceber o poder. Para Foucault, as formas tradicionais não davam conta de entender todos os mecanismos do poder, pois ignoravam importantes aspectos relativos à temática. Foucault buscou então análises empíricas que pudessem oferecer uma nova visão sobre como o poder é efetivamente exercido.

Nos termos da teoria jurídica de filósofos contratualistas como o John Locke, a concepção poder contrato assume que o poder é algo de que a população abdica em prol de um bem comum, realizando assim a passagem de um *estado de natureza* para a sociedade politicamente organizada. Na visão foucaultiana, o poder não é algo que se pode passar a outra pessoa, pois todos exercem poder. Trata-se de entender o poder como uma estratégia e não como uma propriedade.

Em *Por uma ontologia do poder*, publicado como um adendo à coletânea de textos de Foucault reunida em *Microfísica do Poder* (1978), Roberto Machado aborda exatamente como Foucault concebia o poder enquanto ações, estratégia. Na leitura de Machado[6], o poder para Foucault não é caracterizado como algo global, que possui uma natureza ou está centrado nas mãos de poucos ou em uma única estrutura; pelo contrário, o poder é uma prática constituída historicamente:

[6] Roberto Machado, *Por uma genealogia do poder*, 2012, p. 14, *In* Michel Foucault, *Microfísica do poder,* 2012.

> O importante é que as análises indicaram claramente que os poderes periféricos e moleculares não foram confiscados e absorvidos pelo aparelho de Estado. Não são necessariamente criados pelos Estado, nem, se nasceram fora dele, foram inevitavelmente reduzidos a uma forma ou manifestação do aparelho central[7].

Portanto, pode-se dizer que o poder não existe em si, enquanto conceito, o que existe são as práticas de poder que acontecem em todo o corpo social. Desse modo, Foucault abriu um novo horizonte para a filosofia política ao chamar atenção para as formas plurais de poder, que até então eram desconsideradas ou estudadas como sendo apenas uma ramificação do Estado.

Foucault procurou mostrar que o poder também acontece perifericamente, podendo ser independente da atuação do Estado. Portanto, a analítica foucaultiana parte de uma observação ascendente do poder, parte dos micropoderes para chegar até sua relação ou não com o Estado. Trata-se, desse modo, de contrapor-se à ideia de que o Estado é o órgão central e o único ponto de partida de todo o poder. Os micropoderes têm história e tecnologias próprias, podendo ser independentes do Estado. É exatamente nesses termos que se manifesta o que Foucault chamou de a microfísica do poder: pode-se analisar o poder a partir de um nível micro para entender como se formam os macroníveis, como o Estado e as instituições. Essas relações de poder são múltiplas, com características e impactos diferentes, podem acontecer desde relações pessoais e locais, até mesmo em níveis superiores, como em instituições. Os micropoderes não são estáticos, estão sempre em mutação, pois são processos que variam historicamente.

Não há nos micropoderes uma divisão binária, como opressor e oprimido, pois o poder está em toda parte e é exercido por todos. O objetivo de Foucault é identificar e entender justamente o que está para além desse modelo binário tão presente nas teorias políticas. Para o autor, o poder é melhor entendido quando observado a partir da teia de relações presentes na sociedade.

[7] Michel Foucault, *Microfísica do poder,* 2012, p.14.

Em suma, o poder acontece em forma de práticas, são ações, que não possuem um detentor. O poder não é um objeto, uma coisa, mas sim uma relação, da qual nada nem ninguém está isento. Portanto, tudo o que acontece envolve poder, inclusive a própria resistência ao poder acontece no interior do mesmo, pois nada lhe é externo. Em uma passagem de *Vigiar e punir*, Foucault ilustra bem como sua concepção diverge da juridicista, que privilegia a economia e considera o poder como propriedade:

> Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma 'apropriação', mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, do que um privilégio que se pudesse deter; que se seja dado como modelo antes a batalha perpétua do que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, de admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é 'privilégio' adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.[8]

A concepção foucaultiana de poder é criticada por suprimir o indivíduo, como se a relação de poder retirasse a liberdade individual, como exemplificada na introdução do livro *Michel Foucault: conceitos fundamentais* (2012), escrito pela professora estadunidense Dianna Taylor. A autora aponta como esse ponto é polêmico: "aqueles que entendem a alegação de que os indivíduos são formados por relações de poder como constituindo uma negação da liberdade consideram que sua visão seja sombria"[9].

Explorando mais profundamente, as objeções feitas a Foucault parecem desconsiderar dois aspectos fundamentais de sua analítica do poder: o conceito de relações do poder e o papel da resistência. Relações de poder são uma forma de manipular o campo de ação do outro indivíduo, o que só pode acontecer entre indivíduos livres. Sendo assim, relação de poder sempre é uma forma de tentar moldar a ação do outro indivíduo, que justamente por ser livre, pode responder

[8] Michel Foucault, *Vigiar e punir*, 2010, p. 29.
[9] Dianna Taylor, *Michel Foucault*: conceitos fundamentais, 2018, p. 37.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

de várias maneiras. Desse modo, a liberdade é uma das condições para o exercício do poder entre indivíduos.

O segundo aspecto que explicita a liberdade na concepção foucaultiana de poder é o fato de que onde há poder, há resistência. Embora tenha usado pouco a palavra repressão e não considere o poder como totalmente negativo, a resistência é um dos pontos essenciais para o entendimento do poder em Foucault. A resistência atua no interior do poder, pois nada lhe é externo e por meio dela as relações de poder sempre podem ser alteradas. Dessa forma, as relações de poder necessitam tanto da liberdade, quanto da possibilidade de resistência.

A ideia de liberdade não se opõe ao poder, pois o poder não é essencialmente opressor. Foucault não considerava o poder como sendo totalmente negativo. Para ele, o poder não se manteria e não seria aceito se fosse apenas repressivo, se dissesse apenas *não*. A dominação exercida pela sociedade capitalista não conseguiria sustentar-se somente pela coerção ou pelo uso da violência. O poder, pelo contrário, formula discursos, induz a prazeres e funciona como uma rede de produção de saberes.

A Vontade de Saber, primeiro volume do estudo *História da Sexualidade*, lançado em 1976, exemplifica bem o aspecto produtivo do poder. Analisando o lugar da sexualidade na sociedade ocidental, o autor relata como foram incentivados discursos a respeito do sexo, também como foram produzidos saberes sobre a sexualidade, em busca de uma verdade sobre o sexo. Foucault aponta para a necessidade de reflexão sobre a positividade do poder como algo produtivo e transformador:

> Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: 'ele exclui', ele 'reprime', ele 'recalca', ele 'censura', ele 'abstrai', ele 'mascara', ele 'esconde'. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção[10].

[10] Michel Foucault, *História da sexualidade*: A vontade de saber, 2009, p. 161.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

O poder é entendido, na maioria das vezes, como algo que massifica, que reprime e exclui o indivíduo. Para Foucault, como explicitado na passagem acima, poder é exatamente o contrário, pois o indivíduo é produto desse poder. O indivíduo não é suprimido ou anulado pelo poder, mas é antes de tudo um de seus principais efeitos. A individualização não é consequência de todo tipo de poder, mas de um poder disciplinar, que não pertence a uma instituição ou a um aparelho, mas que atravessa todo o corpo social. Seus métodos minuciosos permitem a sujeição do indivíduo por meio do controle dos corpos, pautada em uma relação de utilidade-docilidade.

3. Disciplina: um poder sobre os corpos

Em *Vigiar e Punir*, de 1975, Foucault aborda a passagem na modernidade de uma concepção de poder espetáculo para uma concepção de poder disciplinar e chama a atenção para o significado do aparecimento da preocupação com o governo dos indivíduos. Nessa perspectiva, o Estado e o território são apenas variáveis que precisam ser governadas. Isso inclui o governo das populações e dos seus problemas próprios, tais como: natalidade, mortalidade, proliferação de doenças, abastecimento, entre outras questões. Para alcançar tal finalidade, ao invés de usar apenas a violência e as leis, como era característico do poder soberano, assiste-se a uma diversificação das táticas e dos dispositivos de poder, que se multiplicam e se espalham por todo o corpo social e são manipulados por múltiplos agentes.

Em suma, ao mesmo tempo que o Iluminismo na Idade Moderna consolidou uma mudança nos saberes e no pensamento, instaurou paulatinamente um novo tipo de poder. As mesmas luzes que trouxeram uma ruptura e uma *liberdade*, também trouxeram a disciplina, que consolidou o sistema em que vivemos hoje. O poder disciplinar é um tipo específico de relação de poder que é exercido no interior das instituições desde o século XIX. Esse tipo de relação de poder acontece em um nível macrossocial e tem o objetivo de modelar o indivíduo de

acordo com os interesses econômicos do sistema capitalista, ajustando e corrigindo atitudes indesejadas, ao mesmo tempo em que incentiva condutas e comportamentos desejáveis, como paciência, obediência e resiliência.

O que singulariza o poder disciplinar das outras formas de poder é justamente sua ação meticulosa e exaustiva sobre os corpos, em uma ação de utilidade-docilidade. O acréscimo na utilidade corresponde ao acréscimo na docilidade e vice-versa. As habilidades do corpo são aumentadas, sempre procurando evitar que elas sirvam como forma de resistência. Esse tipo de poder está pautado em três grandes aspectos: no controle do espaço e do tempo e, principalmente, na vigilância dos indivíduos.

A organização do espaço foi introduzida na política e passou a ser utilizada como forma de exercício do poder, na busca por alcançar objetivos políticos e econômicos. O problema do espaço, agora, torna-se um problema geopolítico. São determinados os espaços que as pessoas devem ocupar, como a casa dos trabalhadores, nas cidades operárias, por exemplo. Foucault chama tal acontecimento de *história dos espaços* ou *história do poder*, na qual a determinação geográfica e as construções estão ligadas às formas de disciplina e coerção, desde as construções de táticas de habitat, até a arquitetura institucional. As construções passaram a ser pensadas de acordo com objetivos políticos e econômicos, sendo uma forma de vigilância.

Por meio da ordenação dos espaços são criadas formas celulares de individualidades, o que Foucault chamou de *arte das ordenações*. Essa arte das ordenações está pautada na separação dos indivíduos uns dos outros em espaços celulares, divididos por paredes ou portões, facilitando o controle da vagabundagem e da ociosidade. Desse modo, há o que Foucault chamou de esquadrinhamento dos corpos, que, por meio da ordenação das multidões, evita motins e proporciona maior conhecimento e domínio sobre os indivíduos. A escola, citada várias vezes por Foucault, é mais um exemplo de instituição que procura moldar o comportamento dos indivíduos e formar corpos dóceis e

produtivos por meio de vários mecanismos disciplinares e normativos. A escola controla o tempo de cada aula e também organiza o espaço onde são colocados cada indivíduo de acordo com sua função. A separação dos alunos por carteiras permite uma melhor visualização de cada aluno, promovendo melhor controle das indisciplinas por meio da ordenação das multiplicidades desordenadas. Foucault enfatiza:

> a organização de um espaço serial foi uma das grandes modificações técnicas do ensino elementar. Permitiu ultrapassar o sistema tradicional (um aluno que trabalha alguns minutos com o professor, enquanto fica ocioso e sem vigilância o grupo confuso dos que estão esperando). Determinando lugares individuais, tornou possível o controle de cada um e o trabalho simultâneo de todos. Organizou uma nova economia do tempo de aprendizagem. Fez funcionar o espaço escolar como uma máquina de ensinar, mas também de vigiar, de hierarquizar, de recompensar.[11]

Depois de separados os espaços, a formação da individualidade acontece também através do controle do tempo, pois é exigido dos corpos uma rapidez e eficácia na realização das atividades. O uso de cronogramas e a separação das atividades busca prevenir a ociosidade. O controle dos corpos por meio do invólucro temporal forja uma individualidade orgânica ao utilizar exaustivamente o tempo

> em primeiro lugar, através da divisão do tempo e dos segmentos distintos, tais como períodos e práticas de treinamento; em segundo lugar, através da organização desses segmentos em um plano que procede dos mais simples elementos, tais como o posicionamento dos dedos no exercício militar; em terceiro lugar, através da distribuição de um fim a esses segmentos sob a forma de um exame, e, finalmente, através da produção de uma série que atribui exercícios a cada indivíduo de acordo com a classe.[12]

Com o controle do tempo e do espaço e com a combinação de forças entre os corpos, o poder disciplinar produz uma individualidade em que o corpo se sujeita a cumprir uma demanda. Esse processo sobre os corpos não se dá somente pelo uso da separação entre tempo e espaço, mas também pelas técnicas básicas como a observação hierárquica, o julgamento normalizador e o exame.

Com a explosão demográfica do século XVIII, surge o problema do

[11] Michel Foucault, *Vigiar e punir*, 2010, p. 142.
[12] *Ibidem*, p. 137.

controle sobre o corpo social e, também, sobre o indivíduo. A arquitetura surge com o papel de ordenar as multiplicidades dos indivíduos, promovendo uma observação hierárquica do comportamento individual, tornando os indivíduos visíveis. Dentro de toda vigilância, há também uma hierarquização dos indivíduos que ocupam aquele espaço. Esse olhar não funciona somente de cima para baixo, mas também de forma multidirecional, de modo que todos são afetados pela totalidade dos efeitos desse poder, até mesmo os supervisores de um hospital, por exemplo.

O olhar hierárquico avalia e julga os indivíduos de acordo com a norma, que segundo Foucault, é um padrão de comportamento estabelecido pela sociedade. Qualquer mínimo desvio é punido, estabelecendo assim uma hierarquia entre sujeitos bons e maus. Segundo ele "a norma introduz, como um imperativo útil e como resultado de medição, todos os matizes de diferenças individuais. A norma assim estabelece a figura do normal como princípio de coerção para a figura do anormal"[13].

É notório como cada pessoa incorpora e faz valer as normas e regras sociais, punindo qualquer pessoa que saia do padrão estabelecido. A punição da qual Foucault se refere não é a jurídica, exercida pelo direito, mas a coação moral, exercida pelos membros da sociedade. Por medo da crítica ou de não aceitação por parte da sociedade, muitas pessoas acabam por se anular e aderir ao padrão do grupo social ao qual pertencem. Essa forma de coação é social, e por ser indireta, é tão eficaz quanto às exercidas pelas leis, pois a coação social pode ser praticada por qualquer membro da sociedade e a todo momento. Dessa forma, as regras sociais se impõem e se afirmam.

O exame, segundo o autor, é uma forma de efetivação do poder disciplinar, fundindo o olhar hierárquico ao julgamento normalizador. Citando o exemplo da psiquiatria, o exame nessa área produz uma grande quantidade de informação sobre os pacientes por meio de entrevistas, das consultas, e dos interrogatórios.

[13] *Ibidem*, p. 177.

Ao deixar para trás uma grande quantidade de documentos, o exame intensifica a objetificação do sujeito, produzindo um saber individual sobre cada um. Um elemento importante nesse processo é a função política da escrita, que constitui o saber que é produzido sobre cada indivíduo, seja nos formulários de uma escola ou nos laudos de uma consulta médica.

Esse saber produzido, que é inerente a toda forma de poder, possibilita a avaliação desse sujeito objetificado, como seu desenvolvimento ou não, como sua conduta adequada à norma ou sua ociosidade. O indivíduo, por meio do exame, é forjado como um caso particular. As escolas, por exemplo, usam as informações coletadas dos alunos não somente para controlar sua conduta, mas para saber da vida dos pais.

Portanto, através do exame há uma função política de registros, por meio dos quais se mantêm informações sobre cada indivíduo tratado como caso particular. São coletadas e registradas informações a respeito de cada indivíduo, como o nome, informações, gostos, notas, perfil e saberes. Por meio de registros desse tipo, foi possível desenvolver um saber sobre os indivíduos nos mais diversos âmbitos da sociedade, como os condenados, os alunos, os internados, os loucos. Essa função política da escrita tornou possível uma descrição, normalização e treinamento do indivíduo por meio de técnicas documentárias.

Como resultado do poder disciplinar que se espalhou pela sociedade, o adestramento dos corpos torna o indivíduo potente para o trabalho, ao mesmo tempo que lhe é retirada a energia para a realização de sua vida política. Desse modo, o homem possui a energia para o trabalho, da qual a economia capitalista necessita, mas se encontra em uma posição de sujeição e alienação no que diz respeito a uma consciência e atividade política.

4. Andrew Sayer: as implicações normativas na analítica do poder

A concepção de poder de Michel Foucault abriu um novo horizonte para a análise da sociedade a partir do estudo das relações de poder. Seus estudos possuem influência e implicação em diversos autores que analisam essa questão, mantendo um diálogo vivo com as mais diversas áreas e com os mais variados escritores, sendo atualizados e ganhando novos contornos a partir de novas interpretações. Em meio a um campo tão vasto de investigação, nos interessa focar na crítica de Andrew Sayer a questão do poder em Foucault.

No artigo intitulado *Power, causality and normativity: a critical realist critique of Foucault*, Sayer não só atualiza a discussão foucaultiana sobre o poder, como cria novos conceitos a partir desta. Vale primeiro sublinhar que Sayer concorda e avalia de forma cuidadosa a visão microfísica de poder elaborada pelo filósofo francês:

> Eu usei Foucault como contraste para partes desta discussão não para rejeitar tudo de suas contribuições para as teorias do poder, mas para destacar algumas das mais relevantes em um embasamento sólido. Seu trabalho é particularmente útil para nos levar além de ideias simplistas de poder como uma coisa ou qualidade separados de objetos concretos e de processos, e pode ser apreendido e mantido, centralizado, verticalizado, ou amplamente processado.[14]

Na visão do realismo crítico proposta por Sayer, o poder é melhor explicado quando entendido como uma rede de relações que se espalham de forma capilar. Para Sayer, o poder é o potencial, a capacidade de se produzir mudanças, tanto como produção quanto uma capacidade de produzir mudanças. Por isso, para Sayer, o poder pressupõe a noção de causalidade.

Em seu artigo, Sayer defende que para as ciências sociais não há como esquivar-se da tarefa de considerar conceitos éticos densos; por outro lado, a recusa da avaliação normativa não precisa ser entendida como um empecilho na busca da ciência social pela objetividade; a sua ausência é em certo sentido um

[14] Andrew Sayer, *Power, causality and normativity:* a critical realist critique of Foucault, 2012, p. 20, tradução nossa.

empobrecimento nas descrições dos processos sociais. O autor defende que a recusa comum deriva da crença de que objetividade e valores são incompatíveis.

Na interpretação de Sayer, alguns termos não são apenas descritivos, mas estão impregnados de valores normativos, por exemplo: opressão, racismo, humilhação, entre outros. Essa valoração não é apenas a descrição de um fato, ela exprime o estado do ser. Dessa forma, o florescimento ou o sofrimento, o bem-estar ou o mal-estar estão presentes nessa descrição, se fazendo assim importantes para a ciência social.

O poder aparece então como um elemento muito importante ao se considerar os estados dos indivíduos nos processos sociais. Um governo que oferece bolsas de estudo está promovendo aos jovens uma possibilidade de alcançar e desenvolver suas habilidades. Por sua vez, uma atitude racista é excludente e humilhante, sendo prejudicial para quem sofre tal preconceito. Sayer defende que as descrições normativas dos processos sociais são necessárias para o fornecimento de relatos adequados, explicando se o poder pode causar aflição ou sofrimento, por exemplo. Geralmente, as descrições das ciências sociais implicam processos em que o poder causa dominação, sofrimento. Mas o poder também pode ser colocado em termos positivos, como fortalecimento. A consideração do caráter valorativo e normativo do poder defendida pelo autor é inspirada não só no realismo crítico, como também do movimento neoaristotélico.

Para Sayer, Foucault elaborou uma teoria *criptograficamente normativa*, como já havia indicado Jürgen Habermas:

> A historiografia genealógica deve, em atitude rigorosamente descritiva, remontar para trás dos universos discursivos no interior dos quais se discutem apenas normas e valores. Ela coloca entre parênteses as pretensões normativas de validade tanto como as pretensões sobre a verdade proposicional, abstendo-se de perguntar se algumas formações de discurso e de poder poderiam ser mais justificadas que outras.[15]

[15] Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, 2000, p. 394.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Em *O discurso filosófico da modernidade*, de 2000, Habermas critica uma pretensão de neutralidade na genealogia foucaultiana. Para o pensador alemão, Foucault evitou tomar partido, negando o convite esquerdista de abordar o poder como mal, opressor e estéril, mas também não define o poder como algo bom, genuíno, que deve ser exercido. A questão é que a falta de noções normativas, ou a recusa de Foucault em apresentá-las, torna-se um empecilho para explicar questões como por que resistir? Ou: como resistir às disciplinas?

Assim como Habermas, o argumento que Sayer apresenta tenta mostrar como Foucault evitou fazer uma valoração ética em sua analítica do poder, abstendo-se de vincular o poder a termos valorativos e normativos como correto, errado, bom ou ruim. Nem mesmo em *A vontade de saber*, onde Foucault claramente defende o poder enquanto positivo, há qualquer consideração sobre valoração; diz Sayer:

> Assim, embora ele utilmente ressalte que o poder pode tanto criar (e ainda produzir prazer) como também restringir ou destruir, ele se recusa a esclarecer quais instâncias de poder que criam, moldam, limitam ou destroem são boas ou ruins.[16]

Dessa forma, quando Foucault afirma que devemos parar de nos referir ao poder em termos negativos e evidenciar o poder como positivo, ele não está fazendo uma valoração ética, e sim dizendo que o poder é mais positivo do que negativo porque introduz algo na realidade, produzindo discurso, saberes, o próprio indivíduo e o conhecimento que se tem sobre ele.

Ao descrever o modelo disciplinar da sociedade industrial, Foucault não especifica se a normalização e a disciplina causam sofrimento ou florescimento; ou se há um grau bom e necessário de disciplinarização e um grau ruim. Por exemplo, ao mesmo tempo em que a disciplina pode causar a alienação e a formação de corpos dóceis, em uma escola ela pode gerar alunos respeitosos e

[16] Andrew Sayer. *Power, causality and normativity: a critical realist critique of Foucault*, 2012, p. 18, tradução nossa.

compromissados e pode prevenir muitos acidentes no trânsito. Sayer argumenta que se não é dito se esse poder é bom ou ruim, pouco se sabe sobre ele:

> Ao se recusar a avaliar, Foucault não apenas gerou seu próprio ativismo político radical - claramente direcionado à redução do sofrimento - ininteligível, mas enfraqueceu suas análises de poder. Evitar a questão do que constitui o florescimento e o sofrimento - em outras palavras, evitar uma abordagem crítica - nos impede de descrever e avaliar adequadamente o poder social.[17]

A palavra opressão, poucas vezes usada por Foucault, tem a ver com a cautela que o autor tinha ao se referir ao poder como algo negativo. A palavra usada muitas vezes foi dominação, que está vazia de posicionamento valorativo no sentido ético, tendo mais uma função descritiva. Ser dominado por um sistema de hierarquização disciplinar, por exemplo, não é algo desejável, mas algo que possui uma valoração política: é como ter ou não poder, exercer sua liberdade ou estar em uma situação de desvantagem frente às relações de poder na qual está envolvido.

Sayer sustenta que a condição humana não pode ser suficientemente descrita se deixamos de lado as formas particulares que causam bem-estar ou mal-estar nos indivíduos. Para que sejam evitados relatos ambíguos e enigmáticos, a valoração crítica e o julgamento normativo são mais que uma opção, tornam-se uma necessidade para as ciências sociais. Dessa forma, o autor conclui que a descrição foucaultiana de poder é insuficiente e enigmática.

5. Considerações finais

Do exame da analítica do poder depreende-se que a proposta de Foucault é descrever o poder da microestrutura para a macroestrutura, abordando como funcionam as táticas, os mecanismos e os dispositivos de poder. A análise de um

[17] Andrew Sayer. *Power, causality and normativity: a critical realist critique of Foucault*, 2012, p. 20, tradução nossa.

poder centrado na disciplina e no adestramento dos corpos desloca o protagonismo tradicional conferido ao Estado para a pluralidade das forças espalhadas por todo corpo social, que se articulam valendo-se de métodos e procedimentos que são manipuladas por vários agentes. Sendo assim, o Estado é apenas uma das formas terminais das forças microfísicas de poder, mas não a forma unitária de todo o poder.

Mesmo concordando com a noção microfísica de poder, Sayer defende que não há em Foucault uma valoração normativa do poder. A falta de definir o poder em termos éticos, como bom ou ruim, ou quais instâncias de poder que cria e molda os sujeitos são boas ou necessárias, constitui uma falha na descrição foucaultiana do poder.

No entanto, seria necessário chamar atenção para dois pontos importantes: (1) quando Foucault fala do poder disciplinar, em que o corpo está envolvido em uma maquinaria de poderes muito apertados, em momento nenhum o autor usa o termo opressão, pois ao contrário da ingenuidade do poder soberania, a disciplina só exclui o indivíduo em última instância. Desse modo, a dominação ou modelagem dos corpos apresenta uma valoração política, mas não ética; (2) ainda que não tomando partido quanto à valoração e a normatividade do poder e seus efeitos, e no máximo usando termos como positivo e negativo, é necessário esclarecer que o fato de Foucault ter evitado uma valoração normativa não tira o peso crítico de sua obra, que na maioria das vezes é lida sob a ótica de um julgamento valorativo: seja por ingenuidade, costume de considerar o poder como negativo, seja porque, como defende Sayer, Foucault de fato e ao cabo não conseguiu evitar a imparcialidade crítica.

Referências

ALLEN, Amy. The anti-subjective hypothesis: Michel Foucault and the death of the subject. *The Philosophical Forum*, v. 16, n. 2. 2000. p. 113 –130. Disponível em: https://doi.org/10.1111/0031-806X.00031. Acesso em 25 jul. 2019.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault:* uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*: A Vontade de Saber. 19. ed. São Paulo: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 38. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

SAYER, Andrew. *Power, causality and normativity:* a critical realist critique of Foucault. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2158379X.2012.698898. Acesso em: 23 jun. 2019.

TAYLOR, Dianna. *Michel Foucault:* conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

Referência para citação deste artigo
DE BARROS, Igor. A concepção relacional do poder em Foucault e a omissão da valoração ética. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 319 – 339, outubro de 2019.

> Notas sobre a influência platônica em Michelangelo

> Some remarks about the platonic influence in Michelangelo

por Laura Elizia Haubert
Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail eliziahaubert@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7323-441X.

Resumo
A presente pesquisa visou a explorar brevemente as relações entre as obras do jovem Michelangelo e a influência teórica do platonismo e neoplatonismo que se disseminaram em Florença durante a época de Lorenzo, o Magnífico. Para empreender o projeto com clareza, dividiu-se a abordagem em quatro momentos, sendo eles: i) uma introdução geral; ii) o cenário Florentino e a filosofia platônica; iii) a filosofia platônica, seus principais pontos e a recuperação de seus conceitos pelos humanistas renascentistas; e iv) a influência platônica sobre o jovem Michelangelo. Assim, buscou-se, sem pretensões de esgotar o tema, demonstrar em que medida as formas artísticas de Michelangelo e suas concepções filosóficas estão profundamente interligadas.
Palavras-chave: Platão. Neoplatonismo. Arte. Michelangelo. Humanismo.

Abstract
This research aimed to briefly explore the relationship between the works of young Michelangelo and the theoretical influence of Platonism and neoplatonism that spread in Florence during the time of Lorenzo the Magnificent. To undertake the project clearly, the approach was divided into four stages, namely: i) a general introduction; ii) the Florentine scenario and the Platonic philosophy; iii) Platonic philosophy, its main points and the recovery of its concepts by Renaissance humanists; and iv) the Platonic influence on the young Michelangelo. Thus, we tried without pretending to exhaust the theme to demonstrate to what extent Michelangelo's artistic forms and his philosophical conceptions are deeply interconnected.
Keywords: Plato. Neoplatonism. Art. Michelangelo. Humanism.

> Artigo recebido em 22.04.2019 e aceito em 20.09.2019

1. Introdução

A Renascença foi um importante período de retomada dos estudos da Grécia antiga, ao mesmo tempo que nutriu uma rejeição da escolástica medieval. É de conhecimento comum que as novas pontes entre o Império Bizantino e o oeste latino, no século XV, resultaram em um redescobrimento do corpus da obra platônica e sua primeira grande divulgação desde o encerramento da Academia.

De fato, parte considerável do mérito de tornar acessível Platão a estes homens do século XV deve-se a Marsilio Ficino que foi patrocinado pela família Medici em Florença e, durante os anos de 1463 a 1469, traduziu as obras de Platão para o Latim, em uma edição que veio a público em 1484.[1]

A obra de Ficino continha não somente a tradução de Platão, como também de pensadores neoplatônicos como Plotino, além de uma tradição mística hermeneuta, a cabala, e outras fontes que produziram um corpo de pensamento de natureza divergente e extremamente abstrato.[2] Além destas, a visão platônica florentina também se adequava perfeitamente à verdade e ao método cristão, de modo que todas essas crenças funcionavam em uma espécie de unidade da verdade.

Vale ressaltar que a *Accademia Platonica* estabelecida por Ficino tinha três objetivos básicos, a saber: (i) visava tornar acessível os textos platônicos por meio de traduções; (ii) visava trabalhar em um enorme cabedal que formava um sistema filosófico; e (iii) era importante que todo esse sistema filosófico platônico e neoplatônico fosse harmonizado com a fé cristã em um humanismo.

[1] Kenneth Bartlett, *The Civilization on the Italian Renaissance: a sourcebook*, 2011.

[2] É importante destacar que, para Ficino e seus contemporâneos, o projeto incluía não só a tradução de Platão, mas também de pensadores neoplatônicos como Plotino, Proclo, Porfírio, Jâmblico e Pseudo-Dionísio Areopagita. Esses pensadores eram tratados com a mesma relevância de Platão, de fato, antes de Leibniz, não havia uma diferenciação precisa entre o que era o pensamento de Platão e o que era neoplatônico. Cf. Ronel Alberti da Rosa, *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*, 2010.

O resultado desse intento foi que o neoplatonismo floresceu na Renascença italiana entre os eruditos e círculos aristocráticos, não compondo parte essencial dos estudos nas universidades.[3] Esse sistema filosófico foi explorado por diversos escritores, poetas e pintores da época, como no caso de Michelangelo, cuja primeira fase é marcadamente influenciada pelo contexto neoplatônico, sobretudo sua compreensão sobre o nu, como ver-se-á melhor abaixo.

Para compreender algumas das características platônicas de Michelangelo, buscou-se compreender melhor a situação da filosofia platônica no cenário florentino, o impacto de Marsilio Ficino, e assim, por último, retornar ao pintor e escultor analisando alguns dos traços de Michelangelo que demonstram sua adesão a essa corrente filosófica.

2. O cenário florentino: a recepção platônica

Ainda que não se possa afirmar que a Renascença foi uma era platônica, não obstante é claro que a filosofia de Platão foi recuperada e ganhou prestígio novamente durante esse período.[4] Sua influência se estendeu de Petrarca a Ficino, sendo esta a primeira grande retomada de sua filosofia desde o fechamento da Academia por Justiniano em 529 d.C.[5]

Essa nova onda de interesse pela filosofia platônica está atrelada, primeiramente, ao número de traduções que começaram a aparecer no século XV em suas versões mais completas. Até então, os medievais conheciam versões

[3] Kenneth Bartlett, *The Civilization on the Italian Renaissance: a sourcebook*, 2011.

[4] A respeito de teorias da recepção dos clássicos, consultar: Anastasia Bakogianni, *O que há de tão clássico na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras,* in *Codex*, 2016, p. 114-131. Lorna Hardwick, *Reception Studies. Greece & Rome*, in *New Surveys in the Classics*. Nº 33. Oxford: Oxford University Press, 2003.
Ana Isabel Martins, *Recepção do mundo epistêmico da Antiguidade na historiografia renascentista (performance humanista): as Collectaneas e os loci communes, in Classica* (Brasil). V. 23, n. 1 / 2, 2010, pp. 132-142.

[5] James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 1990.

parciais do *Timeu*, por meio de Cícero e Calcídio, e alguns trechos de outras obras copiadas por Cícero. Também conheceram partes de outros diálogos, às vezes, com trechos quase inteligíveis, como no caso do *Fédon* e do *Mênon*, que haviam sido traduzidos no século XII por Henricus Aristippus, ou a versão incompleta de *Parmênides* traduzida no século XIII.[6]

É notório que, no século XV, o cenário começou a se modificar favoravelmente, na figura dos humanistas, como Leonardo Bruni, Uberto Decembrio e Cencio De' Rustici, que traduziram os diálogos de Platão incluindo *Górgias*, *Crito*, *Apologia*, *Phaedro* e a *República* completos. Essas traduções tiveram sua culminação no trabalho de Marsilio Ficino, que, em 1484, tinha uma versão completa dos trabalhos platônicos em latim e, em 1496, publicou uma série de anotações e comentários a eles.[7]

As traduções são apenas uma parte dessa retomada do platonismo; é preciso observar ainda o surgimento de uma nova retórica inspirada por Platão, como no caso de autores tais como Petrarca e Francesco Patrizi da Cherso. Ademais, há, no final do século XV, o ressurgimento do platonismo cristão como escola filosófica.[8]

A retomada dos filósofos gregos, em especial Platão e os neoplatônicos, assemelhava-se, no contexto florentino, a um novo ponto de partida para os humanistas, principalmente porque uma novidade do humanismo florentino no tempo de Lourenço foi a superação da tradição moral de Salutati e da escolástica. Voltava-se então a Homero, Hesíodo e Platão.[9]

Faz-se necessário observar, não obstante, que essa influência é também um cabedal no qual se mesclam vários componentes, porque para o pensamento do homem renascentista não havia uma diferença entre os pensadores da Grécia

[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] André Chastel, *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o Humanismo platônico*, 2012.

clássica de Platão e Aristóteles, daquelas influências do que reconhecemos como um helenismo tardio, e até mesmo de influências orientais, como se nota em Proclo ou Jâmblico. O ponto é que Platão constituia basicamente a grande novidade a ser recuperada.[10]

É preciso questionar o que esse retorno à Antiguidade significou no contexto florentino. Com efeito, se o retorno à filosofia clássica é um traço importante, ela o é porque significou não apenas uma mudança no panorama da cultura aristocrática, mas também porque representou uma ausência de perspectiva histórica, como de fato observa-se abaixo:

> [...] o terceiro traço característico do humanismo florentino é a ausência de perspectiva histórica, ou melhor, a tendência a abraçar o pensamento e a arte antigos em uma construção ideal que culmina no platonismo, e dar-lhe por único confronto o mundo moderno, orientando pela revolução espiritual em curso. [...]. Os mestres da escolástica não são, evidentemente, ignorados nem menosprezados; são tratados como exceções em idades sem cultura, e não atrapalham o movimento natural dos humanistas, que é de ligar o século XV ao final da Antiguidade. Ghiberti declarava igualmente, em seus *Commentarii*, que passando sobre dez séculos de desvio ou, em todo caso, de imobilidade, a pintura, a escultura, a arquitetura "modernas" tinham recuperado a força dos antigos, tal como ela ainda se manifestava no final do Império Romano. Em sua cronologia, o século XV dá continuidade ao século IV.[11]

À luz dessa interpretação, observou-se que um traço do humanismo florentino foi a ausência de perspectiva histórica, porque os autores e artistas da época buscavam conectar sua era à Antiguidade, ignorando a Idade Média e tudo que tinha sido desenvolvido nessa época como algo menor ou de pouca importância. Para esses humanistas, era chegada a hora de retomar a vitalidade dos gregos e romanos, ao menos no campo das artes.

O anseio pelo retorno à filosofia platônica e à vigorosa arte romana e grega está intrinsecamente relacionado à situação política de Florença durante esse período da história. Recorde-se que o chefe à frente de Florença era Lorenzo, o magnífico (1449-92), neto de Cósimo de Médici, que assumiu o controle da cidade

[10] Ronel Alberti da Rosa, *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*, 2010.
[11] *Ibidem,* p. 142.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

em 1434. Ele foi um famoso patrono das artes e um grande amigo dos humanistas, como Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Sandro Boticelli, Michelangelo e Angelo Poliziano, para citar alguns. Era um colecionador interessado em antiguidades, além de um escritor/poeta. Seu regime marca um momento de interrupção da vida cívica livre.

Com efeito, a recepção de Platão no início do Renascimento reflete dois estágios diferentes da realidade política vivenciada. Em um primeiro momento, que corresponderia à época de Petrarca a Bruni, a sociedade florentina ainda é relativamente aberta e a forma da comuna medieval não perdeu completamente sua força; o Platão recuperado por esses autores é, principalmente, o de caráter crítico e aberto, que prioriza o diálogo; em contraponto, no segundo estágio, que vai desde o Concílio de Florença, entre 1438-39, até o fim do século, há uma mudança política e social que também reflete no platonismo escolhido. Não se trata mais do Platão crítico, mas sim de um Platão religioso e metafísico.[12]

Diante do que foi brevemente exposto, constata-se que o platonismo florentino não pode ser pensado completamente desvencilhado da política de seu período, especialmente no que tange ao segundo momento. A respeito desse período, vide o trecho a seguir:

> O regime Médici põe fim à vida cívica livre, e coloca os artistas e literatos sob o feitiço de uma vida de corte artificial centrada, não no espaço cívico aberto, mas na vila suburbana, em uma torre de marfim de ineficácia política. Reduzidos à dependência política, em fuga do mundo, os "intelectuais Médici" olham para Platão para validação de sua experiência. Mas não é o antigo Platão crítico e prático do primeiro período, mas um novo Platão religioso e metafísico. [...] O novo Platão ensina os pensadores do final do século XV a buscar as fontes de poder além da justiça e harmonia; daí, eles buscam no próprio Platão não a crítica social ou o debate aberto, mas uma teologia sistemática, uma nova revelação filosófica.[13]

[12] E. Garin, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV*, In: *Medievo e Rinascimento: studi in onore di Bruno Nard*i, 1955.

[13] James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 1990, p. 15. Tradução nossa: "The Medici regime puts an end to free civic life, and places the artists and literati under the spell of an artificial court life centered, not in the open civic space, but in the suburban villa, in an ivory tower of political ineffectiveness. Reduced to political dependency, in flight from the world, the "Medici intellectuals" look to Plato for validation of their experience. But it is not the old critical, practical Plato of the first period, but a new religious, metaphysical Plato. [..] The new Plato teaches the

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

O segundo momento do platonismo florentino é marcado por uma inclinação metafísica e religiosa, e não parece casual que Ficino, um dos maiores tradutores de Platão, volte-se também constantemente para temas místicos e religiosos. O Platão a que se reportavam nesse período é aquele responsável por dar prioridade ao mundo das ideias e ao divino.

Ora, que esse tenha sido o movimento da segunda metade do século XV e que tenha se estendido até o fim do século não é meramente casual.[14] Lorenzo, o Magnífico tinha grandes interesses políticos e intelectuais pelo neoplatonismo.[15] O neoplatonismo e o idealismo platônico nas artes desse período florentino são expressões de uma atitude reservada frente ao mundo, serviram para encaminhar os pensadores em direção não ao racionalismo, mas sim há uma atitude mais mística.[16] Trata-se de uma leitura particular de Platão, na qual se busca evidenciar uma renúncia às coisas do mundo, assim, o filósofo – e nesse caso também o artista – somente se esforça para morrer, e assim finalmente poder alcançar o mundo intemporal das ideias.

3. Platão: o impacto nas artes

Como visto anteriormente, a obra de Platão foi traduzida no século XV e culminou com a publicação das obras completas em latim por Marsilio Ficino no ano de 1484. Ficino teve como patronos os Médici em Florença para conseguir concretizar seu projeto. Ele havia se estabelecido na Villa Medicea di Careggi, um

thinkers of the late fifteenth century to look within for the sources of power, to seek in the Beyond for justice and harmony; hence they seek in Plato himself not social criticism or open-ended debate, but a systematic theology, a new philosophical revelation."

[14] Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, 1998.

[15] Sobre a relação entre Lorenzo e o neoplatonismo, chama-se atenção para o fato de que "Talvez o fato de que Leonardo não tivesse absolutamente nada a ver com o movimento neoplatônico explique por que Lorenzo não mostrou qualquer interesse por ele". Isto porque "É óbvio que essa filosofia atraía inevitavelmente um homem como Lorenzo, que destruíra os últimos vestígios de democracia e reprovava toda e qualquer espécie de ativismo político. Seja como for a doutrina platônica, que é tão fácil de diluir e traduzir em termos puramente poéticos, teria estado de acordo com seu gosto" (*Ibidem*, p. 314).

[16] Teresa Aline Pereira de Queiroz, *O Renascimento*, 1995.

palácio pertencente à família Médici, no qual deu início a uma pequena e informal "academia" que incluiu algumas das figuras intelectuais e artísticas mais importantes da época como Giovanni Pico della Mirandola, Angelo Poliziano e Michelangelo.[17]

Marsilio Ficino era um dos neoplatonistas mais importantes da Renascença. Conhecia latim, grego e medicina quando foi empregado por Cosimo de' Medici para traduzir o corpus platônico entre os anos de 1463 e 1469. Segundo os registros, Ficino ficara tão fascinado com o pensamento platônico que o julgara superior inclusive ao do Cristianismo.[18]

O espírito platônico metafísico da segunda metade do século e sua ausência de interesse pelo mundo parece ter também sido nutrido no projeto da Academia de Ficino, conforme observa-se a seguir:

> Existe um paralelismo notável entre a atitude dos meios artísticos e a dos humanistas contemporâneos. Nos seus momentos de exaltação e confiança Ficino e seus amigos chegavam à ideia de alguma revivescência precisa dos personagens platônicos: o que é ilustrado pelo Banquete de Careggi, inspirado no Symposiom. Sobre essa noção da *imitatio Platonis* levada até detalhes surpreendentes, Ficino iria construir a história da Academia, no sentido de uma instituição ideal, sempre pronta a se reformar. A cultura se torna, para os platônicos consequentes, uma imensa *ἀνάμνησις* [reminiscência], em que é difícil separar a repetição escolar da redescoberta interior. Essa orientação iria contribuir para alimentar a ideia de que a cultura não deve cristalizar-se nas universidades, menos ainda nos conventos, mas sim em centros livremente organizados, de que a Academia chareggiana oferece o exemplo. Daí o valor estimulante, porém impreciso, do próprio termo academia, que seria, por fim, utilizado para designar as reuniões de artistas interessados na cultura e na doutrina - além das preocupações do ateliê. [...][19]

Conforme observa-se, há um paralelismo que se apresenta entre os humanistas florentinos e o que estava sendo realizado na arte naquele momento. A presença de Platão é indubitável no meio intelectual, e as recriações do 'Banquete', ou mesmo da Academia, apontam para o que o autor chamou de *imitatio Platonis.* A cultura passou a ser compreendida em termos de

[17] Kenneth Bartlett, *Op. Cit*., 2011.
[18] *Ibidem*.
[19] André Chastel, *Op. Cit*., 2012, p. 154 a 155.

reminiscência e de redescoberta, tal como havia proposto o filósofo grego em sua teoria do conhecimento.

Curiosamente, tratando-se de Platão, dentro de seu pensamento, a questão da arte é complexa: Platão apresenta ora atração ora repulsa pela arte. Primeiro, porque não há um único diálogo que trate da beleza ou da arte, o tema aparece aqui e ali em passagens de vários diálogos; depois, porque Platão não desenvolveu propriamente uma teoria da arte, apenas notações dispersas sobre a prática do que, na antiguidade, chamava-se de τέχνη (*tekné*).[20]

Com efeito, em todo o corpus platônico, excetuando talvez o diálogo *Hippias Maior*, não há no restante a apresentação dos temas da arte e da beleza tratados por si mesmos. Certamente há trechos no diálogo da *República*, *Íon* e *Banquete*, mas nesses a arte não é o objeto principal e aparece apenas de revés na reflexão sobre outros objetos ou na crítica à poesia.

Em geral, poder-se-ia colocar para Platão, em destaque, as artes canonizadas, isto é, a arte egípcia, cretense e grega.[21] Porque elas se aproximavam das formas eternas e imutáveis, mas ainda pertenciam, de modo geral, ao mundo sensível, sendo alteradas pelo tempo. Essas artes geram uma ilusão, a qual é justamente o ponto de vista particular do artista sobre o mundo, a arte enquanto μίμησις (*mímesis*) permanece incapaz de dar conta da ideia.

Essa incapacidade da μίμησις, de dar conta da beleza, sucede porque a beleza começa nos domínios do inteligível, uma vez que há também uma forma ideal de beleza, que é a que interessa propriamente a Platão. Assim, mais do que qualquer outra propriedade, "[...] a beleza envolve a alma e a leva à deliberação filosófica, em direção a pensamentos de beleza absoluta, e subsequentemente, [...]

[20] Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2005.
[21] Caroline Combronde, *Les Platoniciens de l'art à la Renaissance* in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 97, n° 2, p. 268 a 288, 1999.

em direção a pensamentos de outros conceitos"[22]. De fato, na estética platônica há uma beleza que não se contrapõe ao filosofar e à verdade.[23]

Com efeito, na estética platônica, o homem que produz a arte deve ser capaz de ir além, para reivindicar a universalidade das ideias (*eidos*). Platão condena a arte enquanto manifestação, não obstante, ele manifesta uma inclinação para a beleza etérea, ou seja, a beleza de cores e de formas puras, geométricas e de manifestação claramente influenciada pelo mundo superior das ideias. Se livrarmos a arte da mera representação do natural, a beleza passa a ter residência também no ideal.[24]

Curiosamente, do *Fedro* à *República* e ao *Timeu* há um certo desenvolvimento da reconciliação do problema entre o reino do sensível com o reino das formas puras, por meio da matemática. O trabalho que emerge das mãos do artesão deve mostrar parte de um ideal, não imitar o mero sensível individual. Não imitar aquilo que está a sua frente, mas antes imitar uma forma ideal. Por exemplo, se criar um tear, ele não está copiando um tear existente, mas sim a partir de um tear ideal.[25]

Assim como na matemática, na arte, a ideia de unidade foi interpretada erroneamente. A verdadeira unidade não resulta do mero acúmulo de semelhanças entre indivíduos diferentes, ela pertence a uma instância pura que se afasta do mero sensual. Assim, "Platão traça a fronteira entre espectadores meramente curiosos, que se contentam com a observação de muitas e belas coisas diversas, e aqueles videntes verdadeiros que penetram a própria forma

[22] Nickolas Pappas, *Plato's Aesthetics*, in Edward Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017. Tradução nossa: "[...] beauty engages the soul and draws it toward philosophical deliberation, toward thoughts of absolute beauty and subsequently [...] toward thoughts of other concepts."
[23] *Ibidem*, p. 4.
[24] Caroline Combronde, *Op. Cit.,* 1999.
[25] Ernst Cassirer, *Eidos and Eidolon: the problem of beauty and art in the dialogues of Plato* In Ernst Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933)*: *essays on language, art, myth, and technology*, 2013.

originária da beleza"[26]. Os primeiros sabem reagir e distinguir a beleza assim como os que sonham, dos que estão acordados.[27]

A forma mais pura da beleza é então matemática e a criação artística, a partir da reprodução das Formas Ideais matemáticas, confere ao artista poder semelhante àquele de que o próprio demiurgo dispõe.[28] Por isso, para Platão, quando Fídias criou Zeus sem usar nenhum modelo sensual individual, ele deu à figura de Zeus algo que o próprio deus teria dado, se estivesse ali encarnado. Ele não meramente reproduziu o mundo, mas criou algo, tal como o demiurgo divino o faz, a partir das ideias.

Sobre as artes na Florença da época e o ideal de beleza matemático herdado de Platão, vide o excerto a seguir:

> O recurso à matemática confirma-se como operação constitutiva de toda arte elevada: assegura-se a organização metódica, clara, racional, mas em uma perspectiva mais complexa. O número põe o espírito em comunicação com os 'arcanos' de que trata a 'filosofia socrática e pitagórica'; e a ordem elaborada pelo pintor, escultor ou arquiteto deveria estar ligada a uma simbólica universal. Essa exigência confusa vai adquirindo um peso cada vez maior no final do século XV: ela pode modificar sensivelmente as intenções do artista. O princípio de interrogar diretamente a natureza, perdeu sua simplicidade.[29]

Conforme analisou-se, a matemática era um recurso ao qual os artistas se voltavam para moldar sua obra e que dispunha de peso suficiente para inclusive alterar suas intenções. É da matemática e do número, sob uma influência da

[26] Ibidem, p. 232. Tradução nossa: "Plato sharply draws the border between merely curious onlookers, who content themselves with the observation of many and diverse beautiful things, and those true seers who penetrate the originary form of beauty itself".
[27] Essa comparação encontra-se na República, vide Platão, *A República*, 2001, 476c: "Ora quem acreditar que há coisas belas, mas não acreditar que existe a beleza em si nem for capaz de seguir alguém que o conduzisse no caminho do seu conhecimento, parece-te que vive em sonho ou na realidade? Repara bem. Por ventura sonhar não é quando uma pessoa, quer durante o sono, quer deserta, julgar que um objecto semelhante a outro não é uma semelhança, mas o próprio objecto com que se parece?".
[28] Ernst Cassirer, *Eidos and Eidolon: the problem of beauty and art in the dialogues of Plato* In Ernst Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology*, 2013.
[29] André Chastel, *Op. Cit.,* 2012, p. 167.

filosofia socrática e pitagórica, que os pintores, escultores e arquitetos deveriam partir em sua inspiração.

Do que foi dito, observa-se que a questão da beleza e da arte, para Platão, é complexa e fragmentária. Por um lado, enquanto ela aparece na maior parte dos diálogos sob o debate da μίμησις, não há muito de positivo a seu respeito, porque restringe-se à cópia da manifestação dos objetos físicos, estando distante do ideal. Por outro lado, quando aparece relacionada à matemática e à harmonia, embora não possa ser fundida com as formas ideias, participam dela em alguma medida, e por isso possui um status ontológico acima do mero prazer.[30]

Nesse segundo caso, a beleza não é apenas matemática, ela também é boa e nobre. De fato, o conceito de beleza na antiga Grécia fazia parte de uma tríade de valores: o bom, o belo e o verdadeiro. Como escreve Platão, em seu diálogo *Lísis*: "Com efeito, eu afirmo que o que é bom é belo; tu não achas?"[31]

A esse respeito, observa-se:

> O belo, para Platão, é o rosto do bem e da verdade. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo.[32]

Se a beleza importa, é mais por seu papel desempenhado junto ao bem e à verdade, porque ela está presente neste princípio único que dá consistência ao mundo. Assim, a arte importa propriamente na medida em que pode servir como exercício para o intelecto.

[30] Julius Moravcsik, *Platão e platonismo: aparência e realidade na ontologia, na epistemologia e na ética*, 2005.
[31] Platão, *Lísis*, 2004, p. 216d.
[32] Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2005, p. 30 a 31.

Essa tríade platônica de Bom-Belo-Verdadeiro, conhecida na Grécia antiga pelo termo καλοκαγαθια[33], é o ideal que está por trás da arte no período da Renascença. Neste, a beleza depende de certo ideal aristocrático e intelectual, em contraste com a beleza meramente física. Para a καλοκαγαθια, há uma correlação entre beleza e virtude.[34]

De fato, até o final do *quattrocento,* não havia uma contradição que rompesse os elos entre o bom, o belo e o útil. E "durante o Renascimento os conceitos de medida e de beleza pressupunham um ao outro"[35], tal como ocorreu na antiguidade. Novamente, a beleza não só atraía, mas era também objeto do amor, como escrevera Ficino em seu comentário ao diálogo de Platão *Banquete*, onde amor e beleza aparecem interligados.

Para o homem do Renascimento, e principalmente para o florentino, a medida, assim como o número e a matemática em Platão, está profundamente ligada à criação da beleza e à Forma ideal universal. Desse modo, a beleza refletia o mundo, e, como na antiguidade, era uma afirmação absoluta de um ideal e de um tempo respectivo.[36]

Esse é um ponto curioso e desvela como o ideal de beleza, como medida e como καλοκαγαθια, estava enraizado profundamente nesses homens da Renascença, sobretudo em Florença, como se pode contemplar na obra de Botticelli, do jovem Michelangelo, de Leonardo e de Rafael.[37]

A esse respeito, observa-se o excerto:

> As artes plásticas demonstram admiravelmente até que ponto o ideal da unidade da beleza exterior e interior prevaleceu durante o primeiro período Medici não só em Florença como ainda, sob influência florentina, em Roma. Dvorak mostrou já a maneira como o estilo da última fase de Donatello se transformou no que toca a seguir o ideal de beleza. Mas eu poderia também referir Botticelli (não apenas o *Nascimento de Vênus* ou *A*

[33] Barbara Cassin, *Dictionary of Untranslatables*, 2014, p. 80.
[34] Arnold Hauser, *Op. Cit.,* 1998.
[35] Agnes Heller, *O homem do Renascimento*, 1982, p. 202.
[36] *Ibidem*, p. 207.
[37] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> *Primavera* mas também as pinturas de carácter iconográfico, o jovem Miguel Ângelo e Leonardo, ou ainda Rafael. Dvorak analisou igualmente o grau em que o estilo de Rafael, a *maniera grande*, exprime uma corporeidade ideal, onde não existe conflito entre o corpo e o espírito, na qual prevalece a *kalokagathia*. Deve sublinhar-se que se trata ainda de uma beleza da medida, mas não do gênero que surge como resultado natural da representação da própria realidade, como vemos em Giotto, Masaccio, ou até em Fra Angelico; trata-se claramente do resultado de um programa.[38]

Curiosamente, esse ideal da beleza como medida e proporção matemática teve sua influência demarcada a um período muito específico e que não se prolongou como na antiga Atenas. Mas foi suficiente para marcar como herdeiros platônicos uma série de artistas que viram a beleza como uma marca do universal celeste, do divino, da contemplação e da matemática. A arte deveria elevar os homens aos céus e, nesse sentido, o jovem Michelangelo não estava distante de seu mestre Ficino, como ver-se-á a seguir.

Em suma, desde a Renascença, surgiu uma nova forma de estética e de teoria da arte que tem suas bases na filosofia platônica e neoplatônica e que buscou nelas sua base teórica para justificação das artes, a partir de diferentes pressupostos de sua doutrina.[39]

4. O jovem Michelangelo: a influência platônica

Durante o primeiro período da arte de Michelangelo, que se estende até 1530, suas concepções ideais são as mesmas do Alto Renascimento, isto é, ele reflete a tradição científica da pintura florentina da qual é herdeiro, ao mesmo tempo que espelha a atmosfera neoplatônica que compartilhava na vida intelectual da Academia florentina com seus contemporâneos.[40][41]

[38] *Ibidem*, p.207-208.
[39] Ernst Cassirer, *Op. Cit.,* 2013.
[40] Anthony Blunt, *La Théorie des Arts en Italie 1450-1600*, 1988.
[41] *Ibidem*. A influência da tradição científica foi herdada de seu período de aprendizado no ateliê de Ghirlandaio, onde ingressara aos treze anos para aprender a arte da pintura.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Esse círculo intelectual, ao qual Michelangelo se integrou ao chegar em Florença, junto a Ficino, Petrarca e outros neoplatônicos, admiradores de Dante e leitores de Salimbene, influenciou seu modo de pensar e produzir arte, ao menos, em um primeiro momento, quando o escultor adere às doutrinas de Platão e à sua forma poética, que vigoravam na Florença do século XV.[42]

É por isso que não se deve estranhar "que o artista tenha uma visão filosófica da sua forma central de expressão poética - a escultura [...]"[43]. Em verdade, embora ele nos últimos anos chegue a abandonar as concepções platônicas e passe a colocar a arte em primeiro lugar, ele jamais se afastou completamente de uma certa expressão filosófica em sua arte.[44]

Como se observou, que Michelangelo tenha assimilado as concepções platônicas não é excepcional, mas sim o é a forma pela qual ele adotou o sistema em seu todo. A esse respeito, vide o excerto:

> Isso não é excepcional. Em um artista italiano do século XVI, a presença de influências neoplatônicas pode ser explicada mais facilmente do que sua ausência seria. Mas entre seus contemporâneos Michelangelo foi o único que adotou o neoplatonismo não em alguns aspectos, mas em sua totalidade, e não como um sistema filosófico convincente, muito menos como uma moda do dia, mas como uma justificação metafísica de si mesmo. Suas próprias experiências emocionais, que alcançaram o primeiro clímax do amor por Tommaso Cavalieri, e o segundo clímax da amizade de Vittoria Colonna, abordaram a ideia do amor platônico em seu sentido mais puro. Enquanto a crença neoplatônica na "presença do espiritual no material" oferecia um pano de fundo filosófico ao seu entusiasmo estético e amoroso pela beleza, o aspecto oposto do neoplatonismo, a interpretação da vida humana como uma forma de existência irreal, desviada e atormentada, comparável para a vida no Hades, ele estava em harmonia com o incomensurável descontentamento de si mesmo e do universo, no qual a própria assinatura do gênio de Michelangelo consiste. Como Piero di Cósimo poderia se considerar o único epicuro genuíno entre os muitos artistas influenciados por Lucrezio, Michelangelo poderia se definir como o único genuíno platônico entre os muitos artistas que o neoplatonismo influenciou.[45]

[42] Giorgio Vasari, *Vida de Michelangelo Buonarroti*, 2011.
[43] *Ibidem*, p. 482.
[44] *Ibidem*, p. 482 a 482.
[45] Erwin Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo. Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento,* 1975, p. 4. Tradução nossa: "Tutto ciò non è eccezionale. In un artista italiano del Cinquecento la presenza di influenze neoplatoniche è spiegabile più facilmente di quanto sarebbe la loro assenza. Ma tra i suoi contemporanei Michelangelo fu l'unico che adottò

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Conforme mencionado, o excepcional em Michelangelo é que ele adotou o neoplatonismo como uma justificação metafísica para sua arte e para si mesmo. E ele o adotou em diferentes áreas, na arte, mas também em suas convicções pessoais, a respeito de seu amor platônico vivenciado.[46] Esse sistema apresentou uma via dupla de ganhos para o escultor, uma vez que servia enquanto filosofia para sua estética e seu entusiasmo pela beleza; ao mesmo tempo que servia também para uma interpretação da vida sensitiva como irreal, dolorosa existência da qual ele podia se desviar ao entrar em harmonia com o incomensurável, uma forma de escapismo da realidade.

Munido pelo Platonismo, Michelangelo se coloca como um observador confiante capaz de contemplar o mundo e refleti-lo em sua obra artística. Nesse processo, "a influência do neoplatonismo levou-o a acreditar na beleza do universo, visível sobretudo à beleza humana, sem que o misticismo nostálgico de Florença viesse a colori-lo."[47] Suas figuras não são uma mera imitação, mas dependem de fatores mais complexos, são elementos idealizados resultado de estudo e conhecimento avançado da técnica, da matemática e da Forma. A base de sua arte é uma adoração da beleza do corpo humano idealizada.

Com efeito, as obras de Michelangelo refletem sua influência platônica e neoplatônica não somente na forma e nos motivos intelectuais, mas também na

---

il neoplatonismo non per alcuni aspetti, bensì nella sua totalità, e non come sistema filosofico convincente, e tanto meno come moda del giorno, ma come giustificazione metafisica di se stesso. Le sue proprie esperienze emotive, che avevano raggiunto il primo culmine nell'amore per Tommaso Cavalieri, e il secondo culmine nell'amicizia per Vittoria Colonna, si accostavano all'idea dell'amore platonico nel suo senso più puro. Mentre la credenza neoplatonica nella "presenza dello spirituale nel materiale" offriva uno sfondo filosofico al suo entusiasmo estetico ed amoroso per la bellezza, l'opposto aspetto del neoplatonismo, l'interpretazione della vita umana come forma irreale, deviata e tormentosa di esistenza, paragonabile alla vita nell'Ade, era in armonia con l'incommensurabile scontento di se stesso e dell'universo, nel quale consiste la firma stessa del genio di Michelangelo. Come Piero di Cosimo potrebbe chiamarsi l'unico epicureo genuino tra i tanti artisti influenzati da Lucrezio, Michelangelo potrebbe definirsi l'unico platonico genuino tra i molti artisti che il neoplatonismo influenzò."

[46] *Ibidem*, p. 4. As posições platônicas de Michelangelo se destacam ainda mais facilmente em sua poesia, porém, por uma questão de escolha limitou-se na presente pesquisa a tratar de sua arte plástica.

[47] Anthony Blunt, *La Théorie des Arts en Italie 1450-1600*, 1988, p. 90. Tradução nossa. "l'influence du néo-platonisme l'amena à croire à la beauté de l'univers, visible avant tout à la beauté humaine, sans que le mysticisme nostalgique de Florence vînt désormais colorer celle-ci".

iconografia e, especialmente, em seu conteúdo.[48] Michelangelo buscava na filosofia neoplatônica os símbolos da vida, do destino, e a sensação de transcendência do divino e do espírito que perpassa seus trabalhos.[49]

Para Michelangelo, é a imaginação que leva o artista a apreender não meramente a beleza sensível, mas sim uma forma superior de beleza que é tratada como um reflexo do divino apreendida por meio do mundo material, e neste sentido ele é um neoplatonista espelhando as concepções de Platão sobre a beleza ideal, a forma e o divino, tal como seus contemporâneos.

Curiosamente, tal como Leonardo da Vinci, Michelangelo havia herdado uma tradição científica da pintura e do nu artístico, e junto com ela também uma concepção neoplatônica que permeava os círculos florentinos. De fato, sua pesquisa empírica da natureza, não o leva para o caminho naturalista, mas o que prevalece em sua obra, que se pode ver nas formas é o conceito neoplatônico da beleza.

Esse conceito aparece em Michelangelo por meio do corpo humano, um corpo claramente idealizado, de proporções grandes e heroico. Para entender Michelangelo, é preciso ter em mente que para ele o artista era capaz de apreender uma beleza superior àquela encontrada na natureza, o caminho dos olhos levava a alma a uma aproximação da beleza.[50]

É preciso observar, então, que a questão do nu artístico em Michelangelo é um ponto que exemplifica claramente sua herança platônica.[51] Isso porque o nu do escultor evoca Dionísio de Siracusa, Platão, Dante e Petrarca, além das concepções claramente influenciadas por Ficino e Pico della Mirandolla, onde há o conceito de nu-ideia oposto ao nu da realidade que parece banal quando exposto diretamente.

[48] Exemplos de seu platonismo podem ser encontrados em estátuas como David e sua Pietà.
[49] Erwin Panofsky, *Op. Cit.*
[50] Teresa Aline Pereira de Queiroz, *O Renascimento*, 1995.
[51] Renée Arbour, *Miguel Ângelo*, 1973.

A esse respeito, vide o trecho:

> Na obra de Miguel Ângelo o nu apela para o idealismo em oposição ao nu realista, voluptuoso ou investigador, de Boticelli e de Pollajuollo. Para Miguel Ângelo não se trata de despertar a sensualidade do observador ou a curiosidade do anatomista, mas essencialmente de traduzir a beleza e a força. Os seus nus são construções do espírito e, apesar da sua profunda verdade, construções totalmente ideias. Representam a juventude na sua eternidade viva.[52]

O nu de Michelangelo é uma das formas pelas quais a filosofia neoplatônica se expressa. Ocorre por meio do despertar no observador não a sensualidade banal e biológica, mas uma sensualidade que transmite a beleza e a força em sentidos mais puros. Seus nus são construções do espírito e contêm profundas verdades que visam captar a Forma e a ideia. São uma espécie de eternidade encapsulada.

E que seus nus sejam a transmissão de uma Ideia é apenas parte do que o torna um escultor platônico, pois, mais do que transmitir a Verdade e a Ideia, estas só podem ser alcançadas quando libertas, ou seja, quando apresentadas em suas formas puras. Para isso, Michelangelo aponta para uma arte que deve se elevar a Deus, que deve regressar ao grande demiurgo organizador do universo. Os homens são belos, não para responder a um apelo estético, mas porque se assemelham a Deus.[53]

Em Michelangelo, o corpo humano nu é o objeto primordial de estudo do artista, dele e nele pode se observar não meramente a beleza realista, mas também um reflexo da beleza emanada do divino e do espiritual, e sua fascinação pelo corpo se estende até os anos de velhice, quando sua obra já não reflete este divino, mas usa o corpo para comunicar o sentimento de tristeza e tragédia que lhe são muito intensos.[54]

[52] *Ibidem*, p. 58
[53] Ibidem.
[54] Anthony Blunt, *Op. Cit.,* 1988.

No que tange à relação entre a filosofia platônica e a obra de Michelangelo, observou-se ainda que:

> A alma irradiante na sua beleza sobrenatural está na base do sistema platónico a que aderiu Miguel Ângelo, e ele poderia escrever como enxergo da sua obra a afirmação de Platão, que no seu Fédon proclama que na origem de toda a beleza há necessariamente <<uma beleza primeira que pela sua própria presença torna belas as coisas a que chamamos belas, seja qual for a maneira de que esta comunicação se faça.>> Já antes de Platão os pré-socráticos tinham demonstrado que acima de todas as coisas que se podem dizer belas há a própria Beleza. Mas é em Platão que encontramos a maneira de atingir a beleza ideal, o amor platônico: este meio é o da ascese dialética em direção à ideia do Belo. E Miguel Ângelo frequenta assiduamente esse tríptico constituído pelo Banquete, Fedro e Fédon. A primeira etapa da ascese situa-se no degrau do amor pela beleza do corpo e, generalizando, por todos os corpos belos. O amor volta-se em seguida por si mesmo para a alma do ser amado e o invólucro carnal perde toda a importância. Só subsiste a beleza da alma. É ultrapassando as formas sensíveis que se atinge a beleza das ocupações da alma, ou seja, da conduta humana, e é a partir da moral que se acederá à moralidade absoluta. A moralidade não constitui um fim em si e só a diversidade dos conhecimentos e a busca da unidade na sua variedade poderá levar à purificação perfeita por meio da ciência. Este caminho para o ideal compreende quatro etapas a partir do amor das formas sensíveis, passando pelo amor das almas e a aquisição da ciência. Estas etapas são com efeito as quatro figuras da beleza; beleza do corpo, beleza moral, beleza intelectual e beleza absoluta. No Fedro, Miguel Ângelo encontrou formulada a descrição desse caminho simbólico. Contemplou a subida da alma para o Belo absoluto. Esta ascensão efectuou-se segundo a elevação de uma espécie de pirâmide ideal, cuja base seria constituída pelas formas sensíveis tais como aparecem e o cimo pelas ideias principais e pela Verdade. Para Miguel Ângelo como para Platão, a ideia do Belo em si corresponde precisamente à imagem de Deus, e são esses princípios que ele tenta fixar no mármore.[55]

Com efeito, Michelangelo compartilha com Platão a noção de que toda a beleza emana da alma, das coisas que são belas em si, e não meramente do belo sensível. A beleza também não é somente física, mas divide-se em quatro esferas: a beleza do corpo, moral, intelectual e absoluta.

Assim como em Platão, para Michelangelo, a beleza também desempenha um papel moral na formação do intelecto, ela é um dos caminhos pelos quais se leva à perfeição moral, à verdade e ao bom, tal como a concepção de καλοκαγαθια

[55] Renée Arbour, *Op. Cit.,* 1973, p. 156 a 158.

da antiguidade grega. São esses princípios supremos que ele buscava esculpir cuidadosamente no mármore.

Observa-se que o demiurgo platônico presente no diálogo do *Timeu* guiou Michelangelo em sua jornada da teoria à prática.[56] Tal como o demiurgo platônico, o escultor humano imita ou copia o paradigma da Forma suprema e perfeita concebida em sua mente, transpassando-a para a matéria mundana. Contudo, nessa passagem, a escultura feita não é capaz de conter toda a eternidade, porque o mundo no qual se realiza é um mundo temporário e imperfeito, do qual nenhuma completa satisfação pode ser extraída.

Esse espaço contínuo entre o divino e o mundano pode ser visto no teto da Capela Sistina. Nela, a lacuna entre o dedo de Deus e o do homem, mesmo no momento de maior intimidade, nunca é superado, há uma diferença clara e tangível entre o divino e o humano, entre Deus e os meros mortais, e quando isso se desvela, entende-se que a perfeição divina está muito acima de qualquer realização humana. Essa imperfeição humana também é observada na sua escultura, no ato contínuo de insatisfação com a obra, porque ela jamais pode alcançar aquilo que pretende representar, sendo o artista condenado a um Eros platônico irresolúvel.

Outra obra que também apresenta salientemente sua inspiração na filosofia platônica é a tumba de Júlio II, na Capela dos Médici.[57] De fato, a arte tumular, desde os primórdios da humanidade, tem sido utilizada para manifestar pela arte as crenças metafísicas, vide a obra dos egípcios que glorificavam a vida passada.

Vale destacar ainda as características platônicas presentes também na obra enigmática da *Pietà*. Embora a obra pareça se aproximar de uma modelagem perfeita, Michelangelo não estava satisfeito com o resultado.[58] Nada nessa

[56] Amihud Gilead, *A philosophical approach to the riddle of Michelangelo's Florentine Pietà* In *Cogent Arts & Humanities*, n.3, 2016.
[57] Erwin Panofsky, *Op. Cit*., 1975.
[58] Amihud Gilead, *Op. Cit*., 2016.

estátua sublime o satisfaria inteiramente, porque ele não pode alcançar por completo àquilo a que aspira. Sua *Pietà* se aproxima da Forma universal, é fria e não expressa emoções porque Maria não é como uma mãe terrena, ela se coloca impassível diante do Cristo morto em seus braços. A respeito da tentativa de destruição da obra, comenta-se:

> Tudo isso parece ser perfeitamente platônico. Estar satisfeito com o incompleto, com o imperfeito, deve ser claramente não-platônico. No entanto, a insatisfação platônica pode facilmente levar o artista a destruir ou, pelo menos, a abandonar as obras como inacabadas. [...] Contra o pano de fundo platônico filosófico, podemos entender porque a raiva iconoclasta levou Michelangelo a tentar destruir essa obra-prima.[59]

Assim, observa-se que em diferentes obras Michelangelo parece refletir de forma prática na arte a teoria platônica que esteve em seu contexto intelectual, tal como foi interpretado pelo neoplatonismo e por seus contemporâneos como Ficino. Sem dúvida, há em seus trabalhos um privilégio à medida e à Forma acima de qualquer sentimento.

5. Conclusão

Em conclusão ao exposto, observa-se que a filosofia platônica exerceu grande influência entre os renascentistas florentinos do século XV nas mais diversas áreas, da poesia às artes plásticas, sendo que, na última, a figura de Michelangelo se destaca como o grande responsável por transladar a teoria à prática.

Nas obras de Michelangelo, os conceitos platônicos são refletidos nas formas, no uso matemático e na preocupação com a medida, a beleza que tem caráter etéreo e divino, bem como por meio da constante insatisfação do artista

[59] *Ibidem*, p. 5. Tradução nossa. "All this appears to be perfectly Platonic. To be satisfied with the incomplete, with the imperfect, must be clearly un-Platonic. Yet Platonic dissatisfaction may easily drive the artist to destroy or, at least, to abandon the works as unfinished. [...] Against the philosophical Platonic background, we may understand why the iconoclastic rage drove Michelangelo to attempt to destroy this masterpiece."

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

com sua obra, que jamais alcança o transcendente porque está restrita ao material do mundo sensível e imperfeito.

De fato, por meio de uma análise, por exemplo, do nu-conceito presente nas esculturas de Michelangelo, revelam-se claras as recepções dos comentários e textos platônicos e neoplatônicos de Ficino ou de Pico de la Mirandola – que integravam seu círculo intelectual na Academia em Caraggio. O nu já não remete ao sensível ou ao mundo realista diretamente, mas, pelo contrário, ele é parte da ferramenta que indica a presença do divino, ele é antes uma Ideia.

Assim, conclui-se que as obras de Michelangelo, claramente influenciadas pelo seu meio platônico, lançam nas artes plásticas conceitos que permaneciam até então filosóficos e acadêmicos, sendo levados a um novo nível de compreensão física que obriga o próprio artista a um contínuo estado de insatisfação devido ao embate de sua incapacidade de ser o demiurgo divino, ainda que dele se aproxime, porque a beleza expressa jamais é uma beleza meramente mundana, ela é o reflexo da beleza transcendente.

REFERÊNCIAS

ARBOUR, Renée. *Miguel Ângelo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973.

BARTLETT, Kenneth R. *The Civilization on the Italian Renaissance: a sourcebook*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

BLUNT, Anthony. *La Théorie des Arts en Italie 1450-1600*. Paris: Gérard Monfort Éditeur, 1988.

CASSIN, Barbara. (ed.) *Dictionary of untranslatables: a philosophical lexicon*. Translated by Steven Rendall, Christian Hubert, Jeffrey Mehlman, Nathaneal Stein, and Michael Syrotinski. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

CASSIRER, Ernst. Eidos and Eidolon: the problem of beauty and art in the dialogues of Plato. In: CASSIRER, Ernst. *The Warburg Years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology*. Translated and with introduction by S.G.Lofts and A. Calcagno. New Haven/London: Yale University Press, 2013.

CHASTEL, André. *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o Humanismo platônico*. Tradução Dorothée de Bruchard, introdução e notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COMBRONDE, Caroline. Les Platoniciens de l'art à la Renaissance. *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 97, n° 2, p. 268-288, 1999.

GARIN, E. Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV. In: *Medievo e Rinascimento: studi in onore di Bruno Nardi*. Florença: Sansoni, 1955.

GILEAD, Amihud. A philosophical approach to the riddle of Michelangelo's Florentine Pietà. *Cogent Arts & Humanities*, n.3, 2016.

HANKINS, James. *Plato in the Italian Renaissance*. vol. I. New York/Leiden/Köln/Kobenhavn: E.J.Brill, 1990.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvarez Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Viseu: Editorial Presença, 1982.

MORAVCSIK, Julius. *Platão e platonismo: aparência e realidade na ontologia, na epistemologia e na ética*. São Paulo: Loyola, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*. *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, 1975.

PAPPAS, Nickolas. Plato's Aesthetics. In: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/ fall2017/entries/plato-aesthetics/>. Acesso em 21 mai. 2018.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Lísis, de Platão: tradução, estudo introdutório e notas de Helena Andrade Maronna*. [Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP]. São Paulo: USP, 2004.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. *O Renascimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ROSA, Ronel Alberti da. *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti: Florentino. Pintor, escultor e arquiteto (1586)*. Trad. Introd. e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

Referência para citação deste artigo
HAUBERT, Laura Elizia. Notas sobre a influência platônica em Michelangelo. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 340 – 363, outubro de 2019.

> A escuta do amor, de orelha a orelha

> The listening of love, from ear to ear

por Lucas Cyrino
Doutorando em Letras/Estudos de Literatura na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa Capes. E-mail: laccyrino@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5328-2396.

Resumo
Este ensaio propõe uma análise multissensorial a partir das representações do amor como tema central da poesia, observados na obra *Escuta* (2015), do poe-ta carioca Eucanaã Ferraz. Tomando por base a fenomenologia de Merleau-Ponty sistematizada por Alckmar Luiz dos Santos (2016), procuramos observar que os caminhos por onde o amor se desdobra nas superfícies dos poemas vão desde o ser amado até a própria poesia, incidindo sempre na escuta pro-funda dos sentimentos e na representação das sensações relacionadas aos cinco sentidos humanos.
Palavras-chave: Amor. Poesia. Escuta. Sentidos. Eucanaã Ferraz.

Abstract
This essay proposes a multisensorial analysis based on the representations of love as the central theme of poetry, observed in Escuta (2015), by the carioca poet Eucanaã Ferraz. Based on Merleau-Ponty's phenomenology systema-tized by Alckmar Luiz dos Santos (2016), we intend to observe that the ways in which love unfolds on the surfaces of poems range from the loved one to poet-ry itself, always focusing on a profound listening of feelings and on the repre-sentation of sensations related to the five human senses.
Keywords: Love. Poetry. Listening. Senses. Eucanaã Ferraz.

> Artigo recebido em 21.05.2019 e aceito em 08.07.2019

"Tiremos de entre nós essa palavra
pois lembra que antes de a pronunciarmos
os nosso dias eram mais suaves"

Eucanaã Ferraz, *Escuta, 2015, p. 109*

Eucanaã Ferraz desponta, já há algum tempo, como um dos grandes poetas da literatura brasileira contemporânea. Sua obra artística teve início com *Livro Primeiro*, coletânea de poemas publicada em 1990 pela CIP-Brasil; mas foi somente em 2002, com a publicação de *Desassombro* (7 Letras), que o reconhecimento começou a bater à sua porta: com essa obra, Eucanaã venceu o Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional. Outros prêmios vieram corroborar a genialidade de sua poética: com as obras subsequentes, o poeta venceu, em 2008, por *Cinemateca* (Companhia das Letras), o Prêmio Jabuti de Poesia, e em 2013 a obra *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012) lhe rendeu o Prêmio Portugal Telecom de Poesia. O envolvimento com a arte poética acompanha sua formação profissional e acadêmica: professor de Literatura Brasileira na UFRJ, Eucanaã Ferraz apresentou sua dissertação de mestrado, em 1992, sobre Carlos Drummond de Andrade, e defendeu a tese de doutorado, em 1997, a partir da poética de João Cabral de Melo Neto. Alinhado ao estudo desses grandes mestres, ele ainda é pesquisador da obra de Vinicius de Moraes e de Caetano Veloso, tendo publicado diversos estudos sobre ambos. *Escuta* (Companhia das Letras, 2015) já não é seu livro de poemas mais recente (posição ocupada por *Retratos com erro*, publicado em 2019 pela Companhia das Letras), mas é a ele que nos dedicaremos neste ensaio.

Escuta é uma obra cujos poemas percorrem diversas paisagens urbanas, como bem destaca a crítica literária;[1] mas que tratam, nesse entremeio, dos instantes, dos fragmentos do mundo mais comuns e ao mesmo tempo mais inerentes às relações da vida cotidiana. No retrato, na fala ou na escuta dessas situações, espalhadas pelo globo e ao mesmo tempo sem endereço, a voz do eu

[1] Cf. Tarso de Melo, *Com versos densos, Eucanaã perturba e diverte em* Escuta, 2015. E André di Bernardi Batista Mendes, *Vozes do mundo*, 2015.

poético vai do trivial à profundidade (e por vezes incompreensão) dos sentimentos humanos para abordar, principalmente, a morte, o amor, a violência, a ausência, a morte do amor e a própria poesia. João Felipe Gremski, em sua dissertação de mestrado a respeito de uma poética de Eucanaã Ferraz, trata de *Escuta* ao afirmar que nessa obra "a defesa de uma arte mais convencional e trivial reside não na banalização dos temas discutidos, mas em um foco maior em personagens e situações banais para, assim, poder falar do elevado"[2].

Se levarmos em conta que o trabalho do poeta também é fruto da sua experiência como leitor, e observando que a vida de Eucanaã é preenchida pela poesia a partir de seus estudos sobre Drummond e João Cabral de Melo Neto (a incluir, ainda, Vinicius de Moraes), não será preciso ir longe para reconhecer ecos desses poetas na sua obra. Sua poética de fato ecoa, por meio do eu que se desenvolve ao longo de *Escuta*, a "inquietude drummondiana de olhar para o 'eu' e para o mundo, não achando conforto em nenhuma dessas duas perspectivas"[3]. Dessa inquietação vamos destacar, neste ensaio, o desconforto que o eu poético encontra ao se deparar principalmente com o amor, atravessado por seus momentos de alegria e de desilusão.

1. A escuta e os sentidos nos sentidos da escuta

São vários os jogos de ambiguidade que o eu poético coloca ao leitor no decorrer dos poemas. O primeiro deles, provavelmente um dos mais importantes para o todo da obra, talvez passe despercebido à primeira leitura e só faça sentido quando observados os poemas como um conjunto: o título, *Escuta*. Essa escuta pode se referir, à primeira vista, a um substantivo: como abstrato, pode remeter ao ato de escutar, à ação própria da audição; como próprio, pode se referir ao lugar de onde se pode escutar, como um posto de escuta, comum à atividade militar. Pode, ainda, ser o nome de uma peça investigativa, colocada em um ponto

[2] João Felipe Gremski, *Um estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz*, 2016, p. 132.
[3] *Ibidem*, p. 130.

estratégico para a detecção proposital de alguma atividade da qual possivelmente se desconfie. Pode, também, ser verbo, indicando, mais do que o ato, a própria ação de escutar. Na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, o verbo refere-se a alguém – ele ou ela – que escuta alguma coisa; na segunda pessoa do singular do imperativo afirmativo, o verbo trata de uma ordem. É como se o livro, por exemplo, mascarando a voz do seu eu poético, dissesse (ou melhor, ordenasse), em meio ao redemoinho de informações que caracteriza a vida contemporânea: *tu, aí distraído, escuta o que dizem estes poemas!*. A todas essas acepções, no entanto, relaciona-se uma porção sensorial inerente à atividade humana, por meio da qual, seja pelas formas do substantivo ou pelas formas verbais, faz-se necessário escutar, faz-se necessário ouvir: o título remete, obviamente, à audição.

A aproximação sensorial dessa obra vai além: antes ainda de alcançar a superfície dos poemas, esbarra na sua estrutura organizacional. Divididos em três grandes seções (*Ruim*, *Alegria* e *Memórias póstumas*), os textos são guardados por quatro poemas, que também se dividem, em pares, naquilo que são chamadas *Orelhas* – motivo de mais um jogo de ambiguidade. Do ponto de vista estético da obra literária impressa, esses poemas podem ser imediatamente relacionados às orelhas de livros que, integradas à capa, geralmente trazem informações sobre o conteúdo e seu autor. Os poemas das Orelhas de *Escuta* talvez cumpram um pouco desse papel, mas podem ir além. Na anatomia humana, as orelhas são a parte externa do sistema auditivo que primeiro protegem a audição: elas são acompanhadas, ainda, do ouvido, parte mais interna à qual se condiciona não somente a audição, mas também o equilíbrio (aquele físico-motor, que permite que caminhemos sobre duas pernas). Escuta e equilíbrio ficam guardados entre as orelhas, mas não apenas: grosseira, porém legitimamente, entre as duas orelhas e dentro do crânio fica acondicionado o cérebro, motor de todos os pensamentos e ações realizados pelo corpo, no corpo e por seu proprietário; além de todas as funções às quais se vinculam, por meio do sistema nervoso central, os demais sentidos além da audição - às vezes movidos por órgãos não tão próximos

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

como as orelhas: o paladar e o tato, por exemplo. Em exercício mais grosseiro, se analisarmos a imagem de um rosto humano e traçarmos uma reta entre ambas as orelhas, geralmente essa reta irá trespassar pelo menos outros dois sentidos: a visão e o olfato.

Analogamente, é como se a *Escuta* de Eucanaã Ferraz propusesse ou pedisse que o leitor escute o que dizem os poemas; porém, entrecortados pelos demais sentidos, notadamente presentes (ou guardados) entre suas orelhas (ou seja, entre seus poemas), a obra pede que se *sinta* o que a poesia tem a dizer. Não basta ler o poema: é preciso escutá-lo, é preciso senti-lo. Vem ao encontro dessa ideia a posição de João Felipe Gremski a respeito da escuta na poética ferraziana:

> A *escuta* acontece a partir de um olhar ativo, que busca captar aquilo que não é dito através do trabalho que faz com as imagens, trabalho este que é parte intrínseca na obra do poeta carioca. É a partir dessa *escuta* que podemos perceber mais claramente de que maneira um olhar não apenas atenta-se para o entorno, mas o sente, cria um laço com ele – um ressoa no outro – e pode, assim, passar a experiência para a palavra poética. Assim, a *escuta* na poética de Eucanaã Ferraz é, na verdade, uma sinergia entre *olhar* e *ouvir*; o entorno é, ao mesmo tempo, visualizado por esse "eu" e ouvido por ele.[4]

É possível, entretanto, ir além do *olhar* e do *ouvir*, tal como discutimos anteriormente, para trazer à recepção do texto poético uma sinergia que trate também do *tocar*, do *cheirar*, do *degustar*, do *sentir*, enfim. Tratando da escuta (agora como ato, substantivo) como tarefa exercida pelo leitor, é possível trazer a experiência do corpo deste como parte integrante da recepção (e, portanto, da escuta sensorial e sinestésica) do poema. Nesse sentido, vale observar o estudo de Alckmar Luiz dos Santos[5] acerca da experiência do corpo do leitor na literatura, baseada na fenomenologia proposta por Merleau-Ponty. Para o pesquisador, "pensar também está no ato de colocar nosso corpo em situação"[6]. Ora, se a projeção daquilo que se lê (e se escuta, para insistir numa relação com a obra de Eucanaã) ocorre na formulação imagética puramente imaginativa na mente do

[4] *Ibidem*, p. 156.
[5] Alckmar Luiz dos Santos, *Algumas questões sobre corpo e literatura*, 2016.
[6] *Ibidem*, p. 294.

leitor - a partir da mobilização de algum fator externo[7] - não é preciso ir muito longe para relacionar imediatamente essa imaginação ao pensamento; e, por conseguinte, a sensação do corpo à provocação do texto poético (agente mobilizador da imaginação).

Dado que o corpo se divide entre as instâncias do fenomenal e da matéria, Santos afirma que as sensações podem transitar entre a imanência e a transcendência, por meio de "uma via privilegiada de acesso a tudo que se localiza na esfera do universal"[8]. Essa via permite que as observações sensoriais que temos como seres humanos não se limitem ao ato físico, mas transcendam a experiência do corpo na direção de uma experiência mais fenomenológica, relacionada aos sentimentos inexprimíveis – que, paradoxalmente, só a poesia (e a própria literatura) consegue expressar. Dessa forma,

> podemos dizer que essa experiência corpórea, sob certos aspectos, também se dá no âmbito literário. Também nela, imprimimos sentidos a elementos parciais e precários que vamos atravessando, mas esses sentidos apontam todos para uma generalidade que é, ao mesmo tempo, nunca alcançada e já presente de forma indireta. [...] A expressão literária se constrói apontando para linhas de sentido, para imagens e para ideias que configuram um horizonte longínquo e assimptótico, nunca atingido diretamente, mas sempre influenciando cada elemento imediato que vamos percorrendo com a leitura [...].[9]

Os significados que essa expressão provocará em nossas percepções corporais (logo, sinestésicas) dependem, também, da bagagem individual que temos como leitores, em experiências anteriores de outras percepções imanentes e simultaneamente transcendentes. Se dedicar-se a ler é lançar-se ao contato com um outro, um desconhecido, mesmo que esse *outro* desconhecido exista somente no campo da imaginação, é válido concordar que é ele quem "nos faz sentir a iminência de totalidade que subjaz às outras existências"[10]. A abertura a esse outro é que vai condicionar a recepção sensorial da obra literária, permitindo um contato com outras existências que ressignifique nossas relações com o mundo

[7] Cf. Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 1996.
[8] Alckmar Luiz dos Santos, O*p. Cit*., 2016, p. 295.
[9] Alckmar Luiz dos Santos, *Loc. Cit.*
[10] *Ibidem*, p. 299.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

por meio de novos significados às (e a partir das) percepções corporais, dado que na leitura, de fato, "sempre restará um espaço a ser preenchido por outros olhares, outras considerações"[11].

Inter-relacionando os horizontes do leitor e do texto, a nossa presença neste, como leitores (e também vice-versa) implica em "alterar sua organização discursiva, de maneira que ela se retorce e se modifica sob o impulso de uma presença outra"[12]. Essa alteração de ordem discursiva não ocorre de maneira literal, mas a relação que se estabelece talvez permita compreender que, junto da bagagem individual que possuímos como leitores, também a presença do texto sobre nós e a nossa sobre ele influencia certo tipo de leitura e percepção sensorial. Isso talvez seja suficiente para justificar a leitura que vamos propor, mais adiante, dos poemas de *Escuta.* Por mais ampla que se proponha a ser esta análise, ainda será preenchida pela experiência de um horizonte de leitor: uma experiência anterior de percepção corporal que se desenvolveu, de certa forma, a partir da leitura daqueles poemas.

Nesses parâmetros, propomos buscar, nos poemas de Eucanaã Ferraz, as imagens, figuras e provocações sinestésicas em relação ao sentimento amoroso – ora representado com alegria, ora com tristeza – que podem ser evocadas na leitura e na escuta da poesia.[13] O amor, em *Escuta*, se mostra geralmente fragmentado, com a violência típica das relações interpessoais que pouco se estabelecem e menos ainda se estabilizam no contexto da pós-modernidade. O amor será entrecortado pela morte, pela ausência, pela perda; às vezes viverá, às vezes morrerá, mas, no fundo, será sempre o mesmo. Afinal, como já afirmavam os versos de Drummond, "o amor, seja como for,/ é o amor"[14]. De orelha a orelha, escutemos – e sintamos – o que a poesia tem a dizer.

[11] *Ibidem*, p. 303.
[12] *Ibidem*, p. 304.
[13] Embora a ideia possa parecer pretenciosa, o recorte aqui proposto levará em conta uma seleção delimitada de poemas ao longo de toda a obra de Eucanaã, de modo que este ensaio não se estenda em demasia.
[14] Carlos Drummond de Andrade, *Antologia poética*, 2012. p. 167.

2. De orelha a orelha

O amor assume diversas facetas na poesia de Eucanaã Ferraz. Também nas primeiras Orelhas, que abrem o livro, o amor é multifacetado, embora esses poemas tratem mais de dar o tom da poética que recobrirá a obra. Marcado pela pontuação breve e sem vírgulas que deem fôlego ao que diz o eu poético (notada pela repetição do ponto e vírgula e por, apenas, dois pontos finais), o ritmo do primeiro poema, intitulado *1*, será frenético, quase violento; como que revelando o desespero desse eu em se fazer ouvir, em fazer escutar as suas certezas:

> Estão certas todas as canções banais letras convencionais
> seus corações como são de praxe; estão certos os poemas
> enfáticos inchados de artifícios à luz óbvia da luz
> ou de estúpidos crepúsculos; os sonetos mal alinhavados
> toscos estão certos bem como as confissões íntimas
> não lapidadas reles nem polidas; ouçamos o que dizem
> sobre qualquer coisa; dizem não vai dar certo; repetem;
> e se o verso é trivial é o mais sagaz quanto mais pueril
> mais seguro quanto mais frouxo mais sólido quanto
> mais rasteiro mais a toda prova e quanto mais barato
> e quanto mais prolixo o alexandrino mais legítimo;
> as formas desdentadas vêm do fundo; as odes indigestas
> dizem tudo; o verso oco não traz menos que a verdade
> nua e ponto. Estão certos os romances de aeroporto;
> a quem busca um modelo procure o estúpido; se deseja
> uma estrela de primeira grandeza escolha o simplório;
> é o que digo não busque senão na aberração a sinceridade
> e no disparate a franqueza; prêmios literários não passam
> de hipocrisia; estiveram desde sempre certos os erros
> de tipografia; o contrassenso deve ser mandamento

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

de quem precisa disfarçar o mal-estar após mostrá-lo
sem pudor; sim a saudade arde exatamente como
nos roteiros dos filmes mas só as fitas mais chinfrins
e com fins infelizes não mistificam e dizem de antemão
o que seremos: redundância errância perfeição.[15]

A repetição da certeza é a primeira marca deste poema: estão certas as canções banais, os poemas enfáticos, os sonetos mal alinhavados, os romances de aeroporto. Embora a todos os substantivos estejam atrelados adjetivos pejorativos, o eu poético sai em defesa dessas criações artísticas: "ouçamos o que dizem/ sobre qualquer coisa". A resposta, no entanto, já é anunciada: "dizem não vai dar certo; repetem". A posição do eu poético vai na direção de defender a poesia mesmo quando o final é infeliz, mesmo quando o verso é, na verdade, um vazio, posto que "o verso oco não traz menos que a verdade/ nua e ponto". A força deste ponto é de grande importância também ao ritmo, pois parece ser o primeiro ponto, após longas orações e em meio à regularidade de longos versos, em que ao leitor é permitida uma pausa para respirar. É preciso tomar fôlego. Entre os aconselhamentos e constatações que vão da aberração e da hipocrisia à falta de pudor, o eu poético é enfático ao afirmar: a saudade, sentimento caro ao amor e - por que não - comum aos corações das "canções banais, letras convencionais", somente ardendo como nos filmes de segunda categoria será capaz de revelar o que caracteriza, o que constitui as identidades dessa tríade em torno do poema - ele, eu poético, poeta e poema: "redundância errância perfeição". Pela redundância que se reflete na repetição ora de temas já muito discutidos em toda a poesia do mundo (como o amor), ora nas repetições do próprio poema, o tom de anúncio na abertura do livro é certeiro ao provocar a liberdade do verso; coloca, ainda, como objeto direto do verbo ser (*seremos*), outros dois substantivos que paradoxalmente se complementam: errância e perfeição.

[15] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.*, 2015, p. 13.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Defendido o direito de fazer poesia, o tema do amor é apresentado na segunda orelha em um jogo duplo com a metalinguagem, no qual também esta se estende a um duplo, dado que *língua* é o substantivo de onde deriva *linguagem*; ato contínuo, de onde vem a metalinguagem. O sentido do poema, no entanto, vai além da linguagem enquanto forma linguística e ferramenta para produzir versos: retoma o substantivo na sua mais remota ancestralidade para o movimento da própria língua.

> Poema em que a língua diga mais;
>
> em que a língua foi adiante da língua;
>
> em que a língua diga ainda que a língua
>
> irá antes da língua e chegará primeiro
>
> [...]

Esse movimento de busca é cortado pela chegada

> a um céu sem nuvem sem anjo sem pássaro
>
> sem signos do zodíaco porque não há estrelas
>
> na abóbada do papel em branco entre dentes
>
> [...]

A marca da metalinguagem poética é perceptível aqui, quando aparece a imagem do papel em branco, superfície onde se deposita o poema. Entretanto, com os versos seguintes, o movimento da língua e mesmo a figura do papel podem metaforizar outro elemento:

> como pedras desenhando um país deserto
>
> em que a língua já não diga a língua
>
> que a anule numa espécie de fruto sem árvore
>
> ou semente; língua inexplicavelmente
>
> que para facilitar chamemos beijo.[16]

[16] *Ibidem*, p. 14.

Esse elemento, como anunciado, é o próprio beijo. O movimento da língua é talvez inexplicável; tanto que, nos primeiros versos, propõe um fluxo de movimento intenso e repetitivo. Porém, se levarmos em conta que a falta de explicação é resumida a um beijo, e considerando que, quando os amantes se beijam e envolvem suas línguas o movimento destas é sempre anterior, em direção ao outro, toda a imagem do poema se transforma a partir da palavra *beijo*, sendo todo ele, talvez, a explicação de um beijo de amantes.

Completando a ideia do poema que mais se relaciona com as sensações em detrimento da metalinguagem, o céu sem nuvens, sem estrelas e entre dentes pode bem representar o próprio céu da boca, e as sensações a ela relacionadas podem evocar tanto o tato quanto o paladar. Para isso, basta que o leitor saiba o gosto de um beijo, o movimento da língua e do toque dos lábios. O beijo, para o leitor, obviamente não será literal, mas provocará sua participação corporal na leitura do poema. O beijo, físico e literal, inicia com o toque: dos lábios, das línguas. Contudo, retomando o poema como expressão metalinguística, o beijo pode, ainda, estar relacionado ao selo da tinta sobre o papel em branco, momento sublime em que a poesia ("espécie de fruto sem árvore/ ou semente") irrompe. Eis a experiência corpórea que se realiza na superfície do texto de literatura, como observa Santos em citação mencionada há pouco.[17]

Passando pela camada externa do órgão de escuta, chegamos ao conteúdo que os ouvidos protegem – este, localizado no miolo de poemas do livro que se divide em três partes. A primeira delas, sob o nome *Ruim*, é a única cujos títulos dos poemas são compostos por mais de uma palavra, construídos a partir de orações ou expressões geralmente constantes nos respectivos poemas. Com ritmo volúvel e temática bastante diversa, os poemas estão mais centrados na guerra, na perda, na introspecção do eu poético; geralmente distantes do amor. Este aparece com clareza pela primeira vez em *Foi-se a vontade de ir ao Egito,*[18] poema em que o eu poético narra as transformações de um homem ao seguir o conselho

[17] Alckmar Luiz dos Santos, *Op. Cit.*, p. 295.
[18] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.*, 2015, p. 31.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

de *todos* e parar de fumar. Amar, aqui, assume a face do amor próprio - ora voltado ao todo da sociedade, ora dependente dela - e encontra na analogia bíblica a ironia da desilusão amorosa. Parou de fumar, e

> [...]
>
> Com isso parou também de amar o próximo
>
> como a si mesmo e passou a duvidar
>
> de que um dia tenha amado a si mesmo.
>
> [...]

O parar de fumar pode ser o caminho para a ruína dessa persona do poema que, seguindo o aconselhamento de *todos* ("Todos foram unânimes: precisava parar de fumar", primeiro verso do poema), deixa de lado os prazeres que o vício lhe garantia. A figura desse *todos*, termo que não designa exatamente um *quem* objetivo, pode ser dedicada à pura inferência imaginativa do leitor; o foco, no entanto, recai muito mais sobre o resultado da ação praticada pelo suposto coletivo. Em detrimento do conselho, o personagem ainda perde os amigos, perde as piadas, e perde "[...] o prazer físico e místico de olhar/ as nuvens pela janela do avião como anéis/ de fumaça [...]". A figura metafórica da fumaça, que aparece explícita a partir deste verso, talvez evoque a sensação olfativa no leitor que - tendo fumado ou não - poderá imaginar-se imerso em uma nuvem de fumaça de cigarro (ou outra espécie de fumo, já que não fica evidente no poema tratar-se de cigarro). A totalidade de sensações relacionadas ao abandono do vício, no entanto, talvez só possa ser compreendida pelo leitor que já tenha fumado ou que seja fumante. Sensações estas de aprisionamento e sufocamento - contidas nos versos finais da obra - suficientes para selar o distanciamento do amor por si mesmo, do amor ao próximo referenciado no início do poema:

> [...]
>
> Mas, sobretudo, passou a sonhar insistentemente
>
> com rãs que invadem seus pulmões sua casa.

O tema do amor aparece também no belíssimo poema *Na curva deste minuto,*[19] em que o eu lírico assume, em primeira pessoa, a desilusão amorosa. O poema não trata exatamente de amor, posto que suas figuras remetem por vezes à guerra ("Há mortos no chão da praça./ Centenas. Quem os recolhe?/ A vida não nos devolve/ e há mísseis no céu de maio"). Por outro lado, a repetição anafórica do verso "Chorai, fadistas, chorai" evoca o drama de amor, o drama degradante da figura do eu poético, semelhante aos fados portugueses – cantados, obviamente, por aqueles a quem o eu lírico clama. De fato, o verso propõe uma intertextualidade com o *Fado da Severa*, da autoria de Sousa do Casacão em 1848 - no contexto em que o verso está relacionado à morte de Maria Severa Onofriana, fadista conhecida no início do século XIX que faleceu muito jovem (aos 26 anos) e é reconhecida iconicamente como a *primeira fadista*:

> Chorai, fadistas, chorai
>
> Que a Severa já morreu:
>
> E fadista como ela
>
> Nunca no mundo apar'ceu.[20]

De volta ao poema, a perda do eu poético não está relacionada - necessariamente - à morte da amada, mas à desilusão amorosa: afinal, como se verá, o insucesso reside na não correspondência deste amor.

> [...]
>
> Um rosto rápido escapa
>
> na curva deste minuto
>
> e nunca mais retornamos
>
> à casa dos nossos dias.
>
> É preciso que eu resista,
>
> não diga chorai, fadistas,

[19] *Ibidem*, p. 32-33.
[20] Museu do Fado, *Severa,* 2017.

o sucesso já perdido

de um amor – que não me ama.

Fadistas, secai os olhos.

A figuração sinestésica, neste poema, é mais subjetiva, mas talvez possa ser relacionada à visão do rosto que "escapa/ na curva deste minuto". É como se, num instante, a figura deste rosto (que pode ser, ainda, o da amada) lhe passasse, e fosse suficiente para despertá-lo à realidade, para fazê-lo respirar (posto que, no ritmo do poema, as pausas são ainda demarcadas pela frequência de pontos finais e vírgulas) e resistir, deixando de lado o drama amoroso, degradante em relação à sua percepção sobre as coisas do mundo. Este novo suspiro provoca a certeza da resistência, de modo que a ordem do sujeito lírico inverte a ação em relação aos cantores de fado: "Fadistas, secai os olhos".

Outros poemas vão tratar, ainda, da desilusão amorosa, revelando que a resistência proposta em *Na curva deste minuto* se restringe a tal poema. É o caso, por exemplo, de *E desenha na memória,*[21] cujo eu lírico trata de uma mulher cansada da vida no trabalho, que "não suporta mais a hipocrisia a burrice a pose o café ruim". Seu recurso de fuga é a memória, a projeção imaginativa: "Fecha os olhos/ e desenha na memória um jardim feroz". Ainda assim, o questionamento em torno do amor (ou da falta dele) é recorrente, como se nota no verso final: "Quando virá o tempo do amor feito só de domingos?".

Entretanto, talvez nenhum dos poemas de *Ruim* sintetize a decadência do humano, a dependência da opinião alheia, a desilusão do amor pelo outro e a perda do amor próprio tão bem quanto *O Ruby Passion*:

Senta-se em frente à televisão.

Ou melhor, antes disso

vai ao cabeleireiro cobre as raízes brancas

[21] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.*, 2015, p. 35.

com o louro intenso número 8

e ainda pede ao Ricardo que lhe apare
as pontas ressecadas.

Depois pega da bolsa o Ruby Passion
passa-o nos lábios três quatro vezes

cuidadosamente. Em casa,
senta-se em frente à televisão liga

naquele programa que dá informações
valiosas de beleza e saúde fáceis

de inserir no dia a dia e seguindo
as orientações da mulher que explica

tudo com voz calma põe a coluna ereta
faz inspirações e expirações profundas

enquanto aperta com a mão direita
o revólver que o marido esconde

na gaveta pequena da cômoda.
Você não sabe segurar uma arma

e pensa que talvez não dê certo
mas eu não sou uma boba você

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

diz a si mesma é preciso tentar eu

sou uma mulher

tem que dar certo diz baixinho

encostando o cano no lado

do coração que bate alto

acelerado posso ouvir daqui.[22]

O ritmo, marcado pela ausência de vírgulas - principalmente a partir do segundo verso da quinta estrofe - e pela presença, dali em diante, de apenas um ponto final no meio do poema - primeiro verso da décima estrofe -, é compassado pela métrica quase regular entre os versos. Estes lembram, com velocidade, movimento e as pausas entre as estrofes, os batimentos do coração. Nesse contexto, a sensação de ansiedade pela ação que se desenvolve é possível de ser sentida quando *ouvido*, quando *escutado* o poema. A sinestesia possível a partir dessa experiência de leitura remete ao pensamento de Santos em relação às linhas de sentido. Na visão do autor, estas são construídas a partir da expressão literária, em função de que as ideias e imagens estabelecidas na mente do leitor são influenciadas pelos elementos que, imediata e simultaneamente - como as pausas e a pontuação - aparecem no percurso da leitura.[23]

O Ruby Passion trata de uma mulher já madura, talvez idosa, dadas as "raízes brancas", às quais vai ao cabeleireiro cobrir com "louro intenso número 8". Arruma-se, passa batom vermelho nos lábios e, ao chegar a casa, entrega-se à futilidade: liga a TV no programa em que são dadas dicas fáceis de beleza e saúde. Talvez ela tenha assistido a esse programa em outras ocasiões; mas sua atenção, nesse momento, está voltada a outra ação, presente no seu mundo real: o suicídio.

[22] *Ibidem*, p. 51-52.

[23] Alckmar Luiz dos Santos, *Op. Cit.*, 2016, p. 295.

A preparação, intensa, é preenchida pela respiração profunda enquanto ela segura o revólver do marido. Será ele o motivo? O discurso indireto coloca na voz do eu lírico o diálogo solitário da mulher: "eu não sou uma boba [...]/ é preciso tentar", e se encerra com a única certeza trazida ao poema, justamente por meio do seu verso mais curto: "eu sou uma mulher". Certeza, porém, incapaz de salvar-lhe a vida, mas suficiente para cobrar-lhe força para executar a ação que pode matá-la. A relação do eu lírico é mais próxima da ação da mulher na última estrofe, quando revela ser capaz de ouvir, à distância, o coração da mulher. Não sabemos, como leitores, que distância é essa; mas somos capazes de acompanhar a ação, a respiração e talvez até mesmo sentir (ou também ouvir) a aceleração do coração. Se ela consuma ou não a própria morte, a resposta fica a cargo da imaginação do leitor, que é possivelmente tensionado a uma resposta afirmativa. A palavra *amor* não aparece nos versos, mas como um poema como esse não trata da falta de amor?

Quando relacionado ao poema seguinte, o último da seção *Ruim*, essa tensão fica ainda mais evidente e certeira: *Nessas horas num momento*[24] é outro poema intenso, em estrofe única, de ritmo acelerado e sem marca alguma de pontuação entre os versos. Revelando a ansiedade do eu poético em relação à situação de morte, parece questionar: afinal, o que dizer, o que fazer na hora da perda? Retomando falas comuns e populares que dizemos em velórios e funerais, a fuga é a ação mais imediata, ironicamente marcada no último verso:

> [...]
> meus sentimentos nessa hora palavras são insuficientes
> para consolar meu pesar minha solidariedade
> nunca sei o que dizer nessas horas num momento
> assim a única coisa a fazer é consolar a família
> não poderei ir ao velório.

[24] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.,* 2015, p. 53.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

A seção seguinte, chamada *Alegria*, traz outras faces do amor, já não necessariamente relacionados à perda, mas à superação e à autoconfiança a partir dele. Em *Fábula,*[25] o eu poético volta a tratar de uma mulher provavelmente idosa, descrita por meio das "raízes brancas do cabelo ralo" que "brilham em arco sob o acaju". Apresentada na quarta estrofe como *dona Baratinha*, a grande questão vai além da personagem da cantiga popular e da fábula, às quais o poema propõe intertextualidade. Na canção, a pergunta feita em relação a ela gira em torno de "Quem quer casar com a senhora Baratinha/ Que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha/ É carinhosa e quem com ela quiser se casar/ Terá doces todo dia, no almoço e no jantar"[26]. O poema ultrapassa a representação dos problemas de dona Baratinha: apesar da sua fortuna, "quem se disporia a erguer palácios [...]/ com o mármore azul de suas varizes?// A ninguém apetece dormir sobre o tapete amarrotado de seu colo". O eu poético responde à pergunta da canção: "Ninguém quer casar com dona Baratinha".

Contudo, diferente da mulher suicida de *O Ruby Passion*, a dona Baratinha do poema é uma mulher à frente, autônoma, decidida na busca pelo amor:

> Mas ela quer amor.
>
> Ela quer amar.
>
> Hoje, por exemplo, acordou bem e se sentiu outra
>
> vez jovem e bela entre bibelôs girando na penteadeira.

O poema também revela a origem de sua fortuna: a pensão do falecido marido. Além de sentir-se bem, a grande marca da independência de dona Baratinha em busca do amor está no investimento que dá a esse dinheiro; se o amor não vem por si, ela pode comprá-lo:

> Dona Baratinha só quer um pouco de amor.

[25] *Ibidem*, p. 61.
[26] Braguinha, *A história da baratinha*, 2017.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

E seria muito triste se não pudesse comprar um pouco disso.

O amor comprado por ela está provavelmente mais relacionado ao sexo do que ao sentimento amoroso ou à paixão, enfim. As sensações provocadas por esse sentimento, no entanto, a partir da posição de dona Baratinha como alguém que já não goza da juventude, dotam-na da independência e da autoaceitação suficientes para carregar consigo aquilo que a mulher de *O Ruby Passion* não possuía: a consolidação do amor por si mesma. Embora também integre esse mundo contemporâneo fragmentado, de relações passageiras e pouco sólidas, talvez seja dona Baratinha quem melhor se adapte ao espaço-tempo e dele consiga extrair algum benefício (ou adaptar-se pela sobrevivência, mas isso seria pauta para outra discussão, mais longa, que não cabe neste ensaio).

O amor volta à voz pessoal do eu poético em *Simples,*[27] poema que melhor caracteriza uma declaração terna dedicada ao ser amado. Composto em bloco único, o ritmo do poema é mais lento, espaçado pelas diversas vírgulas, pontos finais e *enjambements* constantes ao longo do texto. Assim como os outros, é um poema para ser escutado; para que suas metáforas sejam assimiladas senão racionalmente, pelo menos por via do sentimento, da sensação. Os primeiros versos são enfáticos: "Se você não sai da minha cabeça,/ minha cabeça é seu apartamento"; como se a própria cabeça, lugar onde se abrigam os pensamentos e os motores das sensações e sentimentos (assim como o próprio sistema nervoso central, a memória, as funções do cérebro, enfim), fosse preenchida pela presença de quem se ama. O eu poético afirma: "Devia pensar/ noutras coisas", mas admite: "Não tenho cabeça para outro assunto./ [...] Perdi a cabeça e já não há remédio". O discurso é direcionado objetivamente ao ser amado:

Você me subiu à cabeça – forças

belezas alegrias me pertencem.

[...] E se giro

por aí com a cabeça no ar

[27] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.*, 2015, p. 76-77.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

carregando você, minha cabeça

é um balão bailando então. Sim, daqui

a cordilheira dos Andes é nítida.

O estado de paixão é completado pelo sentimento de posse em relação ao que é belo, ao que é alegre – coisas naturalmente vinculadas à realização do amor. As assonâncias nasais no penúltimo verso destacado comprovam a rima - quase boba - oriunda desse baile de sonhos, metáforas e sensações múltiplas que caracterizam o sentimento amoroso. Mais do que isso: a paixão é capaz de elevar o eu poético a grandes altitudes, fazendo-o grande, flutuante e leve – sensação de leveza que se reflete ainda nos versos finais:

Escute, escreverei uma coisa

tão simples assim: você é meu sol.

Porque você me deixa com a cabeça

quente. E sem juízo, imaginando.

O uso do verbo *escute* não aparece em vão: mais do que pedir que o ser amado o ouça, a relação com a *escuta* do título (e do corpo) da obra poética não pode ser deixada de lado. Vale repetir: não basta ler o poema, é preciso escutá-lo. Assim como o amor, é preciso também senti-lo. Tentando simplificar as descrições, o eu poético compara o ser amado ao sol – o Astro Rei, o centro da galáxia. Sem o sol, não há vida sobre a terra, não há calor que regule os ventos ou fenômenos da natureza. É preciso que haja calor; é preciso que haja amor – mesmo que seja sem muito juízo.

As *Memórias póstumas*, última seção de poemas antes das Orelhas finais, tratam de um amor póstumo ou da morte do amor, trazendo à superfície dos versos o lamento do amor perdido; já não necessariamente a falta dele (como acontecia em *Ruim*) ou a alegria de sua plenitude (como acontecia na seção intermediária). O ritmo dos poemas desta seção propõe uma mescla entre aquilo que já se via anteriormente, oscilando dos versos velozes aos mais lentos, às vezes no corpo do próprio texto poético. Os poemas também são mais breves, embora

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

não percam nada em profundidade e sensação em relação aos anteriores – fator refletido inclusive nos títulos, geralmente construídos por monossílabos átonos. Essa não-tonicidade, no entanto, não coaduna com o conteúdo dos poemas. Em *Eis,*[28] poema de abertura, o tom é acentuado, feroz:

> Parte considerável dos casos de amor
> vividos ao longo e ao estreito destes séculos
> permanece submersa. Destroços
> podem ser encontrados aqui nos intestinos.
> Mas romancistas cineastas estudantes editores
> todos estão mais interessados em explorações
> de caça-níqueis ao tesouro. Poemas
> porém continuam inventando sítios
> arqueológicos sob a água desses dias de merda.

Obviamente, a submersão a que se refere o eu poético não é literal; os casos de amor de toda a humanidade, "ao longo e ao estreito" da história é que afundam-se nela mesma e, talvez, no próprio esquecimento. Se antes o eu poético flutuava diante - e a partir - do amor, agora o mesmo sentimento é motivo de peso e pesar, de modo que só se encontram, na atualidade, os seus destroços. Localizar estes últimos "nos intestinos" é figurar a contemporaneidade fragmentária em suas relações utilizando de cruel metáfora. Não obstante, o amor só é objeto de interesse, na contemporaneidade, para quem busca algum tipo de lucro, de vantagem – como é o caso de romancistas, cineastas, estudantes. Somente o poeta é apto para ver o amor em seu estado real: também ele submerso, é o único capaz de evocar, no poema, e dar vida às histórias de amor; somente ele, em meio a esses "dias de merda".

A submersão, porém, também evoca o naufrágio, metáfora pungente para a desilusão amorosa. Afinal, o que mais pode provocar a sensação de um poeta a

[28] *Ibidem*, p. 99-100.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

desbravar o amor, quando este não está tratando de dedicar galanteios? O oposto do *happy ending*, obviamente, é o próprio naufrágio – do amor ou do eu poético em meio aos próprios sentimentos. A voz declara, como que conversando com um médico:

> Menos no coração que no fígado
> é onde sinto, doutor, doerem uns navios
> afundados. [...]

É por meio dessa constatação que o poeta vai dedicar os poemas à "memória de todos os amantes/ mortos em combate", intermediado pelo eu poético neste poema - que abre a última seção da *Escuta* - como se o amor ou a sua conquista mobilizasse um combate: entre seres, entre sentimentos, entre sensações. O trecho ainda revela que o próprio eu lírico é um sobrevivente, dado que é no fundo da submersão (no âmago de si, de seus sentimentos?) que ele constata a presença de amores; os quais, naufragados, o foram entre suas costelas. A interpretação da metáfora não precisa ir muito longe: se ao coração são atribuídos os sentimentos, entre eles principalmente o amor, que outro órgão do ser humano fica localizado entre as costelas?

> [...] Larguei tudo, ou quase,
> e segui ao fundo onde constatei que entre os navios
> que a pique vieram parar nos intervalos
> de minhas costelas viviam esquecidos estes poemas
> que ora dedico à memória de todos os amantes
> mortos em combate.

Naufragado em desilusão, será comum ao eu poético insistir em revelar a falta de correspondência entre os amantes, atestando o óbito do próprio amor. Revelação que, às vezes, se estende até mesmo à ausência deste, posto que - como visto no poema anterior - o amor permanece objeto de exploração, não de

sensação. Um desencontro pode ser verificado em *Se,*[29] poema de versos breves com ritmo cortado pelos *enjambements* (tão presentes na obra de Eucanaã) e pelos espaços entre os dísticos:

> Finjo que não percebo
>
> faço que não há falta.
>
> Simplesmente não sabe dizer
>
> *Amor*.
>
> [...]
>
> Digo e peço que repita
>
> faço como quem guia uma criança
>
> que se alfabetiza, *amor*,
>
> repita,
>
> *ator*, diz;
>
> não, digo, *amor*;
>
> insisto, *amor*;
>
> *interruptor*, diz;
>
> *amor*, digo, diga comigo,
>
> diz *intempérie*.
>
> [...]

[29] *Ibidem*, p. 103 a 105.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

peço, digo assim não posso,

você não quer, acuso;

e vejo – você está de costas

ou talvez tenha saído – arder

entre nós a transparência mortal

da palavra *não*.

O discurso traz ao poema, pela primeira vez, as respostas ao diálogo entre o eu poético e o ser amado, mesmo que tais respostas sejam apresentadas por meio da voz do primeiro. Ainda assim, o diálogo reflete bem o desencontro com um amor que não ama, que não corresponde. Não saber dizer a palavra *amor* é a metáfora para não saber *senti-lo*, pelo menos não em relação ao eu que lhe cobra amor. Tanto o é que, entre as respostas cruzadas (que, embora distintas, se aproximam pela rima da sílaba final *or*), surge uma "intempérie": um mau tempo, uma tempestade nessa relação. Pressionado, o interlocutor do eu lírico se distancia, deixando à sua visão - e sua sensação - a paradoxal transparência "da palavra *não*". Nenhuma outra palavra poderia selar de maneira mais trágica, mais "mortal", esse distanciamento, que o pronome absoluto de negação empregado sem rodeios.

Desolado, o eu poético suplicará, no poema *Por,*[30] que o mesmo amor (novamente grifado em itálico) seja abandonado. A súplica se revela pelos verbos no modo imperativo, sendo justificada pelo eu poético com base nas experiências sensoriais que o amor lhe provocara:

Tirem-me daqui a palavra *amor*.

Pingando sangue e açúcar ela pesa

e suja o que antes era a claridade.

[30] *Ibidem*, p. 109.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Tiremos de entre nós essa palavra

pois lembro que antes de a pronunciarmos

os nosso dias eram mais suaves

os nossos dias eram só a pele.

Por isso afirmo que é preciso urgente

lançar ao lixo sem nenhuma pena

tal diamante [...]

Mesmo que seja fruto de um sentimento doce, mesmo que seja um diamante, o amor machuca e é machucado (posto que "pinga sangue"), poluindo de escuridão e dor a vida de quem tinha a pele de seus dias mais suaves. Antes saudável, agora machucada, a pele não resiste à palavra *amor*. Para que possa se recuperar, o eu lírico clama com urgência: lancem ao lixo esse amor, esse diamante, "porque ele arde em nossa/ língua e dissipa nosso lábio cada/ vez que o dizemos. Enfim, esqueçamos". É preciso esquecer o amor; deixar de lado essa dor que fere, que arde, que corta a pele e o lábio e que machuca o tato. Perdido e cansado, o final do texto assume a forma de uma última súplica, como se o eu poético quisesse esquecer o amor e abandoná-lo ao pé do poema. No entanto, como expresso no poema *Des,*[31] não basta esquecê-lo, porque a memória é reincidente e persistente; daí que o eu poético afirme:

[...] não basta que a pele

esqueça; é necessário que toda a memória

do corpo desapareça;

mas o amor

é lentamente que se mata.

[31] *Ibidem*, p. 114.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Morto o amor, o que restará à poesia? Se falta o primeiro, falta também a poesia, dado que ele configura força motriz para prosa e verso em histórias a perder de vista. Para corroborá-lo, basta uma olhada rápida no caminho que viemos traçando entre os poemas deste ensaio - exemplo suficiente para não precisar ir muito longe. O eu poético é ciente dessa situação: no poema *X*,[32] o discurso assume tom profético ao anunciar que a falta de amor é causadora da falta de poesia, o que se revela principalmente nos dois últimos versos:

> Quando eu deixar de te amar
> o copo d'água à boca tornar-se-á escuro
> e tudo em mim será sede e susto;
> direi então que os deuses nunca existiram
> e era melhor que nunca existissem;
> mesmo uma gérbera amarela parecerá triste;
> a terra prometida saberá a terríveis doenças
> porque não haverá mais coincidência
> entre as metáforas e a vida.

É o próprio poema que aproxima as metáforas da vida, que aproxima a literatura das sensações e vice-versa, que coloca o corpo na situação do texto literário.[33] Além disso, é ele (o poema) que condensa a crença nas divindades e distancia a vida do puro ceticismo racionalista; é ele que mata a sede de amor e claridade, que dá verdadeira alegria aos mínimos detalhes da paisagem. O amor, aqui, não se refere apenas ao ser amado, mas também à própria poesia: deixando de amar, o eu poético abandona as coincidências figurativas e se entrega às trevas profundas que caracterizam a falta de amor. Resultante desse possível efeito, as sensações já não podem mais ser tão aprazíveis ou facilmente provocadas pela escuta dos versos; posto que é somente por via das metáforas – e, repita-se, do poema – que as sensações são possíveis à leitura, à escuta, aos sentidos, enfim.

[32] *Ibidem*, p. 115.
[33] Alckmar Luiz dos Santos, *Op. Cit.*, 2016, p. 294.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Ciente da necessidade da poesia, *Escuta* chega às orelhas finais com uma declaração amorosa do eu poético (desta vez - por que não? - do próprio poeta) em relação ao momento sublime em que nasce o poema, como se observa em *3*:

> Amo a margem esquerda onde irrompe o poema
> onde principia esse espaço que semelha um pátio
> onde o vazio recua para que a voz gráfica se faça.
> [...]
>
> Mas antes que o poema exista a margem esquerda
> é apenas um ramo invisível – galho provável
> na árvore que imaginamos e que só vive
>
> quando um verso exausto de também não ser
> se apoia na parede reta nas encostas ásperas
> da página que espera.[34]

A "margem esquerda" figura a superfície em branco do papel que espera a tinta para receber o "verso exausto de também não ser", de ainda não existir. A realização dessa existência, materializada na voz que se transcreve em código escrito, transforma a página e o conteúdo em *ser vivo*, "contra o qual o mundo se espedaça e o mundo/ recomeça para morrer algumas águas adiante". Esse encontro fortuito entre o papel e o poema remete à segunda orelha, na qual o beijo - toque dos lábios e das línguas dos amantes - também simbolizava o toque da tinta sobre o papel branco. Momento realmente sublime este em que a poesia nasce, irrompe "da página que espera" e se lança a ser ouvida, escutada, sentida, amada. Ainda que o amor trilhe percursos errantes, ou que seja cortado por intempéries e por versos duros, às vezes cruéis; mesmo que este, em suas múltiplas faces, porventura morra ou se desiluda. Ainda assim, a orelha *4* fecha o livro com um último pedido do eu poético: é preciso perdoar o poema, é preciso

[34] Eucanaã Ferraz, *Op. Cit.*, 2015, p. 125.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

dizê-lo, é preciso ouvi-lo. Esse pedido vem em um movimento de "redundância" (como no verso final da orelha de abertura, *1*) que muito se aproxima da "perfeição":

> Eu te digo que é preciso não morrer no poema;
> que é preciso amar e não parar o pulso de amar
> no poema; [...]
> Eu te digo que é preciso aceitar o verso ruim
> dar a outra face ao silêncio do poema no poema
> e ver partir sem pena os verbos que sagrados
> só se digam sob o teto de jamais os pronunciarmos;
> é preciso deixar que no poema venha quebrar
> a maré rasa das palavras ultrajadas repetidas
> repisadas nos jornais nos livros nos mercados
> apanhadas com o coração na boca e no engano
> dos sentidos e do espírito entre os dentes; palavras
> tantas vezes obras que pobres não valem a tinta
> de novamente serem ditas; dizê-las, no poema;
> eu te digo que é preciso perdoá-las.[35]

3. Palavras finais

Falar do amor, daquilo e/ou de quem se ama constitui tarefa árdua. Faltando palavras, repetimos *eu-te-amos* a torto e a direito, até mesmo quando o risco desse amor ser passageiro, superficial e fragmentário (como são a maioria das relações contemporâneas) é sabido de antemão. Faltam, no entanto, palavras. Faltam verbos, faltam adjetivos, faltam substantivos que deem conta de

[35] *Ibidem*, p. 126.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

expressar esse sentimento. Falta domínio sobre a linguagem que muitas vezes nos domina. Quem, contudo, melhor poderia fazê-lo do que o poeta?

Maria de Lourdes Baldan já afirmava, em 2011, que na poesia de Eucanaã Ferraz

> a língua se transforma numa espécie de "projetor verbal", que vai transformando em verbo as imagens plásticas e sonoras que sincreticamente capta. E o verbo vai devolvendo em imagem e som, mediatizado pela montagem e direção do poeta, a poesia que se deixa ver/ouvir pelos seus leitores.[36]

Com *Escuta*, parece que a poesia de Eucanaã dá um passo adiante nessa relação entre imagem e som, provocando a partir dela, como vimos, uma leitura – ou melhor, uma escuta – multissensorial. Guardados entre as Orelhas, os poemas não são apenas escutados ou vistos pela projeção imaginativa: são degustados, são cheirados, são tocados, são *sentidos*. É nesse contexto, enfim, que o poeta fala do amor, expondo um eu lírico que ora apresenta sensações mais introspectivas (perceptíveis no discurso em primeira pessoa), ora se impessoaliza, falando das sensações de um outro que, como ele, também sente, sofre, chora, toca, ri, sonha, ama. Mesmo quando o amor não trata necessariamente do ser amado, o sentimento é profundamente humano; de modo que sua temática é facilmente entrecortada pela perda, pela morte, pela ausência e pelas paisagens, que compõem o pano de fundo dos poemas. Isso permite que, de toda sorte, o poeta sempre peça para que se escute e se sinta o amor, mesmo que suas palavras sejam ásperas: afinal, é preciso dizê-las, "é preciso perdoá-las". Drummond é que estava certo: o amor, seja como for, é sempre o amor.

[36] Maria de Lourdes Baldan, *Algumas considerações sobre a poesia de Eucanaã Ferraz*, 2011, p. 13.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BALDAN, Maria de Lourdes O. G. Algumas considerações sobre a poesia de Eucanaã Ferraz. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara/SP, v. 9, n. 2, p. 1-14, dez. 2011.

BRAGUINHA. *A história da baratinha*. Disponível em: https://www.letras.com.br/braguinha/cantigas-de-a-historia-da-baratinha. Acesso em: 30 ago. 2017.

FERRAZ, Eucanaã. *Escuta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREMSKI, João Felipe. *Um estudo da obra poética de Eucanaã Ferraz*. 2016. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

MELO, Tarso de. Com Versos Densos, Eucanaã Perturba e Diverte em Escuta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 jul. 2015. Caderno: Ilustrada, p. 3-3. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650257-com-versos-densos-eucanaa-perturba-e-diverte-em-escuta.shtml. Acesso em: 25 ago. 2017.

MENDES, André di Bernardi Batista. Vozes do Mundo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 jun. 2015. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/06/13/noticias-pensar,168623/vozes-do-mundo.shtml. Acesso em: 25 ago. 2017.

MUSEU DO FADO. *Severa.* Disponível em: http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=368. Acesso em: 27 ago. 2017.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Algumas questões sobre corpo e literatura. In: CECHINEL, André (Org.). *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: Editora UFSC; Criciúma: EdiUNESC, 2016. p. 293-318.

Referência para citação deste artigo
CYRINO, Lucas. A escuta do amor, de orelha a orelha. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 364 – 394, outubro de 2019.

> *Blank Verse*: a história e as histórias de William Shakespeare traduzidas em websérie

> *Blank Verse*: William Shakespeare's stories and history translated to a web series

por Manoela Sarubbi Henares Figueiredo
Universidade Federal da Bahia (UFBA).
E-mail: manoelashf@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4500-3152.

Resumo
Blank Verse é uma web série que retrata William Shakespeare e outras figuras históricas do período elisabetano reimaginados como estudantes e professores universitários nos dias atuais. Através de vídeos curtos e postagens em redes sociais, acompanhamos os personagens em suas jornadas como escritores iniciantes num contexto altamente mediado pela tecnologia. A mescla criativa de elementos históricos, biográficos e ficcionais provocaram as reflexões apresentadas neste artigo. A partir do pensamento de teóricos da literatura como Josefina Ludmer e Flora Süssekind; História, como Pierre Nora e Hayden White; e Filosofia, tal qual Roland Barthes e Friedrich Nietzsche, este texto explora o desmantelamento das fronteiras entre verdade e ficção, real e virtual, todos eles produtos da mesma ferramenta: a linguagem.
Palavras-chave: William Shakespeare. Literatura. História. Biografia. Ficção.

Abstract
Blank Verse is a web series that portrays William Shakespeare and other historic characters from the Elizabethan period as university students and staff in the 21st century. Through short episodes we follow their journeys as young writers in an environment that is completely mediated by technology. The creative mix of historical, biographical and fictional elements was the starting point for the reflections presented in this article. Following the theoretical thinking of literary theorists Josefina Ludmer and Flora Süssekind, historians Pierre Nora and Hayden White as well as philosophers Roland Barthes and Friedrich Nietzsche, this text explores the dismantling of the boarders between truth and fiction, real and virtual, all of them the resulting products of the same tool: language.
Keywords: William Shakespeare. Literature. History. Biography. Fiction.

> Artigo recebido em 01.05.2019 e aceito em 08.07.2019

1. Introdução

As reflexões apresentadas neste artigo surgem a partir da provocação feita pela web série *Blank Verse* (2013), obra veiculada através do *YouTube*, que recria, numa universidade canadense do século XXI, elementos biográficos da vida de William Shakespeare (1564-1616) e de outros autores e personagens históricos contemporâneos do dramaturgo inglês, como Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Ben Johnson, o conde de Essex e até mesmo a rainha Elizabeth I, dentre vários outros. Figuras e fatos históricos mesclam-se com elementos ficcionais e personagens das peças e sonetos shakespearianos e, através da livre criação e das escolhas inventivas dos próprios produtores da série, confundem-se num emaranhado de referências intertextuais. Nesse novo contexto, William Shakespeare, ou simplesmente Will, é um ambicioso estudante de escrita criativa que enfrenta as preocupações comuns a um estudante universitário que se muda para uma nova cidade, a fim de investir em sua educação. Enquanto luta para publicar seus textos e sonha com a imortalidade através da sobrevivência de sua obra, ele permite à audiência um vislumbre de seu processo criativo de escrita e reescritura.

O que aqui chamo de *provocação* da web série é precisamente o que acredito ser um rompimento das fronteiras discursivas que procuram estabelecer uma divisão clara, estanque e autoevidente entre História e ficção. Desenvolvo minhas reflexões a partir de cuidadosa leitura do texto multimídiatico da web série, estabelecendo um cotejo com os textos dramáticos e biográficos que lhe serviram de base e analisando o *corpus* – no seu caráter extremamente difuso – à luz de uma fundamentação teórica que se desloca entre teorias da literatura, dos estudos da tradução, da mídia audiovisual e, do campo não menos importante, a História. Assim, o argumento que pretendo sustentar é o de que o discurso histórico-científico lança mão de recursos discursivos (muitos deles extralinguísticos) que criam um efeito de transparência e neutralidade da linguagem, fugindo, assim, da instabilidade intrínseca à representação e revestindo-se, portanto, da autoridade da verdade absoluta. Ao mesclar ficção e

história de maneira tão orgânica e natural, *Blank Verse* evidencia que a própria História tem também seu caráter ficcional, mais particularmente quando se trata da narrativa biográfica de William Shakespeare, visto que se têm pouquíssimos dados concretos e comprovados sobre sua vida e muito do que se aceita como verdade sobre sua biografia não passa de suposições e conjecturas.

Para os historiadores e demais estudiosos, a escassez de informações sobre William Shakespeare é extremamente frustrante e os obriga a tentar construir uma narrativa coerente a partir dos poucos dados que constam nos documentos que sobreviveram graças a uma reconstrução arqueológica minuciosa, seguindo, assim, uma espécie de trilha de migalhas. Nesse processo, muitas lacunas permanecem em aberto e, segundo Bill Bryson comenta na biografia de sua autoria: "até o mais cuidadoso biógrafo às vezes faz uma suposição – que Shakespeare era católico, que era feliz no casamento, que gostava do campo ou apreciava animais – e em uma ou duas páginas transforma isso em algo como uma certeza"[1]. O que desejo propor aqui é pensar essa tendência de estabelecer conexões e atribuir sentidos não como um problema ou uma falha do historiador, mas como um processo natural ao fazer discursivo do qual a História faz parte.

2. *Blank Verse*: Web Série como experimentação literária

Blank Verse é uma web série que transporta personagens do século XVI para a contemporaneidade e os recontextualiza em nossa realidade mediada pela tecnologia e pelas redes sociais. O cenário agora é uma universidade, a *Bankside University*, e os personagens são todos alunos, professores e funcionários do departamento de escrita criativa. A partir desse produto cultural apresentado num gênero relativamente novo – a web série – procuro refletir sobre a novidade do formato web série e sobre as estratégias de empréstimos, apropriações e ressignificações de outras mídias e gêneros textuais que essa jovem forma vem

[1] Bill Bryson. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*, 2008, p. 23.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

utilizando em seu processo de constituir-se como gênero. Para além de uma perspectiva cronológica, a web série parece compartilhar muitas das tendências do que se tem recentemente chamado literatura contemporânea, tais como a exposição e a exploração dos processos de escrita e criação como recursos narrativos; presença massiva do ambiente virtual na vida e na produção artística dos seus personagens; e mesmo a reconfiguração das fronteiras entre realidade e ficção.

Assim como é próprio de novas formas textuais, há, nas web séries, um certo grau de experimentação e hibridismo com outros formatos já consagrados. Ao pensar no romance, gênero preferido pelos autores aspirantes de *Blank Verse*, e que já reina soberano sobre as demais formas literárias há pelo menos dois séculos, e olhar para o seu momento inaugural, percebe-se que há, na verdade, muito em comum com as tendências literárias mais recentes. No século XVIII, o recém-nascido romance recorria aos diários e cartas, no século XXI, a forma ensaística e os *blogs* se fazem cada vez mais presentes na literatura. Em ambos os momentos, as narrativas ficcionais fazem uso de gêneros de não ficção para construir seu universo ficcional.

Com esse período inaugural, *Blank Verse* compartilha a liberdade e a fragilidade de ser uma forma nova: não há ainda parâmetros formalmente estabelecidos e consagrados para comparar, julgar e hierarquizar as séries produzidas para o meio virtual; tampouco há por trás delas prestígio ou força de tradição que lhes garanta o reconhecimento como obra de arte. Assim como os primeiros romances, enquanto lutavam para se estabelecer como tal e criar para si autonomia e mesmo fixar um novo conceito de ficção, as web séries são formas sem forma, em processo. Experimentam, transformam-se, pedem empréstimos a outras artes. Da tradição, mantêm as narrativas seriadas, histórias que são construídas em etapas, ao longo de capítulos ou episódios, estratégia de engajamento de público presente desde os antigos folhetins do século XVIII até

as atuais e extremamente populares séries de televisão ou mesmo as novelas, no Brasil.[2]

Com o momento contemporâneo do romance, a web série divide a consciência de sua própria instabilidade formal e a potencialização dessa instabilidade como recurso textual. Ao contrário das mídias audiovisuais tradicionais, como o cinema e a televisão, que lançam produtos para consumo em massa, as web séries apostam no "mercado de nichos", caracterizado "pela segmentação dos públicos e pelo valor associado aos bens e serviços com alvos estreitos"[3], o que lhes garante, em comparação, uma liberdade criativa muito maior, sem as limitações impostas pela necessidade de conquistar o maior público possível para manter-se rentável e em exibição.

Além disso, as web séries não são simplesmente um novo gênero. Dependem de um aparato tecnológico recente que lhes confere mais possibilidades de inovação. Não se trata apenas de uma mudança de estratégias narrativas, mas de histórias que deixam de ser contadas no papel e migram para um suporte totalmente novo e inacessível (já que inexistente) aos gêneros anteriores. Segundo definição da pesquisadora brasileira Daniela Zanetti:

> Uma websérie é uma narrativa audiovisual de qualquer gênero produzida exclusivamente para a Internet, dividida em episódios (os chamados "websódios", websodes em inglês), cada um com tempo de duração variável (em geral, de um a dez minutos), e apresentados com uma certa periodicidade (quase sempre semanal). Webséries podem ser distribuídas diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como You Tube ou Vimeo, e utilizam estratégias narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de "interatividade" dessas plataformas.[4]

Tais produções só podem surgir a partir de um conceito que representa uma mudança no modo de percepção e exploração da internet: a *web 2.0*, termo popularizado a partir de 2004 e consolidado em 2009 com a publicação do artigo *What is Web 2.0* de Tim O'Reilly.[5] Em linhas gerais, o termo refere-se a uma nova

[2] Daniela Zanetti, *Web Séries: Narrativas seriadas em ambientes virtuais*, 2013, p. 72.
[3] *Ibidem*, p. 77.
[4] *Ibidem*, p. 78.
[5] Tim O'Reilley. *What is Web 2.0?,* 2009.

etapa da era virtual em que a internet deixa de ser um produto e passa a ser uma *plataforma*. Esta mudança de perspectiva tem várias implicações, sendo uma das mais relevantes a priorização da participação coletiva ao invés da simples publicação de um produto pronto para apreciação passiva. Um exemplo simples que nos permite visualizar essa transformação é o quase completo desaparecimento de enciclopédias tradicionais disponibilizadas virtualmente, como a renomada *Britannica Online*, e a grande popularização da Wikipédia, *um projeto de enciclopédia multilíngue de licença livre, baseado na web e escrito de maneira colaborativa*, segundo definição da própria Wikipédia. O uso da palavra *projeto* é bastante significativo aqui, pois aponta para a valorização do processo infinito de construção e reconstrução do ambiente virtual, em oposição à simples disponibilização de um conteúdo finalizado para apreciação passiva.

O *YouTube*, hoje a maior plataforma para compartilhamento de vídeos *online* e a rede através da qual *Blank Verse* está disponível, é outro exemplo dessa transformação da rede. O próprio *YouTube* não produz nem disponibiliza conteúdo próprio. Fornece, na verdade, um ambiente de simples navegação para que qualquer usuário seja capaz de compartilhar o conteúdo que preferir. Outro princípio da web 2.0 é o de que usuários agregam valor, por isso sua interface deve ser o mais simples possível para incentivá-los a produzir e compartilhar conteúdo em determinada plataforma.

Zanneti cita a interatividade como um dos pilares do formato web série, mas o conceito de interatividade pode ser mais complexo do que parece. Segundo a crítica literária suíça Marie-Laure Ryan,

> Temos a tendência de pensar na interatividade como um fenômeno possibilitado pela tecnologia dos computadores, mas ela é uma dimensão da interação face a face que foi perdida pela comunicação manuscrita e impressa e reintroduzida nas mensagens escritas pelo meio eletrônico, juntamente com várias outras características da comunicação oral.[6]

[6] Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, 2013, p. 204, tradução minha: "We tend to think of interactivity as a phenomenon made possible by computer technology, but it is a dimension of face-to-face interaction that was shut off by manuscript and print writing and reintroduced

Interatividade, portanto, não é uma função ou recurso criado pelo ambiente virtual. É, na verdade, uma característica natural da comunicação humana. Alguns formatos e suportes têm mais ou menos recursos para tentar incorporar às suas narrativas esse aspecto tão caro à comunicação face a face. Poder-se-ia imaginar, e não seria um completo equívoco, que os produtos culturais da era da internet estariam mais propensos a explorar a interatividade com o público. Ryan chama atenção, no entanto, para o fato de que "a Internet, de maneira geral, é um meio interativo, mas muitos dos documentos por ela disponibilizados são textos que seguem um padrão de leitura linear"[7]. A pesquisadora explora diferentes tipos de interatividade que podem ser divididos em basicamente dois níveis: aquele em que o leitor (ou expectador, internauta, ouvinte etc.) é colocado diante de diferentes opções pré-moldadas e escolhe aquela(s) que desejar, sem, no entanto, modificar de fato o conteúdo daquelas opções. Nesse primeiro nível, a interatividade consiste em organizar elementos de diferentes maneiras, mas sem criar ou adicionar novos elementos. O segundo nível de interatividade é aquele em que o produto final ainda não está definido, como acontece numa conversa face a face, isto é, não há caminhos predeterminados a serem seguidos. Nesse segundo e mais profundo nível de interatividade, a participação do leitor modifica sensivelmente o resultado final da obra apresentada.

O primeiro nível de interatividade, aquele observado em *Blank Verse*, é possibilitado primordialmente pelos hipertextos. Além de uma narrativa linear central disponibilizada no *YouTube*, a web série fornece uma série de links que podem ser explorados livremente pelo internauta. "Ao permitir que os leitores determinem seus próprios caminhos de navegação através do conteúdo disponibilizado, os hipertextos promovem o que é comumente considerado um

into written messages by the electronic medium, together with several other features of oral communication.

[7] *Ibidem*, p. 205, tradução minha: "[...] the Internet as a whole is an interactive medium, but many of the documents it makes available are themselves standard linear texts."

modo de leitura não linear"[8]. Assim, o hipertexto funciona como algo extra, fornece dados e informações que não são cruciais à história principal, mas oferecem uma possibilidade a mais que os leitores podem decidir explorar ou não, ou em diferentes níveis de profundidade, a depender do seu desejo e interesse. Os hipertextos "propõem e permitem que os leitores explorem versões alternativas de um núcleo central razoavelmente sólido"[9].

No que o site oficial de *Blank Verse* chama de *extended world* – ou mundo expandido, os leitores podem acessar *links* para os perfis dos personagens no *twitter* e acompanhar suas interações, ler seus *blogs* e assistir a vídeos extras com suas performances musicais. Como escritores no começo de suas carreiras, a internet é talvez o único lugar onde têm oportunidade de publicar seus textos e é também o meio pelo qual acompanham as publicações dos colegas. No *blog* de Will Shakespeare leem-se poemas, textos em prosa e entradas ao estilo de diários. Por vezes tais poemas e *tweets* são transcritos na tela da web série propriamente dita, sobrepostos às imagens filmadas, conectando as interações face a face com as virtuais e, eventualmente, as segundas interrompem as primeiras, como, por exemplo, numa cena que já é bastante familiar na vida cotidiana: uma mensagem de texto interrompe uma conversa presencial.

Para o expectador-internauta, esse acesso ao universo expandido da web série permite "uma mudança de perspectiva no universo textual. Isso pode significar: abrir uma nova janela, seguir outras linhas do enredo, mudar o foco para um personagem diferente, ouvir uma versão diferente dos fatos ou entrar num novo mundo particular"[10]. Um episódio de *Blank Verse* exemplar dessa mudança de perspectiva é o *Blankverse Halloween Feature*, episódio especial de

[8] *Ibidem*, p. 206, tradução minha: "By letting readers determine their own paths of navigation through the database, hypertext promotes what is customarily regarded as a nonlinear mode of reading".
[9] *Ibidem*, p. 212, tradução minha: "To propose, and let the reader explore, alternative versions of a reasonably solid core of facts".
[10] *Ibidem*, p. 211, tradução minha: "To shift perspective on the textual world. This can mean: open a new window, follow another plot line, switch focus to a different character, hear a different version of the facts, or enter a new private world".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Halloween, festa de dia das bruxas muito popular no hemisfério norte. Na tela, as imagens monstam a maioria dos personagens numa festa à fantasia, vestidos a caráter, em um bar onde bebem, conversam e declamam poemas. No episódio seguinte, em seu primeiro *vlog*, Ben Jonson, divide com os expectadores sua frustação por não ter participado da festa, visto que é ainda menor de idade e não tem autorização legal para frequentar bares.

Vê-se então que com as novas possibilidades criadas pela internet, alteram-se não apenas os modos de circulação e o consumo dos produtos audiovisuais, mas surgem também novas estratégias narrativas decorrentes do hibridismo e da convergência de mídias.[11] *Blank Verse* mescla técnicas das mídias tradicionais com estratégias próprias do ambiente virtual, oscilando entre o uso da câmera invisível, em terceira pessoa, já consagrada pelo cinema e pela televisão, e o formato *vlog* (adotado no já mencionado episódio especial de Halloween), no qual o personagem ou *YouTuber* fala diretamente com a câmera, num "enquadramento frontal, centralizado, que remete ao uso da *webcam*"[12], um tipo de diário filmado mais comum em vídeos não ficcionais e sem aspirações artísticas. Como se a mistura de técnicas novas e tradicionais não fossem suficientes para compor um produto híbrido, *Blank Verse* ainda recorre a elementos tradicionais do teatro (que sustentam seu eixo temático) para organizar sua narrativa em atos e cenas, e cria, assim, um anacronismo de gêneros que se alinha com o salto temporal que a web série propõe.

A partir da leitura de análises críticas de teóricos da literatura contemporânea, pude perceber que essa instabilidade é também uma característica das produções literárias mais recentes, que parecem apostar cada vez mais na multiplicidade de perspectivas, trazida por "autores que trabalham com 'formas corais' em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente

[11] Daniela Zanetti, *Op. Cit.*, p. 71.
[12] *Ibidem*, p. 81.

de cinema, teatro e artes plásticas"[13]. Ainda que nesse trecho Flora Süssekind esteja se referindo especialmente à literatura brasileira, a autora parece descrever uma forte tendência da produção de arte contemporânea em relação ao "tensionamento propositado de gêneros" e à conexão da literatura a "outras áreas da produção cultural". As web séries, que considero parte dessas "outras áreas da produção cultural"[14], por sua vez, aproximam-se cada vez mais da literatura, adaptando obras literárias para a contemporaneidade virtual.

Esse é o caso de *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-13), web série que reconta o romance *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen em formato de *vlog*. A extrema popularidade de *The Lizzie Bennet Diaries* inaugurou uma tendência de web séries que adaptam obras literárias de domínio público, como *Blank Verse*, que mescla aos elementos históricos que rodeiam William Shakespeare trechos e elementos narrativos de suas peças, a saber: *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1589-1592), *Titus Andronicus* (1588-1593), *A Megera Domada* (1590-1592), *Trabalhos de Amor Perdidos* (1595), e *Romeu e Julieta* (1591-1595), trazendo também, ao longo de toda a sua construção, referências a vários outros trabalhos do dramaturgo, como por exemplo, *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet* e até mesmo alguns sonetos. O próprio título da web série, *Blank Verse*, verso branco, em português, é uma referência clara à estrutura da escrita de William Shakespeare, que era, em geral, metrificada, mas sem rimas – o célebre pentâmetro iâmbico. Isso tudo sem mencionar que os grandes dramaturgos elisabetanos são transportados para a contemporaneidade na condição de romancistas que anseiam por ver seus livros adaptados por Hollywood.

No primeiro ato, o jovem Will Shakespeare escreve seu conto *Titus Andronicus* e menciona entre suas referências Sêneca, contos folclóricos irlandeses sobre os quais havia feito uma rápida pesquisa no *Google*, uma conversa de uma colega de sala ouvida por acaso e o cineasta contemporâneo Quentin Tarantino. No mesmo ato, Chris Marlowe vê-se diante do dilema de

[13] Flora Süssekind, *Objetos verbais não identificados*, 2013.
[14] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

roteirizar seu romance *best-seller Dr. Faustus* (título homônimo da peça do dramaturgo Christopher Marlowe, 1587) e enfrenta o julgamento dos colegas por supostamente abrir mão de sua qualidade literária pelo dinheiro dos direitos autorais.

Penso que vale recorrer a um outro conceito da teoria da literatura que merece atenção: o de *escrituras ou literaturas pós-autônomas*, elaborado por Josefina Ludmer, originalmente com o propósito de pensar as tendências contemporâneas das literaturas sul-americanas, mas que aqui reaproveito e relanço sobre as produções audiovisuais *online*:

> Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para "fabricar um presente" e esse é precisamente seu sentido.[15]

A percepção de Ludmer parece-me extremamente valiosa não só para ajudar na compreensão do afrouxamento de fronteiras entre História e ficção, percebido em *Blank Verse*, mas também para pensar na atuação da tradução e seu papel na construção do hibridismo de gêneros apresentado na web série. Ainda segundo Ludmer,

> muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior, como se estivessem "em êxodo".[16]

A tradução intersemiótica, aquela que opera entre diferentes mídias, frequentemente trabalha exatamente com esse êxodo da literatura para outras artes, nesse caso, têm-se um êxodo um tanto quanto difuso, já que não há um ponto de partida fixo e bem definido. A (re)escritura de *Blank Verse* não é simplesmente a tradução de uma única peça de William Shakespeare, mas um mosaico de fragmentos de toda a sua obra, além de farta mescla de suas biografias e relatos históricos a seu respeito. O resultado é uma produção audiovisual que

[15] Josefina Ludmer, *Literatura pós-autônoma*, 2007, p. 1.
[16] *Ibidem*.

transborda intertextualidade. Assim, *Blank Verse* fica dentro e fora da literatura, não é o que se chamaria tradicionalmente de obra literária, mas mantem com a literatura uma relação tão próxima que torna impossível sua separação.

3. Ficcionalização do real

Outro elemento central ao hibridismo de gêneros tão caro à contemporaneidade é o recurso a formas de não ficção. O mesmo ocorreu quando do surgimento do romance, que frequentemente incluía em suas narrativas cartas e diários, e é assim contemporaneamente, quando surgem as web séries que utilizam os *vlogs* e postagens em redes sociais para compor seu universo ficcional. Em seu momento inaugural, o romance lutava para estabelecer o conceito de ficção, para criar uma separação clara entre a pura e simples mentira e uma narrativa ficcional, na esperança de assim ser reconhecido como um gênero literário digno de prestígio e não uma simples deturpação da verdade. Atualmente, o romance parece esforçar-se para recuperar essa incerteza que o rodeava, na sua condição de forma literária recém-nascida, optando por derrubar cada vez mais as barreiras entre realidade e ficção, que tanto se esforçou para levantar. Recuperando uma das tentativas de nomear essas escrituras contemporâneas já mencionadas, retomo a definição de Josefina Ludmer de *literaturas pós-autônomas*:

> Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário intimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum "gênero literário" enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram "na realidade" e no cotidiano, (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser re-presentada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades,

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.[17]

É sob tal perspectiva que desejo debruçar-me sobre a relação nebulosa que *Blank Verse* estabelece com a *realidade* na medida em que explora como recurso criativo o caráter ficcional do discurso histórico/biográfico construído em torno de William Shakespeare. Tal relação *História x realidade x ficção* remete não só ao momento inaugural do romance, no século XVIII, mas também ao momento contemporâneo de produções artísticas dos mais diversos gêneros, quando os limites e, especialmente as zonas de contato entre real e ficcional são deliberadamente forçados e expandidos. Segundo Ludmer, "na 'realidade cotidiana' não se opõe "sujeito' e 'realidade' histórica. E tampouco, 'literatura' e 'História', ficção e realidade'"[18].

Blank Verse vê potencial nas lacunas e incertezas biográficas a respeito de William Shakespeare e as explora criativamente: com maior autonomia e muito menos constrições do que o discurso histórico/biográfico, vê-se livre para explorar potencialidades e conexões nas quais os biógrafos hesitariam em mergulhar. Um exemplo significativo é o relacionamento de Shakespeare com o conde de Southampton, Henry Wriothesley (1572 - 1624), a quem dedicou pelo menos dois de seus sonetos. A natureza floreada das dedicatórias foi o suficiente para atiçar rumores dos mais diversos. "Como essas dedicatórias são as únicas duas ocasiões em que Shakespeare fala diretamente ao mundo com sua própria voz, os estudiosos naturalmente se debruçaram sobre elas para ver o que dali poderia ser razoavelmente deduzido"[19].

Do fato de que Southampton recusou um contrato de casamento que lhe traria nobres conexões familiares, depreende-se que poderia estar apaixonado por outra pessoa. Do fato de que foram encontradas pinturas nas quais o conde é retratado com uma aparência um tanto andrógina, imagina-se que essa pessoa poderia ser um homem e, portanto, Shakespeare. Do fato de que as dedicatórias

[17] *Ibidem*, p. 2.
[18] *Ibidem*, p. 2.
[19] Bill Bryson, *Op. Cit.*, p. 91.

parecem demonstrar familiaridade e talvez até intimidade, deduz-se que os dois poderiam ter um relacionamento amoroso. Biógrafos e historiadores, por mais intrigados que fiquem com a natureza de tal relacionamento, mostram-se receosos em afirmar qualquer coisa com certeza. *Blank Verse*, por outro lado, não hesita em construir um triângulo amoroso entre Shakespeare, Henry Wriothesley, estudante de doutorando da Bankside University e a assistente administrativa Mary Fitton, recriação de uma dama da corte elisabetana que alguns biógrafos supõem ser a *dama escura*, a quem muitos outros sonetos shakespearianos são dedicados.

Partindo então da relação difusa entre ficção e realidade, *Blank Verse* propõe-se fazer o caminho inverso: olhar para a História e pensar também em sua relação com a ficção.

4. O discurso histórico como representação do passado

O historiador francês contemporâneo Pierre Nora define a História como a maneira que a nossa sociedade moderna, obcecada com a mudança, encontrou para organizar o passado.[20] Acredito que sua escolha de palavras seja bastante significativa. *Organizar*, ele escreve – não relatar, descrever, registrar ou preservar. Organizar implica edição, seleção e escolha, implica *atuar* sobre algo. Organizar o passado significa docilizá-lo, torná-lo compreensível, palatável. Nora vai adiante e sugere ainda uma distinção entre História e memória:

> Memória e história, longe de serem sinônimos, parecem encontrar-se agora numa fundamental oposição. A memória é vida, sustentada por sociedades vivas fundadas em seu nome. Ela permanece em constante evolução, aberta à dialética da recordação e do esquecimento, alheia às suas sucessivas deformações, sujeita à manipulação e à apropriação, suscetível a ser esquecida por longos períodos e eventualmente reavivada. A história, por outro lado, é a reconstrução, sempre problemática e incompleta, daquilo que

[20] Pierre Nora, *Between memory and history: les lieux des mémoire*, 1989.

> já não é. A memória é um fenômeno permanentemente atual, um laço que nos une ao eterno presente; *a história é a representação do passado.*[21]

Essa separação entre História e memória pode parecer limitada e, de fato, o próprio Nora trará, mais adiante, uma relativização desses conceitos. Mas, no momento, o que desejo observar aqui é o quanto sua definição de *memória* permite ampliação, compreendendo variações e transformações, enquanto a *História*, muito como acontece com a tradução, é apresentada como uma tentativa falha de capturar o passado. É como se, por vestir-se de uma aura de cientificidade, devesse estar imune às deformações, manipulações e apropriações que moldam aquilo que ele chama de memória, mas, sendo uma produção discursiva mediada pela linguagem, obviamente falha nessa missão. Nora afirma ainda que "a memória é por natureza múltipla, mas específica; coletiva e plural, mas individual. A História, em contrapartida, pertence a todos e a ninguém, e daí vem sua reivindicação de autoridade universal"[22].

Hayden White, teórico que se tornou referência por sua análise formal das narrativas históricas, desafia essa cientificidade atribuída ao discurso histórico:

> Há muito se discute se as explicações dadas pelas ciências naturais e pela história devem ter as mesmas características formais. Esse debate aviva um outro problema: a dúvida se os tipos de leis que podem ser evocados pelas explicações científicas tem ou não sua correspondência no campo das chamadas ciências humanas ou espirituais, como sociologia e história.[23]

---

[21] Pierre Nora, *Op. Cit.*, p. 8, tradução minha: "Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past".

[22] *Ibidem*, p. 9, tradução minha: "[...] memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History, on the other hand, belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority".

[23] Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe*, 2014, p. 12, tradução minha: "There is a long history of dispute over whether natural scientific and historical explanations must have the same formal characteristics. This dispute turns on the problem of whether the kinds of laws that might be invoked in scientific explanations have their counterparts in the realm of the so-called human or spiritual sciences, such as sociology and history".

White explica que as ciências naturais se desenvolvem a partir de acordos entre diversos cientistas e membros das comunidades acadêmicas que determinam qual é a maneira apropriada de lidar com problemas científicos e processar evidências, além de definir o formato no qual uma explicação científica deve ser apresentada. Conclui que "entre os historiadores, nunca existiu tal acordo"[24]. Nos relatos históricos, estrutura e coerência formal são resultado de escolhas discursivas individuais, não havendo acordo comum entre os historiadores que lhes permita seguir uma mesma fórmula.

A percepção de White sobre a História é extremamente inovadora, mas não pelos resultados de sua análise, que são, na verdade, um tanto estruturalistas, mas pelos princípios subjacentes à sua proposta. Mais do que as diversas classificações, categorias e subcategorias que ele determina, é relevante sua *atitude* diante das narrativas históricas, a percepção de que "parece haver, de fato, um irredutível componente ideológico em todos os relatos históricos da realidade"[25] e, principalmente, sua análise dos textos históricos a partir de categorias e de uma terminologia tradicionalmente reservadas à teoria literária; seu reconhecimento de que a produção de sentidos da História se dá através de estratégias, recursos e estilos narrativos que o autor esquematiza da seguinte forma:

Modo de Enredamento	Modo de Argumento	Modo de Implicação Ideológica
Romântico	Formista	Anarquista
Trágico	Mecanicista	Radical

[24] *Ibidem*, p. 21, tradução minha: "Among historians no such agreement exists, or ever has existed" Tradução minha".
[25] *Ibidem*, p. 21, tradução minha: 'There does, in fact, appear to be an irreducible ideological component in every historical account of reality".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Cômico	Organicista	Conservador
Irônico	Contextualista	Liberal

Quadro 1
Modos Históricos
Fonte: Hayden White, 2014.[26]

Mais do que encaixar os relatos biográficos sobre Shakespeare ou os relatos históricos nos quais o dramaturgo é um personagem em uma das classificações propostas por White, este artigo dedica-se à percepção do autor sobre como o discurso histórico é moldado por decisões e interpretações dos historiadores e biógrafos, cada um criando sua própria verdade ao ordenar os fatos desta ou daquela maneira, para transformar fatos da realidade em narrativas ou explicar os relacionamentos entre eles buscando dar-lhes coerência. A análise de White nos ajuda a perceber que as estratégias utilizadas para construir um relato histórico não são tão diferentes daquelas utilizadas para escrever narrativas ficcionais e torna evidente o fato de que o historiador, longe de ser um cientista que manuseia seu objeto de estudo num ambiente estéril, é um sujeito pelo qual perpassam ideologias e particularidades que certamente moldarão seu produto final.

Em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche argumenta precisamente contra esse fazer histórico que não pertence, que se considera fora da humanidade, como se pairasse *sobre* ela, em vez de ser por ela produzido. "A história, uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nessa hierarquia, poderá e deverá se tornar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática"[27]. Nietzsche aponta que não

[26] *Ibidem*, p. 29, tradução minha: "Mode of Emplotment: Romantic, Tragic, Comic, Ironic. Mode of Argument: Formist, Mechanist, Organicist, Contextualist. Mode of Ideological Implication: Anarchist, Radical, Conservative, Liberal".
[27] Friedrich Nietzsche, *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, 2003, p. 17.

há razão de ser para um pensamento historicista estéril, que se considere alheio e imune ao passado que organiza. Para ele, a História precisa reconhecer que parte sempre de dentro da humanidade, agindo a seu serviço e alterando seus modos de construção discursiva para moldar-se às diferentes demandas que lhe são impostas.

O filósofo alemão afirma, então, que as demandas da humanidade perante a história dividem-se em três aspectos e diante de cada um deles surge um tipo de história que melhor os satisfaz. Diante do desejo de ação e aspiração pelo futuro, apresenta-se a história *monumental*; diante da busca por preservação e veneração do passado está a história *antiquária*; diante do sofrimento e anseio por libertação e alívio surge uma espécie *crítica* de história.[28]

A história monumental, para além de motivar a ação, parece surgir de um desejo pela fama e pelo reconhecimento, pela vontade de deixar para trás um legado: "Mas uma coisa irá viver, o monograma de sua essência mais íntima, uma obra, um feito, uma rara iluminação, uma criação: ela viverá porque a posteridade não pode prescindir dela"[29]. É a história monumental que move o jovem Will Shakespeare, em *Blank Verse*, e seu anseio pela sobrevivência, por permanecer imortalizado através de suas obras, por ser lembrado e deixar sua marca nos registros da humanidade. A história monumental é o que lhe possibilita olhar para trás, no seu caso, para Chaucer e Sêneca, e almejar um lugar entre eles nas memórias da posteridade.

Nietzsche chama atenção, no entanto, para o fato de que essa aproximação entre os feitos monumentais do passado e a possibilidade de repeti-los no presente é absolutamente artificial; ela molda, seleciona, edita, altera e apaga tudo que não lhe sirva a esse propósito:

> O quanto da diversidade precisa ser desconsiderado aí para que a comparação possa produzir aquele efeito fortalecedor, o quão violentamente a individualidade do passado deve se encaixar em uma

[28] *Ibidem*, p. 18.
[29] *Ibidem*, p. 20.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> forma universal e o quanto todos os seus ângulos e linhas acentuados precisam ser destruídos em favor da concordância![30]

A narrativa da história monumental está propensa a sofrer apagamentos e no processo de transformar William Shakespeare num destes monumentos também se fizeram atuantes. O primor e a riqueza das peças do dramaturgo inglês são tudo que se tem de concreto a seu respeito. Através de sua obra, é possível conhecê-lo muito bem enquanto *autor*. Não obstante, os esforços na tentativa de conhecê-lo como *pessoa* são infinitos e as especulações sobre minúcias de sua vida pessoal são infindáveis. Um número generoso dessas especulações gira em torno de sua sexualidade. Não apenas as dedicatórias já mencionadas, mas também muitas referências nos próprios sonetos de Shakespeare chegaram a levantar dúvidas sobre esse aspecto tão íntimo de sua vida. Infelizmente, além do fato de que algo que deveria ser considerado tão banal gerou (e gera) acaloradas discussões dentro e fora do meio acadêmico, não tardou até que esse possível "desvio" (enfatizo as aspas) da norma heterossexual fosse alvo de apagamentos moralistas e heteronormativos.

> A questão da sexualidade de Shakespeare – tanto se ele a exercia como se ela pode ter tido uma orientação inconstante – incomodou seus admiradores [...]. Um dos primeiros editores dos sonetos resolveu o problema simplesmente transformando todos os pronomes masculinos em femininos, eliminando assim de um só golpe qualquer vestígio de controvérsia.[31]

Esse simples e tragicômico exemplo mostra como a construção de uma figura histórica está sujeita a recortes e alterações motivadas por fatores tão fúteis quanto os pudores homofóbicos de um editor literário. Uma simples alteração linguística num texto poético é capaz de alterar significativamente a percepção que se tem sobre determinado fato ou traço autoral.

> Enquanto a alma da historiografia residir nos grandes estímulos que um homem poderoso retira dela, enquanto o passado precisar ser descrito como digno de imitação, como imitável e como possível uma segunda vez, aquela alma estará em todo caso correndo o risco de se tornar algo distorcido, embelezado e, com isto, próximo da *livre invenção poética*; sim,

[30] *Ibidem*, p. 21.
[31] Bill Bryson, *Op. Cit.*, p.144.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma *ficção mítica*.[32]

Vê-se novamente que a distinção entre as narrativas ficcionais e os relatos historiográficos torna-se cada vez mais sutil. Novamente, o que se desejar destacar aqui é menos o conteúdo das alterações e/ou edições, e mais o fato de que elas *existem* e moldam significativamente nossas interpretações.

É também a história monumental, que, certamente, dentre outras atribuições, é responsável pelo estabelecimento dos cânones literários: autores e obras pontuais são selecionados e conectados como numa "cadeia de montanhas [que liga] a espécie humana através dos milênios"[33]. Ora, uma vez tornadas monumentais, essas obras e autores serão então preservados e venerados, passando então ao domínio da história antiquária, aquela "que olha para trás com fidelidade e amor para o lugar de onde veio e se criou" e estabelece, a partir desse amor por uma origem comum, um sentimento de coletividade e enraizamento numa espécie de "ninho pátrio"[34]. A história antiquária investiga minunciosamente o passado em busca de relíquias da memória e tem:

> [...] uma sede insaciável por novidade, ou, mais corretamente, por antiguidade, e por tudo e por cada coisa; frequentemente el[a] desce tão baixo que acaba por ficar satisfeti[a] com qualquer migalha de alimento e devora com prazer mesmo a poeira de minúcias bibliográficas.[35]

A história antiquária trabalha duplamente sobre a figura de William Shakespeare. Primeiro, porque além de seus sonetos e peças teatrais, a *poeira de minúcias bibliográficas* é precisamente tudo o que se tem a seu respeito. Não há (ou pelo menos não sobreviveram ou foram encontradas) entrevistas, diários, cartas, nem nada escrito por Shakespeare além de seus textos literários. Ainda assim, é imensurável a quantidade de energia que se investe estudando, esmiuçando, reconstruindo, replicando e visitando os prováveis detalhes de sua

[32] Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 22.
[33] *Ibidem*, p. 19.
[34] *Ibidem*, p. 25.
[35] *Ibidem*, p. 29.

vida pessoal, aquele que *pode ter sido* seu local de nascimento, o lugar onde *possivelmente* foi sepultado, as pessoas com quem *talvez* tenha se relacionado.

Em segundo lugar, a história antiquária atua sobre o dramaturgo inglês, o famoso bardo, porque essa construção discursiva da subjetividade de William Shakespeare como autor parece funcionar mesmo como símbolo da cultura nacional inglesa. Ele se tornou uma espécie de imagem folclórica que atua na narrativa da própria nação, agindo como um dos elementos de unificação de seu povo, contribuindo para a construção do *ninho pátrio* inglês.

Em seu já clássico texto *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, Stuart Hall explica que as identidades nacionais tornaram-se fundamentais para a autodefinição do sujeito contemporâneo e que se costuma pensar nelas como "se fossem parte de nossa natureza essencial"[36], mas, ao contrário de estarem gravadas em nosso material genético, essas identidades são "formadas e transformadas no interior da *representação*"[37], através de símbolos que atuam de forma poderosa na percepção dos sujeitos sobre si mesmos. William Shakespeare é inegavelmente um desses símbolos na cultura inglesa, contribuindo para formar uma imagem nacional que talvez seja percebida ainda mais fortemente por aqueles que a visualizam externamente – é o caso dos leitores e pesquisadores brasileiros – sem aquele conhecimento profundo da diversidade que certamente se faz presente entre o povo inglês, mas que só pode ser obtido através da vivência pessoal.

> Desde a imagem de uma verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres – "a ilha coroada"[38] de Shakespeare – até às cerimônias públicas, o discurso da "inglesidade" (*englishness*) representa o que "a Inglaterra" *é*, dá sentido à identidade de "ser inglês" e fixa a "Inglaterra" como foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos).[39]

[36] Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2006, p. 47.
[37] *Ibidem*, p. 48.
[38] Referência a um discurso de exaltação à Inglaterra presente na peça histórica *Ricardo II*, de William Shakespeare.
[39] Stuart Hall, *Op. Cit.*, p. 52-53.

Um exemplo simples e ao mesmo tempo bastante significativo dessa inventividade nacionalista aparece já nas datas de nascimento e morte de Shakespeare, como explica Bryson:

> Não sabemos exatamente quando ele nasceu. Muito engenho se gastou em deduzir de uma ou duas certezas e de algumas tíbias probabilidades a data em que ele veio ao mundo. Por tradição, estabeleceu-se 23 de abril, dia de São Jorge. É o dia nacional da Inglaterra e, por coincidência, a data que Shakespeare morreu 52 anos depois, formando uma certa e irresistível simetria.[40]

Mesmo num exemplo tão pontual, é evidente o esforço que se faz para conectar a narrativa histórica em torno de William Shakespeare à narrativa nacional inglesa, construindo, assim, essa *ficção mítica* a que Nietzsche se refere. Dessa maneira, a narrativa em questão funciona conectando gerações e enraizando-as[41] nessa terra-mãe, juntamente com a família real, o chá das cinco e a pontualidade britânica, por exemplo – elementos que poderiam ser mencionados como símbolos da Inglaterra tanto por ingleses quanto por chineses, espanhóis ou brasileiros. A atuação da linguagem é flagrante, portanto, da impossibilidade de transparência e neutralidade do discurso histórico-científico.

Retomando o pensamento cientificista de Nora, fica claro seu reconhecimento de que, quando a histórica lança seu olhar de historicidade crítica sobre si mesma, depara-se com muitos daqueles traços de deformação, transformação e manipulação que gostaria de atribuir à memória:

> Toda história é crítica por natureza, e todos os historiadores buscaram denunciar as mitologias hipócritas de seus antecessores. Mas algo extremamente perturbador acontece quando a história começa a escrever a sua própria história. Uma ansiedade historiográfica se manifesta quando a história se propõe a tarefa de detectar em si mesma impulsos externos e se descobre, então, vítima das memórias que havia tentado dominar.[42]

[40] Bill Bryson, *Op. Cit.*, p. 30.
[41] Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 27.
[42] Pierre Nora, *Op. Cit.*, p. 10, tradução minha: "Every history is by nature critical, and all historians have sought to denounce the hypocritical mythologies of their predecessor. But something fundamentally unsettling happens when history begins to write its own history. A historiographical anxiety arises when history assigns itself the task of tracing alien impulses within itself and discovers that it is the victim of memories which it has sought to master".

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Essa ansiedade é infinitamente potencializada quando se trata da história nacional: "A sagrada nação agora adquire uma história sagrada; através da nação, nossa memória permanece apoiada em alicerce sagrado"[43]. Ao olhar para si mesma, a história monumental perceberia que para cada monumento reverenciado, há algo não dito, esquecido. Perceberia, talvez, que ao listar a grandeza poética de William Shakespeare e o chá das cinco como símbolos ingleses, está deixando de mencionar, por exemplo, as crueldades do imperialismo britânico e as cicatrizes por ele deixadas. Para lembrar, é preciso também esquecer. Hall explica que as narrativas nacionais frequentemente precisam ignorar seus "começos violentos" que em geral envolvem um longo processo de conquistas, subjugação e apagamentos: "[...] esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser 'esquecidos', antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea"[44]. Ou, segundo a leitura que White faz do *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, *esquecer é uma atitude deliberada.*[45]

Para Nora, ao olhar para si mesma, a história nacional se auto-mutila com o que Michel Foucault, não duvido, poderia chamar de uma ferida narcísica: "[A história da história] opera principalmente ao apresentar a dúvida, introduzindo um punhal entre a árvore da memória e sua casca de história"[46]. A imagem de uma árvore de memória – coletiva, instável, vulnerável às manipulações e transformações impostas pelo povo que a produziu – revestida por uma casca de história, imparcial e autoritária, mas superficial – é sem dúvidas uma potente metáfora. O que não me parece produtivo é que a constatação da natureza também fluida e escorregadia do discurso histórico deva instaurar uma ferida, uma vergonha ou representar o reconhecimento de um erro ou uma falha.

[43] *Ibidem*, p. 11, tradução minha: "The holy nation now acquired a holy history; through the nation our memory continued to rest upon a sacred foundation".
[44] Stuart Hall, *Op. Cit.*, p. 60.
[45] Hayden White, *Op. Cit.*, p. 347.
[46] Pierre Nora, *Op. Cit.*, p. 10, tradução minha: "It operates primarily by introducing doubt, by running a knife between the tree of memory and the bark of history".

A *organização* ou *representação* do passado de que trata o próprio Nora só pode acontecer através do discurso, da língua, seja ela qual for. E o que ele chama de *impulsos externos* da construção histórica nada tem de *externos*. Tais impulsos são perfeitamente adequados, pertencentes ao fazer discursivo que é a História tanto quanto a pesquisa arqueológica ou quaisquer outros procedimentos investigativos. Afinal,

> [...] a reconstrução do acontecimento histórico realiza-se, unicamente, por meio da linguagem, que condiciona tal recriação, por um lado, à subjetividade instaurada pelo narrador e, por outro, à movediça natureza do signo linguístico.[47]

Além de ser impossível ao sujeito historiador retirar-se de sua própria escrita, deixando de lado suas crenças, valores e percepções ideológicas, a própria linguagem mostra-se um meio instável e por isso mesmo capaz de criar e moldar a realidade e a história, pois funciona a partir de uma ilusão de transparência e concretude da qual não se pode escapar:

> A linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo do pensamento. O homem não preexiste à linguagem [...]. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para exprimir o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.[48]

Não é possível, portanto, separar a linguagem da realidade, uma vez que os discursos criam as verdades. Por que, então, com o fazer histórico seria diferente? O caso da biografia de William Shakespeare é ainda mais emblemático nesse aspecto, pois apresenta mais lacunas a serem preenchidas com interpretação do que dados aceitos como fatos inquestionáveis. Essa consciência da natureza movediça da linguagem, da qual a História faz parte, pode ser capaz de modificar o próprio modo de pensar sobre o discurso histórico-científico. O que antes era visto como incompletude, deformação, ferida ou distorção pode passar a ser percebido como potencialidade. O fato de haver na História um nível de ficção ou invenção poética não precisa ser um problema, mas pode, ao

[47] Hernán Yerro, *Traduzindo a História: A Guerra das Malvinas na Literatura e na Cinematografia Argentinas*, 2012, p. 37.
[48] Roland Barthes, *O Rumor da Língua*, 2012, p. 15.

contrário, apresentar-se como necessário, fundamental e enriquecedor desse processo de produção discursiva. A edição, seleção e mesmo os esquecimentos são parte intrínseca da construção narrativa dos relatos históricos.

5. Considerações finais

O que proponho, então, é um olhar duplamente renovado sobre a História: simultaneamente mais crítico, para que não se caia na ilusão de encontrar ali a verdade, e tolerante, uma vez ciente de que ali *não pode* estar a verdade, simplesmente porque o que se entende como verdade já vem filtrado pela *natureza movediça* da linguagem.

Blank Verse, através de sua leitura criativa e sem amarras da História, pode ser vista como agente da história crítica de Nietzsche, aquela que tem os olhos voltados para o presente e para o futuro. É preciso reconhecer o imenso potencial da tradução dupla da História e da ficção de William Shakespeare, uma nova leitura que viaja no tempo e no espaço através de um suporte virtual. São traduções como *Blank Verse* que paradoxalmente garantem tanto a preservação monumental de William Shakespeare como cânone, quanto o não acabamento da sua história.

> A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história "acabada" é a história morta, aquela que nada mais diz. *História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado. Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como "a forma mais atenta de ler" a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente.* [...] O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente.[49]

Considerando a visão de Plaza sobre o inacabamento e a sobrevivência instaurados pela tradução, percebo a tradução – aqui exemplificada através da web série *Blank Verse* – como um dobra na linearidade temporal, uma conexão

[49] Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, 2003, p. 2, grifos meus.

paradoxal entre presente, passado e futuro. Paralelamente à visão de Tim O'Reilley sobre a web 2.0, Plaza vê a tradução não como um produto finalizado, mas como uma forma de atuação sobre a realidade. A web série é, portanto, uma obra verdadeiramente contemporânea, à medida que força o leitor a olhar com desconfiança para as fronteiras cada vez mais difusas entre real e virtual, História e ficção.

Referências

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua.* Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BLANK Verse. Amanda Konkin. Canadá, 2013-2014. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCUyyMRMI4ZX0u_0tfsgrGaQ Acesso em 8 out 2017.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco:* uma biografia. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LUDMER, Josefina. *Literatura pós-autônoma.* Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva:* da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. *Between memory and history:* les lieux des mémoire. Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Conter-Memory. (Spring, 1989), p. 7-24. Disponível em

http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf. Acesso em 23 de abril de 2017.

O'REILLY, Tim. *What is web 2.0?* O'Reilly Media. 2009.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo, Perspectiva, 2003.

RYAN, Marie-Laure*. Narrative as Virtual Reality*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo.* Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SUSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. O Globo. 2013. Disponível em http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html. Acesso em 8 out 2017.

WHITE, Hayden. *Metahistory:* The Historical Imagination in 19th-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

YERRO, Jorge Hernán. *Traduzindo a História*: A Guerra das Malvinas na Literatura e na Cinematografia Argentinas. 2012. 132 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras da UFBA – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ZANETTI, Daniela. Webséries: Narrativas Seriadas em Ambientes Virtuais. *Revista Geminis.* Dossiê – TV Pós Digital. São Carlos, Ano 4 – nº 1, p. 69-88. 2013.

Referência para citação deste artigo
FIGUEIREDO, Manoela. *Blank Verse*: a história e as histórias de William Shakespeare traduzidas em websérie. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 395 – 421, outubro de 2019.

> Macunaíma: diálogo com o romantismo a partir da paródia de Peri

> Macunaíma: a dialogue with the romanticism mouvement – the Peri's parody

por Maria Júlia Pereira
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
E-mail: majuper@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7443-8775

Resumo
Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1928), de Mário de Andrade, é o romance-rapsódia que versa sobre a trajetória de um herói baseado nas lendas indígenas amazônicas e apresentado como autenticamente brasileiro. Tal romance insere-se na tradição de ruptura que marca o Modernismo. Dessa forma, a paródia se faz presente como intenção em diversas cenas da obra. Neste trabalho, a paródia será tratada enquanto deformação e transformação; ou imitação com distanciamento crítico da figura do herói romântico indianista idealizado, que a personagem Peri, de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, encarna.
Palavras-chave: Macunaíma. Peri. Herói. Paródia.

Abstract
Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1928), by Mário de Andrade, is a novel-rhapsody about the trajectory of a hero based on Amazonian indigenous legends and presented as authentically Brazilian. This novel is part of the tradition of rupture that marks Modernism. Thus, the parody is presented as a purpose in many scenes of this work. In this article, the parody will be treated as deformation and transformation; or imitation with a critical distance from the figure of the idealized romantic Brazilian Indian hero, who is incarnated by the character Peri in *O Guarani* (1857), by José de Alencar.
Keywords: Macunaíma. Peri. Hero. Parody

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 11.07.2019

Introdução

Considerando a perspectiva crítica de Mário de Andrade em relação aos escritores românticos e a possível aproximação entre Modernismo e Romantismo, almeja-se discutir, no presente artigo, a paródia do herói romântico indianista idealizado a partir de Peri, de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, contida na construção e na ação do herói modernista "sem nenhum caráter" – Macunaíma – de Mário de Andrade.

É importante destacar que, no presente artigo, não se pretende abordar a totalidade da trajetória dos heróis mencionados, nem esgotar todas as possibilidades paródicas que Mário de Andrade delineou na obra e na personagem Macunaíma, mas, sim, tecer possíveis considerações sobre a paródia do herói indianista idealizado no que diz respeito à deformação e transformação a partir da comparação entre descrições e cenas do romance romântico e da rapsódia. Busca-se demonstrar e discutir uma possível relação entre os heróis romântico e modernista mediada pela paródia em dois vieses: o destrutivo e o construtivo. Nesse sentido, foram selecionadas cenas que dialogam entre si, como a dos rituais canibais dos aimorés e de Ceiuci, e as do abandono do ambiente primitivo por Peri e Macunaíma. Tais trechos abordam o caráter das personagens em questão e evidenciam a subversão (ou deformação) paródica efetuada por Macunaíma na condição de *herói sem nenhum caráter*. Além disso, na obra de Mário de Andrade a relação do nativo com a civilização é retomada e apresentada sob uma perspectiva crítica, (paródia de transformação), que se revela na conversão simbólica de Macunaíma ao tornar-se branco para adentrar a cidade, meio civilizatório e síntese do progresso técnico que marca distanciamento do primitivo.

Desse modo, tendo em vista a abordagem pretendida, é fundamental tratar, ainda que brevemente, da concepção de paródia e de sua relação com o Modernismo. Para isso, serão expostas e relacionadas as considerações sobre paródia de Gérard Genette (2006), Linda Hutcheon (1985) e Tiphaine Samoyault

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

(2008). Mais especificamente, sobre a relação do Modernismo com a paródia dentro da tradição da ruptura, serão apontadas as observações de Octavio Paz (1984) e Silviano Santiago (1989). Portanto, do *corpus* deste trabalho foram selecionados trechos que evidenciam a paródia de Macunaíma em relação a Peri sob as duas perspectivas mencionadas: a da deformação, destruição ou do escárnio e a da imitação ou transformação com distanciamento crítico (uma espécie de paródia construtiva).

1. A paródia em Macunaíma e o diálogo com o Romantismo

Segundo Octavio Paz[1], a "tradição da ruptura" é inaugurada pelo romantismo, pois o movimento romântico, por meio da rebelião contra a racionalidade iluminista e pela valorização do "corpo, de suas paixões e suas visões" ("erotismo, sonho, inspiração"), estabeleceu um discurso contra as regras vigentes no que dizia respeito à produção da arte e, sobretudo, da poesia. Partindo da expressão cunhada por Paz, Silviano Santiago[2] assinala a existência de uma forte tendência de se analisar o Modernismo pelo viés de uma "tradição da ruptura". Nesse sentido, "nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado", o que fez com que o discurso da paródia se tornasse "um dos mais privilegiados dentro do Modernismo". Assim, a tradição denominada "passadismo", principalmente pelos modernistas da década de 1920, sempre esteve presente no moderno – aqui entendido como a tradição moderna iniciada no Romantismo – e na "produção artística dos modernistas brasileiros".

O Modernismo no Brasil caracterizou-se pelo "apego construtivo à nossa civilização indígena de um lado e às civilizações africanas de outro". Os artistas do primeiro momento modernista propunham uma "revisão histórica"[3], sendo

[1] Octavio Paz, *Os filhos do barro,* 1984, p. 133.
[2] Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, 1989, p. 94 a 96.
[3] *Ibidem*, p. 106.

Oswald de Andrade um importante expoente dos princípios de tal revisão. Desse modo, "a emergência do discurso histórico no Modernismo visa a uma valorização do nacional em política e do primitivismo em arte".[4] Essa valorização do nacional e do primitivismo é evidenciada nas obras de Tarsila do Amaral, de Oswald de Andrade e também de Mário de Andrade.

É importante ainda destacar que, para Silviano Santiago, a paródia busca sempre romper com a linha da tradição ao trazer uma perspectiva de ironização dos valores do passado, sendo concebida, dessa forma, como "uma ruptura, um escárnio com relação àquela estética que é dada como negativa"[5]. Enquanto a paródia se relaciona com a ruptura ridicularizando o passado, o pastiche diz respeito à imitação, à reverência – "o pastiche endossa o passado"[6]. O autor também compreende a paródia como um "procedimento retórico"[7] que, ao ser repetido e reformulado, será reatualizado, criando-se, assim, uma tradição da ruptura marcada pela presença da "paródia da paródia".[8]

No século XX, a paródia ganhou um novo significado, pois deixou de ser mero objeto de reavaliação de uma obra para se tornar "um dos modos maiores de construção formal e temática de textos", apresentando "uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas" e constituindo, na arte, uma possibilidade importante de "autorreflexividade" (ou autorreferencialidade) e até mesmo uma espécie de "discurso interartístico".[9] Nessa perspectiva, Tiphaine Samoyault trata a paródia no contexto da autorreferencialidade literária, isto é, da intertextualidade, também denominada "memória da literatura"[10]. Assim, partindo do conceito de hipertextualidade de Genette[11] – toda relação que une um determinado texto (*hipertexto*) a outro texto

[4] *Ibidem*, p. 107.
[5] *Ibidem*, p. 107.
[6] *Ibidem*, p. 107.
[7] *Ibidem*, p. 107.
[8] *Ibidem*, p. 122.
[9] Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia,* 1985, p. 12 a 13.
[10] Tiphaine Samoyault, Intertextualidade, 2008, p. 47 a 59.
[11] Gérard Genette, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, 2006, p. 12.

anterior (*hipotexto*) do qual ele deriva, de maneira distinta do comentário – Samoyault aponta o pastiche e a paródia como "práticas intertextuais"[12] caracterizadas por uma relação de derivação e mais dependentes da hipertextualidade do que da intertextualidade. A autora assinala ainda que, ao buscar uma definição etimológica da palavra paródia, Genette reforça a operação de derivação. Dessa forma:

> A operação implica uma transformação (paródia) ou uma imitação (pastiche) do texto anterior que o hipertexto evoca de uma maneira ou de outra sem citá-lo diretamente, como é o caso do pastiche onde um estilo é imitado sem que o texto seja jamais citado. As duas principais formas de derivação são a paródia e o pastiche.
>
> A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente[13].

Em sentido semelhante, Linda Hutcheon assevera que, apesar de ser evidente na paródia moderna o intuito "do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador", a paródia é uma repetição com um distanciamento crítico, "que marca a diferença em vez da semelhança", o que nem sempre ocorre "às custas do texto parodiado"[14]. Ou seja, apesar da paródia se apresentar comumente como deformação do texto parodiado, ela pode também se apresentar como uma transformação desse texto a partir da ironia – da distância crítica – distinguindo-se dessa ideia de deformação ou destruição. Assim, Hutcheon encara a paródia como uma "imitação com diferença crítica" e entende que não há nada na paródia demandando a "inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, de burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença"[15], na qual está implícita uma distância crítica – marcada pela ironia – entre o texto parodiado e a obra que o incorpora. Tal ironia pode ser *apenas bem humorada*, ou *depreciativa*; *criticamente construtiva* ou destrutiva. "O prazer da ironia da paródia não provém

[12] Tiphaine Samoyault, *Op. Cit.*, 2008, p. 52 a 53.
[13] *Ibidem*, p. 53.
[14] Linda Hutcheon, *Op. Cit.,* 1985, p. 17.
[15] *Ibidem*, p. 48 a 52.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no 'vai-vém' intertextual".[16]

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1928) foi publicado no contexto do primeiro momento modernista, fruto de diversas pesquisas de Mário de Andrade. Dessa maneira, na perspectiva da tradição da ruptura, é evidente que, ao se considerar tal obra como paródia de livros românticos e indianistas de Alencar, como *O Guarani* (1857), conforme se pretende fazer neste trabalho, *Macunaíma* apresenta características de escárnio e deformação nítidas em relação à obra parodiada. No entanto, a aproximação entre Macunaíma e Peri não se dá apenas no nível paródico de escárnio, mas também pela crítica irônica, isto é, o diálogo entre o herói de Mário de Andrade e o herói de José de Alencar é desenvolvido por meio da referência intertextual. Assim, a concepção de paródia enquanto distanciamento crítico também é fundamental para evidenciar a relação entre as personagens Macunaíma e Peri. Isso pode ser inferido na leitura do artigo *Curemos Peri* – escrito como resposta ao texto *Matemos Peri*, de Menotti Del Picchia – em que Andrade, de certo modo, reconhece a contribuição romântica para a literatura na busca de se compreender a formação da identidade nacional:

> Primeiramente há uma certa confusão no seu artigo. O amigo ora fala do Peri homem – solidão ambulante dos matagais, ora do Peri símbolo, múltiplo fantasma construído de ossos legítimos e de mortalhas falsas. Daquele diz que é "vadio, estúpido, inútil", que tem "a tez acapetada, nariz chato, higiene discutível", acrescentando saber disso tudo pelos livros sérios que leu. A estes poderia eu contrapor outros sérios livros onde a verdade não é a mesma. [...] O meu Roquette Pinto, em primeira edição, pelo seu descompassado volume não tem lugar nos raios da estante e aqui está numa gaveta de secretária. Se o tivesse lido, caríssimo Hélios, lá encontraria utilíssimas informações em estilo ameno e grácil. Lá acharia, além de observações próprias, as de outros etnógrafos que desdizem do seu acerto. [...] Mas você, na sua loira visão de poeta, chega a negar até que os índios tenham contribuído para a formação da nossa sub-raça, ou das nossas sub-raças!...
>
> Sinto-o mais sonhador e romantizado que esse estudioso e grande Gonçalves Dias, autor de ensaios interessantíssimos e sérios, alcunhado com tanta impropriedade, pelo autor de "Lais" de "ridículo". Ridículo porque [sic]? Porque vives as tendências da sua época? Porque sonhou,

[16] *Ibidem*, p.48 – 52.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> cantou, chorou, transplantando-os genialmente para o nosso meio os mesmos sonhos, cantares e lágrimas dos vates de seu tempo? Não seria melhor pensar como Émile Rayard, que as obras-primas de todas as eras se equivalem, não só pelo que possuem de representativo e de histórico, mas pelo que são como ânsias igualmente valorosos nesta insana porfia em que penamos, todos nós, poetas crianças, em procura desse passarinho azul, que é a beleza vária e mutável? Amigo, desassombrado lhe conto que no dia em que li o seu escrito lucrei horas de glorioso lazer relendo I-Juca-Pirama e os Timbiras. I-Juca-Pirama, embora Sarolea o desconheça, é mais belo que os Natchez, mais nobre que Rolla, mais forte que Hernani...[17]

Ao mencionar que Gonçalves Dias não merece a alcunha de *ridículo* assinalada por Picchia, pois, afinal, o poeta romântico viveu as tendências de seu tempo e trouxe ideias que reverberaram no Modernismo, Mário valoriza o legado da tradição romântica enquanto primeiro passo para um projeto estético genuinamente nacional. Nesse sentido, Telê Porto Ancona Lopezafirma que a primeira versão definitiva do romance *Macunaíma* continha dedicatória não apenas a Paulo Prado – como ficou após a obra ser editada – mas também a José de Alencar: "pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu"[18]. Assim, apesar de ter sido retirada a dedicatória a Alencar, resta evidente que o autor de *O Guarani* seria "pai-do-vivo Mário de Andrade, que o consagrou à perenidade do cosmos"[19]. Dessa forma, o modernista reconheceu "a importância do papel representado pelo escritor romântico"[20] no que diz respeito à busca por elementos de origem nacional e "à afirmação da personagem do romance como o anseio de retratar o brasileiro com autenticidade através do indianismo"[21].

Romantismo e Modernismo foram dois movimentos artísticos de bases nacionalistas, o primeiro pelo viés da idealização e o segundo pelo nacionalismo crítico. Nesse sentido, ambos apresentam obras literárias caracterizadas por histórias que versam sobre o indígena e sua condição de nativo da terra. Trata-se, pois, de movimentos com temática comum na busca pela consolidação de uma identidade brasileira, apesar das abordagens serem muito distintas. Com efeito, conforme expõe Cavalcanti Proença: "em Alencar falam os cronistas, em Mário

[17] Mário de Andrade, *Curemos Peri,* 2012, p. 112 a 113.
[18] Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto,* 1974, p. 75.
[19] *Ibidem*, p. 75.
[20] *Ibidem*, p. 75.
[21] *Ibidem*, p. 75.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

os etnógrafos"[22]. Portanto, considerando que Mário, em sua busca pela revitalização do ameríndio, "não reconhece indianismo em Macunaíma"[23], é possível inferir que a paródia do herói Peri em *Macunaíma* faz dois aspectos distintos coexistirem: a deformação da personagem em sua caracterização e o distanciamento crítico irônico – a transformação no que diz respeito à maneira alencariana de valorizar o primitivo e o nacional – o que será evidenciado no tópico a seguir.

2. O herói Macunaíma: deformação e transformação paródica do herói romântico Peri

Em *O Guarani,* Peri aparece na Parte Primeira, capítulo IV, caçando para satisfazer a vontade de sua senhora Ceci (Cecília), que desejava ver de perto uma onça viva. O indígena da tribo dos guaranis, de *alta estatura* e pele brilhante da *cor do cobre* é caracterizado como um sujeito extremamente habilidoso e incansável: "tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa", era "firme no andar e veloz na corrida"[24]. Além da impressionante aparência e agilidade do herói, o narrador apresenta seu caráter como o atributo mais admirável por meio da fala da personagem Dom Antônio de Mariz, o fidalgo português:

> – Vede vós, meu pai, respondeu Cecília enxugando as lágrimas que lhe saltavam dos olhos; conversava quinta-feira com Isabel, que tem grande medo de onças, e brincando, disse-lhe que desejava ver uma viva!...
>
> – E Peri a foi buscar para satisfazer o teu desejo, replicou o fidalgo rindo. Não há que admirar. Outras tem ele feito.
>
> – Porém, meu pai, isto é coisa que se faça! A onça deve tê-lo morto.
>
> – Não vos assusteis, D. Cecília; ele saberá defender-se.
>
> – E vós, Sr. Álvaro, por que não o ajudastes a defender-se? Disse a moça sentida.

[22] Manuel Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma,* 1969, p. 44.
[23] *Ibidem*, p. 44.
[24] José de Alencar, *O Guarani*, 1982, p. 34

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> – Oh! Se vísseis a raiva com que ficou por querermos atirar sobre o animal! E o moço contou parte da cena passada na floresta.
>
> – Não há dúvida, disse D. Antônio de Mariz, na sua cega dedicação por Cecília quis fazer-lhe a vontade com risco de vida. É para mim *uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio*. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me Álvaro, *é um cavalheiro português no corpo de um selvagem.*[25]

Uma das maiores contribuições românticas para a literatura brasileira é o "herói indígena com significado de Brasil"[26], sendo o índio a principal razão pela busca da identidade nacional por parte da literatura indianista. Todavia, o herói apresentado por José de Alencar resulta de "uma concepção ética de homem branco, europeizado e civilizado"[27], distanciando-se da autenticidade do comportamento brasileiro – como resta evidenciado no trecho acima – Peri é um nativo com caráter português: seu comportamento, sua altivez, sua dedicação e adoração por Cecília evocam a nobreza e os valores dos fidalgos medievais, inclusive a moral cristã, tendo em vista que o indígena nutre uma devoção religiosa por Cecília, vendo nela a imagem de Nossa Senhora. Assim, a personagem Peri é construída a partir desse caráter firme, rígido, que consolida uma identidade nacional: o índio enquanto matriz social e o branco como parâmetro comportamental na lógica civilizadora.

Macunaíma, por sua vez, é "o herói sem nenhum caráter", e, propriamente por essa razão, é "o herói de nossa gente", "preto retinto", filho da tribo dos tapanhumas, que demorou mais de seis anos para começar a falar e vivia exclamando "ai, que preguiça!"[28]. Com o aparecimento do protagonista a obra "estruge", desde seu início, "num carnaval de dicas, tiradas, disparates, gozações, sátiras, paródia"[29]. Dessa forma, o protagonista delineado por Mário exprime uma nova compreensão da identidade nacional: a falta de caráter tem relação com a

[25] *Ibidem*, p. 34, destaque nosso.
[26] Telê Porto Ancona Lopez, *Op. Cit.*, 1974, p. 76.
[27] *Ibidem*, p. 76.
[28] Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter,* In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (coord.). *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter – edição crítica, 1988, p. 5.
[29] Darcy Ribeiro, "*Liminar – Macunaíma*", In Telê Porto Ancona Lopez (coord.), *Op. Cit.*, 1988, p. XVIII.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

ausência de uma identidade formada, completa e acabada. Nessa perspectiva, Telê Ancona Lopezassevera que Mário de Andrade inferiu a necessidade de se configurar uma nova concepção do "homem nacional" e do primitivismo, pois a idealização romântica indianista não representava inteiramente o Brasil, isto é, "faltava alguém que simbolizasse o comportamento incaracterístico do povo brasileiro e o lançasse num todo sulamericano"[30].

Em *O Guarani*, no capítulo XIII (*Combate*), da Terceira Parte, Peri é capturado pelos aimorés, que pretendem comê-lo em um ritual guerreiro. Uma das cenas do romance *Macunaíma* dialoga com esse capítulo de Alencar e revela a deformação e transformação paródica do herói: no capítulo XI, denominado *A velha Ceiuci,* a personagem de Ceiuci, mulher do gigante Piaimã (Venceslau Pietro Pietra), quer comer o protagonista:

> Não vá, herói, que você topa com a velha Ceiuci mulher do gigante. Te come, heim!
>
> – Não tem inferno pra quem já navegou no Cachoeira! que Macunaíma exclamou. E partiu. Nem bem lançou a linha de cima dum mutá que veio vindo a velha Ceiuci pescando de tarrafa. A caapora viu a sombra de Macunaíma refletida n'água jogou depressa a tarrafa e só pescou sombra. O herói nem não achou graça porque estava tremendo de medo, vai, pra agradecer falou assim:
>
> – Bom-dia, minha vó. A velha virou a cara pro alto e descobriu Macunaíma em riba do mutá.
>
> – Vem cá, meu neto.
>
> – Não vou lá não.
>
> – Pois então mando marimbondos. Fez. Macunaíma arrancou um molho de pataqueira e matou os marimbondos.
>
> – Desce, meu neto, que sinão mando novatas! Fez. As formigas novatas ferraram em Macunaíma e ele caiu n'água. Então a velha tarrafeou, envolveu o herói nas malhas e foi pra casa. Lá chegada pôs o embrulho na sala-de-visitas que tinha um abajur encarnado e foi chamar a filha mais velha que era bem habilidosa, pras duas comerem o pato que ela caçara. E o pato era Macunaíma o herói. Porém a filhona estava muito ocupada porque era mesmo habilidosa e a velha pra adiantar serviço foi fazer fogo. A caapora possuía duas filhas e a mais nova que não era nada habilidosa e só sabia suspirar, enxergando a velha fazer fogo, imaginou: "Mãe quando

[30] Telê Porto Ancona Lopez, *Op. Cit.*, 1974, p. 79 a 80.

> vem da pescaria conta logo o que pescou, hoje não. Vou ver." Desenrolou a tarrafa e saiu dela um moço bem do gosto. O herói falou:
>
> – Me esconde!
>
> Então a moça que estava mui bondosa porque vivia desocupada desde tempo, levou Macunaíma pro quarto e brincaram. Agora estão se rindo um pro outro[31].

Ao esquentar o fogo e dar falta do pato que pretendia comer, Ceiuci vai até o quarto da filha mais nova:

> – Minha filhinha mais nova, entrega já meu pato que sinão enxoto você da casa minha pra todo o sempre!
>
> A moça ficou com medo e mandou Macunaíma atirar vinte mil réis por debaixo da porta para ver si contentava a gulosa. Macunaíma de medo já atirou cem que viraram em muitas perdizes lagostas robalos vidros-de-perfume e caviar[32].

Além de pedir ajuda a filha mais nova de Ceiuci e ter relações sexuais com ela, Macunaíma, assumindo todo o medo que sentia, deixa de enfrentar a inimiga e dá início a uma fuga marcada por sua esperteza, pois consegue despistar a mulher do gigante.[33] Em postura oposta, Peri, a quem foi oferecida, em meio ao rito canibal, a virgem filha do cacique dos aimorés para ser desposada antes da morte do herói, envenena-se e entrega-se ao inimigo por vontade própria, desejando enfrentá-lo e derrotá-lo como prova de seu autossacrifício por Cecília. Assim, o herói romântico não só se recusa castamente a ter qualquer relação com a virgem, como também dispensa a ajuda que ela lhe oferece para fugir dali: "tu és livre. Partamos! [...] Peri compreendera o movimento da índia, porém não fez o menor movimento de segui-la"[34].

A construção da personagem Macunaíma evidencia uma deformação do herói Peri: sem caráter e sempre com preguiça, opõe-se ao indígena de caráter nobre e incansável, sempre disposto a lutar e até morrer por Cecília – causa de sua ação na história. Todavia, em Macunaíma também resta demonstrada a

[31] Mário de Andrade, *Op. Cit.*, p. 105 a 106.
[32] *Ibidem*, p. 106.
[33] *Ibidem*, p. 106 a 109.
[34] José de Alencar, *Op. Cit.*, p. 167 a 174.

transformação por meio de uma ironia que esboça o herói e suas ações. Nele há referência a Peri com certo distanciamento crítico, reproduzindo cenas do romance romântico não para a elaboração de uma crítica destrutiva, mas, sim, para configurar a autenticidade do herói e de seu agir incaracterístico, propriamente brasileiro, o que revaloriza o primitivo e o nacional abordados na obra romântica a partir de uma nova leitura. Com efeito, Macunaíma utiliza-se do ardil e da esperteza para se livrar de seus inimigos e sente medo, diferentemente de Peri, cujo caráter o faz comportar-se bravamente diante do inimigo e cuja coragem o impede de fugir. A devoção religiosa de Peri por Cecília engendra seu autossacrifício e sua castidade, outro aspecto subvertido pelo herói sem nenhum caráter, que sempre cede aos impulsos sexuais.

A personagem Macunaíma é, nesse sentido, delineada social e psiquicamente a partir de uma nova perspectiva do nacional: a identidade indefinida que resulta na ausência de caráter e a interação conturbada com a natureza e o ambiente urbano – que se trata de uma consequência característica da civilização – parodiam Peri, o herói romântico idealizado que retrata uma união do étnico local com a tradição europeia. Por esse ângulo, Alfredo Bosi afirma que a dificuldade de Mário em "definir a identidade simbólica do herói em termos de caráter brasileiro, vem do cruzamento de perspectivas que enforma a rapsódia"[35]. Isto é, a figura de Macunaíma é composta pelos dois pontos de vista que coexistem no autor: tanto pelo "'moderno', 'racional' e 'civilizado'", quanto pelo "'primitivo', 'arcaico' e 'mitopoético'"[36].

Segundo Telê Ancona Lopez, Mário apoia a construção de Macunaíma em uma lenda indígena a partir de seu contato com a obra etnográfica de Koch-Grünberg: *Mitos e lendas dos índios taulipang e arecuná,* volume segundo de *Vom Roroima zum Orinoco.*[37] Da mesma forma, Bosi sustenta que, sendo Macunaíma construído à maneira "dos heróis da mitologia amazônica", também é acionado

[35] Alfredo Bosi, *Situação de Macunaíma,* 1988, p. 179.
[36] *Ibidem*, p. 179.
[37] Telê Ancona Lopez, *Op. Cit.*, 1974, p. 27.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

de forma imediata "pelos estímulos do prazer ou do medo"[38], o que evidencia uma completa ruptura em relação ao agir do herói indianista. Nessa perspectiva, para o autor de Macunaíma, Peri, apesar de ser um lídimo tema nacional, não chega a configurar propriamente um herói brasileiro[39], portando um significado de caráter ainda fundamentalmente atrelado à tradição europeia.

Outro aspecto paródico a ser mencionado se dá na relação estabelecida por Macunaíma com a cidade, ambiente urbano de progresso e fruto do projeto civilizatório europeu. De certo modo, é possível inferir que o elo do herói com o ambiente urbano está relacionado à própria civilização, isto é, às idéias de progresso, modernidade e racionalidade. No capítulo V, *Piaimã*, o herói, após seu amor primeiro *Ci, mãe do mato*, reintegrar-se ao cosmos como estrela – a Beta do Centauro – sai da natureza para chegar à cidade de São Paulo. No entanto, pouco antes disso, o herói passa por uma importante transformação que se reflete, na narrativa, como um rito necessário para concretizar sua passagem para o meio urbano:

> Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos para fora d'água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca de um pé gigante. Abicaram. O herói, depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro, de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.
>
> Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água para todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo.
>
> Macunaíma teve dó e consolou:

[38] Alfredo Bosi, *Op. Cit.*, 1988, p. 178-179.
[39] Telê Ancona Lopez, *Op. Cit.*, 1974, p. 77.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

— Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!

E estava lindíssima na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacarèuna o jacarètinga, o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das igàzeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás,o sabiàcia o sabiàpoca o sabiàúna o sabiàpiranga o sabiàgonga que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiátropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloquência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

— Nunca viu não!

Então os seres naturais debandaram vivendo e os três manos seguiram caminho outra vez.

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milreis borós tostão duzentorréis quinhentorreis, cinqüenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado:

— Ai! que preguiça!...

Resolveu abandonar a empresa, voltando prós pagos de que era imperador. Porém Maanape falou assim:

— Deixa de ser aruá, mano! Por morrer um carangueijo o mangue não bota luto! que diacho! desanima não que arranjo as coisas! Quando chegaram em São Paulo, ensacou um pouco do tesouro pra comerem e barganhando o resto na Bolsa apurou perto de oitenta contos de réis. Maanape era feiticeiro. Oitenta contos não valia muito mas o herói refletiu bem e falou prós manos:

— Paciência. A gente se arruma com isso mesmo, quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé... Com esses cobres é que Macunaíma viveu. E foi numa

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte[40].

Uma leitura mais imediata do trecho acima infere uma referência ao que Marilena Chauídenomina "mito fundador": a ideia de que o povo brasileiro seja formado "pela mistura de três raças valorosas" – o indígena, o negro e o branco. Todavia, para a abordagem do aspecto paródico é importante destacar que a água encantada se apresenta como elemento místico da religiosidade cristã, pois há referência expressa à missão jesuítica de espalhar o evangelho entre os nativos – "pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira"[41]. A aculturação indígena, sobretudo pelo viés religioso, é parte essencial do projeto civilizatório europeu. Ao se banhar na mencionada água, Macunaíma torna-se branco. E somente após essa transformação simbólica o herói deixa a natureza, seu lugar de origem, para chegar à cidade – esse novo espaço regido pela civilização e pelo progresso tecnológico – onde o herói só adentra inteiramente após batizar-se nessa água mística incorporando etnicamente a herança europeia. Assim, a cidade não somente incorpora Macunaíma, mas, antes, é por ele incorporada, havendo uma relação simbiótica entre a personagem e o espaço de modo a restar inviabilizada qualquer possibilidade de estranhamento entre ambos. Nesse sentido, o herói, inicialmente contrariado por ter que *trabucar*, logo reflete e decide permanecer no local.

Dessa maneira, tem-se uma paródia por distanciamento crítico em relação ao herói romântico Peri, que também abandona a natureza e suas origens, pois deixa sua tribo: "Peri só ama o que a senhora ama; porque só ama a senhora neste mundo: por ela deixou sua mãe, seus irmãos e a terra onde nasceu"[42]. A presença portuguesa e sua intenção colonizadora alteram completamente a relação de Peri com o espaço e com suas próprias raízes, pois o herói romântico, em sua conversão, passando a adorar Cecília como a imagem da Virgem Santa (Nossa

[40] Mário de Andrade, *Op. Cit.*, 1988, p. 37 a 39.
[41] Marilena Chauí, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, 2000, p. 6 a 9.
[42] José de Alencar, *Op. Cit.*, 1982, p. 89.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Senhora), abandona o que lhe era culturalmente característico e incorpora a religiosidade cristã e a tradição europeia para adentrar o ambiente civilizado, ou seja, para poder frequentar a casa de D. Antônio de Mariz, e, assim, manter sua relação de devoção com Ceci.

Destarte, resta evidenciada a intertextualidade paródica entre os heróis modernista e romântico, visto que Macunaíma parodia Peri não apenas por meio da falta de caráter próprio – em nítida deformação quanto ao caráter nobre do herói indianista associado ao fidalgo europeu – mas também retomando com ironia, por meio da imitação com diferença crítica, a transformação comportamental do indígena após a conversão resultante do contato com o branco. Logo, a paródia da personagem Peri encarnada pelo herói Macunaíma se dá no nível da deformação (escárnio) e no da ironia, isto é, da crítica construtiva na releitura do primitivismo – o indígena concebido socialmente a partir do olhar do etnógrafo – por meio da qual Mário de Andrade demonstra por que Peri, apesar dos esforços de Alencar, não configura um genuíno herói brasileiro.

Considerações finais

A estreita relação entre paródia e intertextualidade é estabelecida na medida em que a paródia é uma forma de tecer o intertexto. Assim, o Modernismo, especialmente em seu primeiro momento mais diretamente ligado ao viés da tradição da ruptura, assumiu uma postura apta a rescindir com toda a tradição literária até então consolidada, adotando a paródia como um importante elemento para concretizar literariamente tal rescisão, conforme é possível observar nas obras de diversos autores de tal momento, dentre eles, Mário de Andrade. Nesse sentido, é possível examinar em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* a intenção paródica em diferentes níveis e vieses. A título de exemplo pode-se mencionar a rapsódia como escárnio em relação ao próprio romance (à forma romanesca) ou as cartas icamiabas parodiando o estilo dos cronistas, cujas obras são um importante ponto de partida dos escritores românticos que buscam

compreender a formação da identidade do Brasil. Todavia, este trabalho centrou-se na paródia do herói romântico idealizado, buscando demonstrar como ela se dá em dois aspectos: um de crítica destrutiva, compreendido como deformação, e outro de crítica irônica construtiva, denominado transformação.

Portanto, a análise proposta no presente artigo pretendeu inferir como a paródia do herói romântico indianista – Peri – é engendrada, na obra de Mário de Andrade, por meio da intertextualidade como deformação e distanciamento crítico a partir do protagonista da história, que é proposto pelo modernista como o autêntico "herói de nossa gente". Mediante tal proposta, o autor assinala uma releitura do primitivismo e da busca romântica por uma identidade nacional que destrói a perspectiva idealizada do índio por meio do escárnio, ao mesmo tempo em que valoriza a contribuição romântica para a literatura nacional por meio da crítica irônica construtiva.

Referências

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1982.

ANDRADE, Mário. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (coord.). *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter – edição crítica. Florianópolis: UFSC, 1988.

ANDRADE, Mário. *Curemos Peri*. Em: *Gazeta.* São Paulo, 31 de janeiro de 1921. Original disponível no Arquivo Mário de Andrade do Instituto Nacional de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Acesso à transcrição em: ALVIM, Fernando José da Silva. *Mário de Andrade e o romantismo brasileiro: tradição, imaginário e consciência histórica nacional*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-16082013-104501/en.php>. Acesso em: 02 jul. 2018.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (coord.). *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter. Florianópolis: UFSC, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

RIBEIRO, Darcy. "Liminar – Macunaíma". In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (coord.). *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter – edição crítica. Florianópolis: UFSC, 1988.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos:* a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma:* a margem e o texto. São Paulo: Hucitec, 1974.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Referência para citação deste artigo
PEREIRA, Maria. Macunaíma: diálogo com o romantismo a partir da paródia de Peri. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 422 – 439, outubro de 2019.

> A dialética da música em *Dona Flor e seus dois maridos*

> The dialectic of music in *Dona Flor e seus dois maridos*

por Paulo Augusto Nedel
Doutorando em Estudos de Literatura na linha de pesquisa Pós-colonialismo e Identidades do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: professor.paulonedel@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6861-7774.

Resumo
Este estudo visa a analisar o papel da música na obra *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Evidenciada por referências de acompanhamento nos títulos dos capítulos, citações de músicas e cantores reais inseridos como personagens, assim como em vários momentos importantes na obra, a música desenvolve uma relação dialética, representada principalmente por Vadinho e Teodoro. A partir desses dois personagens, dois mundos se opõem: o popular, da malandragem, do amor sensual, e o erudito, da seriedade, do amor compromissado e respeitador. Em meio a esse cenário, tem-se a figura de Flor, sempre obrigada a escolher entre um ou outro, entre seus dois maridos, seus caráteres tão opostos e também seus tipos de música, que tanto os caracterizam.
Palavras-chave: Literatura Brasileira. Jorge Amado. Relação Literatura/Música.

Abstract
This study aims to analyze the role of music in the novel *Dona Flor e seus dois maridos*, by Jorge Amado. Music develops a dialectic relationship which is strongly epitomized by Vadinho and Teodoro and is shown in various important moments of the novel. For instance, the title of each chapter of the book accompanies lyrics and excerpts of songs and real singers function as actual characters in the story. These two characters cause two different worlds to oppose to one another: one which is characterized by mundaneness, mischief and sensual love, and another which is characterized by erudition, earnestness and respect. In this scenario, Flor is forced to pick one of her two husbands, whose characters and tastes for music are so contradictory.
Keywords: Brazilian Literature. Jorge Amado. Relationship between Literature and Music.

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 09.08.2019

> Estava sambando, numa animação retada, e sem avisar nada a ninguém caiu de lado já todo cheio de morte.
>
> Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos.*

Dona Flor e seus dois maridos, publicado em 1966, é um dos livros mais populares de Jorge Amado. Com mais de 50 edições e publicada em mais de 20 países, a história alcançou maior fama ao ser lançada no cinema em 1976. Dirigido por Bruno Barreto, foi por 34 anos o filme brasileiro com maior público: mais de 10 milhões de telespectadores. Uma adaptação televisiva em 1998 aumentou ainda mais sua popularidade.

No entanto, o que possivelmente escapou a muitos leitores, e com certeza aos telespectadores, é a ligação fortíssima que a obra mantém com a música. Não se trata de um tipo de música especifico, mas, sim, com a música em geral, e em todos os sentidos. Isso se demonstra mais claramente em três aspectos no romance:

(1) A música está presente em vários momentos da vida dos personagens, tanto dos principais, como Vadinho, Flor e Teodoro, quanto de alguns dos secundários, e até daqueles que são citados apenas uma ou poucas vezes;

(2) A referência à música configura-se uma oportunidade de citação de nomes, personagens e acontecimentos reais que aparecem na história, dando a ela um caráter mais verossímil, ou, na intenção do autor, verdadeiro;

(3) A ligação entre o tipo de música e a personalidade dos personagens cria uma situação dicotômica:

POPULAR *versus* ERUDITO

MALANDRAGEM *versus* SERIEDADE

VADINHO *versus* TEODORO

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Vejamos cada um desses três pontos que, amiúde, se entrecruzam. Sobre o primeiro, o da relação da música com momentos da vida dos personagens, deve-se levar em consideração que a obra começa com a morte de Vadinho, como se vê:

> Vadinho o primeiro marido de dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa. (...) O bloco conduzia uma pequena e afinada orquestra de violões e flautas; ao cavaquinho, Carlinhos Mascarenhas, magricela celebrado nos castelos, ah! um cavaquinho divino.[1]

Ou seja, quando Vadinho morre, uma orquestra está tocando. E assim será no restante da obra, pois a música acompanha a vida — e a morte de um — dos três personagens principais: Flor, Vadinho e Teodoro.

Após a morte de Vadinho, na casa de Flor, onde se realiza o velório, acontece o mesmo. Não há música na casa, mas:

> Lá fora era o carnaval com seus mascarados, seus blocos e ranchos, suas fantasias ricas ou divertidas. A música das multiplicadas orquestras, os zé-pereiras, os zabumba, os blocos, os ranchos, afochês com seus tamborins e atabaques.[2]

Vadinho conheceu Flor em um baile na casa do Major Tiririca, onde ele e Mirandão entraram de penetras. A cena inicia com Mirandão se apresentando a Dona Rozilda, mãe de Flor, e observando o casal dançar:

> (...) estendeu as pernas, ajustou cuidadoso o vinco das calças, analisando os pares num tango argentino caprichado, figurações difíceis, passos quase acrobáticos, sorriu aprovativo: nenhum dançarino podia comparar-se a Vadinho, nenhum com sua classe (...).[3]

Essa música irá se repetir em um momento muito significativo para dona Flor, no dia de seu último aniversário antes da morte de Vadinho, depois de sete anos de casamento. Finalmente conseguira que o marido realizasse seu sonho de levá-la para jantar no melhor cassino de Salvador, apesar de todas suas tentativas de afastá-la daquele seu mundo de jogo e farra:

[1] Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, 1966, p. 21.
[2] *Ibidem*, p. 30.
[3] *Ibidem*, p. 87.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> No salão do Pálace iam os dois a dançar, num tango de doçura e de volúpia, tão de jovens inocentes namorados e tão de lúbricos amantes. Era como se houvessem retornado ao fascínio da casa do Major, ao impacto do primeiro encontro, do primeiro olhar, do riso inicial, do enleio; sendo também os maduros amantes de sete anos depois, um tempo longo de padecer e amar. Casta donzela, dona Flor, mocinha cândida; desabrochada mulher e ardente fêmea, dona Flor, nas mãos de Vadinho, seu marido. Tango igual a esse jamais fôra dançado, assim transparente de ternura, assim obscuro de sensualidade. Até da sala de jogo veio gente apreciar.[4]

Ainda quando vivo, Vadinho fez serenatas para dona Flor, pedindo-lhe desculpas pelas suas faltas: uma quando Flor descobriu que ele era, na verdade, um malandro jogador e outra, feita em grande estilo, depois do casamento. Não as únicas, pelo que indica um trecho no qual dona Flor, já viúva, sente saudade do falecido:

> (...) Agora sem espera e sem esperança, de nada servia atentar à cadência dos passos, dos passos dos bêbados sobretudo, ao barulho sutil da chave na fechadura, ao som de uma canção perdida, de uma toada na distância. (...) Sim, de uma toada na distância. Porque houvera noites, durante aqueles sete anos de casamento e espera, em que Vadinho veio acordá-la em serenata, com violão e cavaquinho, violino e flauta, trompete e bandolim, a repetir aquela outra inesquecível serenata da Ladeira do Alvo, quando ela acabara de saber da verdadeira condição de seu amor; pobre, sem vintém, funcionário chinfrim, picareta e facadista, cachaceiro, libertino e jogador.[5]

Nessa primeira serenata, inesquecível para Flor, Vadinho estava acompanhado, entre outros amigos, de Dorival Caymmi:

> (...) Caymmi abriu o eco, soltou a voz em dueto com Vadinho, cujos gorjeios não valiam lá grande coisa. Grande era sua causa, sua paixão proibida: o desejo de desagravar a namorada, curar suas tristezas, apaziguar seu sono, trazer-lhe o consolo da música, prova de seu amor:
>
> *"Noite alta, céu risonho*
>
> *a quietude é quase um sonho*
>
> *e o luar cai sobre a mata*
>
> *qual uma chuva de prata*
>
> *de raríssimo esplendor...*
>
> *Só tu dormes, não escutas*

[4] *Ibidem*, p. 208.
[5] *Ibidem*, p. 147.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> *o teu cantor...*
>
> A modinha de Cândido das Neves subia a ladeira mais depressa do que eles, apareciam cabeças curiosas, demoravam-se à janela presas ao fascínio da música, à voz de Caymmi. (...)[6]

Anos depois dessa noite da serenata, após o término da festa de aniversário de um ano de casamento com o doutor Teodoro, a história adquire um novo contorno. Enquanto dona Flor se despedia dos últimos convidados, sua amiga Marilda "partiu a cantarolar um tango-canção de serenata, aquele: noite alta, céu risonho, a quietude é quase um sonho..., o de dona Flor, enterrado no carrego do defunto"[7]. É nessa noite que, minutos depois, ao entrar no quarto, Flor encontra Vadinho, que volta da morte, de tanto ela lhe chamar. A mesma música conectava dois acontecimentos tão distantes no tempo, mas também tão importantes na vida de Flor: o retorno de Vadinho após ser desmascarado, e seu retorno para a segunda vida, quando Flor mais precisava dele, mais sentia sua falta.

O doutor Teodoro é outro personagem que tem uma relação muito especial com a música. Além de boticário, era músico, tocava fagote na Orquestra de Amadores Filhos de Orfeu. Foi de sua autoria, inclusive, uma romanza intitulada *Arrulhos de Florípedes* em homenagem à sua esposa. Extremamente dedicado a seu hobby, suas únicas diversões eram o fagote e as reuniões em casa de outros músicos para ensaiar.

Não são somente os personagens principais que se ligam dessa maneira à música. Alguns secundários também, em especial Marilda, cujo grande sonho de ser cantora de rádio representa na obra o conflito de gerações e o machismo predominante na sociedade da época devido à implicância de seus pais, e posteriormente de um noivo, com tal decisão.

Essa ligação se dá também com outros personagens que são apenas citados uma ou mais vezes e que não desempenham uma importância capital. Dentre

[6] *Ibidem*, p. 124.
[7] *Ibidem*, p. 414.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

eles, pode-se citar dona Êmina, que "cantava canções árabes acompanhando-se ao piano"[8], e também os moleques cantando sambas-de-roda numa visita de dona Flor à mulher que ela achava ser amante de Vadinho e estar grávida dele.

Com relação ao segundo aspecto apontado – dos personagens reais citados na obra –, ocorre que são extremamente referenciados em situações da vida comum de personagens como Vadinho, em especial. Ele, principalmente, conhece e é amigo de músicos que realmente existiram, incluídos na história ao lado de outros, fictícios. Como exemplo, tem-se a primeira serenata organizada por Vadinho, na qual, ao lado de amigos como Mirandão, estava um que alcançaria enorme sucesso nacional:

> Vadinho reunira para Flor o melhor de quanto existia. (...) Quanto ao violão, dedilhava-o um moço querido de toda a gente por sua educação e alegria, seu jeito modesto e ao mesmo tempo fidalgo, sua competência no beber, sua finura de trato, e sua música: a qualidade única de seu violão, dele e de mais ninguém, e sua voz de mistério e picardia. Um retado. Aparecera ultimamente a tocar e a cantar no rádio, e já o sucesso o cercava. Repetia-se o seu nome, Dorival Caymmi, e os íntimos exaltavam suas composições inéditas; no dia em que fossem divulgadas, o moreno ficaria célebre. De Vadinho era amigo do peito, juntos haviam tomado os primeiros tragos e varado as primeiras madrugadas. Traziam de reserva a Jenner Augusto, pálido cantor de cabaré, e de quebra a Mirandão, já bêbado.[9]

Como se vê, não só Caymmi é citado, como ainda é amigo de longa data de Vadinho. Ele irá reaparecer na obra, já famoso, tocando no Rio de Janeiro, onde Vadinho o encontra numa viagem, na qual também conhece Sílvio Caldas. Esse último, numa ida a Salvador, será companheiro inseparável de Vadinho, frequentando sua casa, almoçando lá, para alegria e orgulho de dona Flor, e, assim como Caymmi, integrando outra serenata de Vadinho para a esposa que o esperava em mais uma de muitas noites:

> Cresce a voz na rua, vai despertando dona Flor, mas o sonho prossegue num milagre, a canção se aproxima, sonho ou realidade? Já se levanta o povo, acorre a ouvir. Dona Flor enfia um robe às pressas, chega à janela. (...) Lá estão eles: Vadinho, Mirandão, Edgard Cocô, o sublime Carlinhos Mascarenhas, o pálido Jenner Augusto dos cabarés de Aracaju. E entre eles, o violão ao peito, a voz desatada, Sílvio a cantar para dona Flor:

[8] *Ibidem*, p. 61.
[9] *Ibidem*, p. 124.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> *"... ao som da melodia apaixonada,*
>
> *Nas cordas do sonoro violão..."*
>
> Houvera a serenata, a rua em alvoroço, houvera o almoço no domingo, falado até nas gazetas; na segunda, Sílvio veio preparar o jantar, trouxe de um tudo, vestiu um avental, foi para a cozinha, e sabia mesmo cozinhar. Nos outros dias não tinha hora de aparecer, entrava e saía, juntos foram todos assistir a uma capoeira. Mas, de tudo quanto aconteceu naquela semana, nada se comparou à festa popular da terça-feira, véspera da partida de Sílvio para Recife. Na noite de lua cheia, do alto do palanque no Campo Grande, ele cantou para a multidão, o povo reunido na praça.[10]

Além de Sílvio Caldas, integrou a serenata (e a primeira também) Jenner Augusto, artista plástico sergipano que veio a morar e falecer em Salvador, amigo de Jorge Amado. O autor utiliza muito o recurso de incluir na história personagens reais; por vezes só uma citação, como quando Marilda participa de um programa de calouros na rádio e tira o segundo lugar, perdendo apenas para "um tal de João Gilberto"[11].

Se aqui está se dedicando uma atenção maior a Caymmi e Sílvio Caldas, deve-se isso à temática tratada. No entanto, é importante ressaltar que, na história de *Dona Flor e seus dois maridos*, aparecem também artistas plásticos como Carybé, Mário Cravo e o também babalorixá Mestre Didi, o fotógrafo e sociólogo Pierre Verger e o editor da obra José de Barro Martins. Também estão presentes personalidades do candomblé como Mãe Senhora, Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá (mãe de Mestre Didi), Mãe Menininha, Ialorixá do Terreiro do Gantois ou Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê, Olga do Alaketu, Ialorixá do Terreiro Ilê Mariolaje, entre outras das personalidades da Bahia.

O que se tem aqui é uma tentativa do autor de dar o máximo de verossimilhança à sua obra. Jorge Amado demonstra essa preocupação com a representação da realidade desde as primeiras páginas, antes mesmo de a história começar, como fica claro com a leitura de um trecho da dedicatória do livro: primeiro para sua esposa Zélia, e em seguida:

[10] *Ibidem*, p. 190 a 191.
[11] *Ibidem*, p. 264.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> Para minha comadre Norma dos Guimarães Sampaio, acidentalmente personagem, cuja presença honra e ilustra essas pálidas letras. Para Beatriz Costa, de quem Vadinho foi sincero admirador. Para Eneida que teve o privilégio de ouvir o Hino Nacional executado pelo doutor Teodoro Madureira. Para Giovanna Bonino que possui um óleo do pintor José de Dome — retrato de dona Flor adolescente, em ocres e amarelos. Quatro amigas aqui juntas no afeto do autor.[12]

Antes do primeiro capítulo, o autor também inclui uma carta de dona Flor explicando-lhe uma receita, colocando em baixo, entre parênteses, "Bilhete recente de dona Flor ao romancista"[13]. Assim, anterior à narrativa, já se tem informações que levam a crer que dona Flor existe, assim como outros personagens. Ela foi, inclusive, pintada pelo artista plástico sergipano José Antônio dos Santos, conhecido como José de Dome, e mantém correspondência com o autor, enviando-lhe receita, na qual até aconselha "dona Zélia a fazer grande de uma vez, pois de bolo de puba todos gostam e pedem mais. Até eles dois, tão diferentes, só nisso combinando: doidos por bolo de puba ou carimã", e afirma que "Compramos mais uma cota da farmácia"[14].

No início do capítulo IV, tem-se o convite e o programa da apresentação da Orquestra Filhos de Orfeu, na qual toca fagote o doutor Teodoro. Os capítulos – cinco no total –, importa observar, iniciam sempre com um longo título, preâmbulo do que será narrado, e, em quatro, possuem uma nota com uma música de acompanhamento. Assim, tem-se:

> > Capítulo I: Da morte de Vadinho, primeiro marido de dona Flor, do velório e do enterro de seu corpo". "(ao cavaquinho o sublime Carlinhos Mascarenhas).[15]
>
> > Capítulo II: Do tempo inicial da viuvez, tempo do nojo, do luto fechado, com as memórias de ambições e enganos, de namoro e casamento, da vida matrimonial de Vadinho e dona Flor, com fichas e dados e a dura espera agora sem esperança (e a incômoda presença de dona Rozilda). (com Edgard Cocô ao violino, Caymmi ao violão, e o doutor Walter da Silveira com sua flauta encantada).[16]
>
> > Capítulo III: Do tempo do luto aliviado, da intimidade da viúva em seu recato e em sua vigília de mulher moça e carente; e de como chegou, honrada e mansa, ao seu segundo matrimônio quando o carrego do

[12] *Ibidem*, p. 11.
[13] *Ibidem*, p. 15.
[14] *Ibidem*, p. 15.
[15] *Ibidem*, p. 17.
[16] *Ibidem*, p. 53.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> defunto já lhe pesava sobre os ombros. (com dona Dinorá na bola de cristal).[17]
>
> > Capítulo IV: Da vida de dona Flor, em ordem e em paz, sem sobressaltos nem desgostos, com seu segundo e bom marido, no mundo da farmacologia e da música de amadores, brilhando nos salões, e o coro dos vizinhos a lhe recordar sua felicidade. (com doutor Teodoro Madureira num solo de fagote).[18]
>
> > Capítulo V: Da terrível batalha entre o espírito e a matéria, com acontecimentos singulares e pasmosas circunstâncias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser. (com um coro de atabaques e agogôs e com Exu a tirar uma cantiga de sotaque: "*Já fechei a porta, já mandei abrir*.").[19]

Analisando as indicações musicais dos capítulos, tem-se o doutor Teodoro com o mesmo destaque que Dorival Caymmi, ou até mais, se levarmos em conta que o doutor é a única referência de sua indicação, enquanto Caymmi divide a sua com mais dois acompanhantes.

Referir-se a esses personagens é uma forma de o autor criar uma atmosfera de realismo no livro, como se a história que ele está contando realmente tivesse acontecido. Isso tem uma explicação quando se lembra que, num determinado ponto, a história se torna fantástica, com a volta de Vadinho da morte, a influência do candomblé e de toda a mística baiana. São, em seu intuito, pequenas provas de que a história é verdadeira, não inventada pelo autor. O último parágrafo da obra salienta isso:

> E aqui se dá por finda a história de dona Flor e seus dois maridos, descrita em seus detalhes e seus mistérios, clara e obscura como a vida. Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto. Se duvidam, perguntem a Cardoso e Sª, e ele lhes dirá se é ou não é verdade. Podem encontrá-lo no planeta Marte ou em qualquer esquina pobre da cidade.[20]

O livro acaba com uma ironia, pois Cardoso e Silva é um místico, mas o que interessa a este trabalho é a intenção do autor em afirmar que, na Bahia, histórias desse tipo não só são possíveis como acontecem mesmo, qualquer um sabe.

[17] *Ibidem*, p. 219.
[18] *Ibidem*, p. 323.
[19] *Ibidem*, p. 419.
[20] *Ibidem*, p. 535.

Intuito de realismo alcançado, sendo necessário, anos depois, em introdução à nova edicão do livro, Jorge Amado explicar que os personagens eram inventados, e citar os nomes de quem lhe auxiliou verdadeiramente com relação à culinária, farmacologia, música etc.

> Um fato se repete, constante e monótono, à publicação e cada novo romance do autor desta história de dona Flor e de seus dois maridos: há sempre um(a) cabotino(a) a meter-se na pele de algum personagem e a proclamar em altos gritos o escândalo, fazendo-o através das colunas dos jornais, com publicidade, brilho e ameaças ao romancista: bofetões, processos ou morte. Para impedir suceda o mesmo desta feita, o autor avisa a todos que nejansonnhum vivente aqui, nesta obra de ficção, se encontra retratado. Identidade de nome e sobrenome, de apelido, de profissão, idade, de detalhes físicos ou morais, de feiúra ou de beleza, de celibato, matrimônio ou amigação, de cor de pele, de mistura de sangues, de virtudes e de vícios, de qualidades e defeitos, de tudo, enfim, sem exceção, terá sido a clássica, pura e simples coincidência, ocorrida à revelia do ficcionista. Quis ele fixar apenas aspectos do viver baiano e, em companhia dos leitores, sorrir à custa de certas ambições e certos hábitos da pequena burguesia definitivamente sem jeito, de quando em vez enternecido com essa ou aquela figura torta porém humana. (...) Eis porque qualquer parecença entre a realidade da vida e a realidade do romance – uma nascendo da outra e a recriando – é consequência de experiência e busca; mas, se por azar alguma semelhança existir entre pessoas vivas e personagens do romance, terá sido casual e inocente, por vezes divertida coincidência.[21]

Apesar da posterior explicação, é impossível negar a existência dos personagens reais supracitados e sua participação no romance, por vezes apenas em citações, mas também incluídos em eventos importantes da história. A necessidade da advertência do autor sobre a até "divertida coincidência" apenas reforça a ideia de realismo que a obra alcançou.

A realidade da vida e da ficção se misturando e se recriando, como explicou o autor. No site da Fundação Jorge Amado, na página referente ao livro *Dona Flor e seus dois maridos*, tem-se comentário referindo à sua inspiração para criar a história:

> Conta Jorge Amado que, certa feita, conheceu uma senhora que vivia atormentada. Tinha sido casada com um boêmio, enviuvou, casou-se de novo – desta vez, com um português bem comportado. Ia tudo muito bem, até que o primeiro marido começou a aparecer em seus sonhos, querendo ir para a cama com ela. Daí a sua perturbação. Uns trinta anos mais tarde, caminhando com um amigo pelas ruas de Salvador, Jorge Amado viu um sujeito todo vestido de branco, estirado numa escadaria, num tremendo porre. Lembrou-se, de imediato, de um amigo de juventude, Vadinho –

[21] Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, 2008, p. 11.

> sujeito rico, farrista, jogador, que vivia "perdendo dinheiro e ganhando mulheres". Alguns quarteirões adiante, topou com uma placa, fixada na porta de uma casa, onde se lia: Escola de Culinária Sabor e Arte. Para completar o quadro, Jorge Amado e seu amigo se extasiaram, nessa mesma tarde, com a visão de uma belíssima morena, debruçada na janela de um sobrado. Jorge Amado comentou então que, àquela morena deslumbrante, Vadinho certamente teria dito: "quero saborear-te". De repente, as cenas desse passeio a pé por Salvador se fundiram com as imagens da senhora aflita, assediada em sonhos pelo primeiro marido. Tudo se acoplou de tal forma que, no dia seguinte, Jorge Amado já estava em cima da máquina, escrevendo um novo romance. E assim veio à luz, em 1966, a história de Flor, dona da conceituada Escola de Culinária Sabor e Arte, e de Vadinho e Teodoro, seus dois maridos.[22]

O terceiro aspecto se apresenta na forma de uma dicotomia entre o mundo popular, da malandragem, do samba – representado por Vadinho –, e o mundo erudito, sério e responsável – do qual Teodoro é o paradigma. Realmente, Vadinho e Teodoro são totalmente opostos um ao outro. O primeiro voltava frequentemente bêbado para casa, gastava tudo que tinha e o que não tinha, era mulherengo e traia a esposa, sempre estava na rua, na farra, em cassinos e prostíbulos; o segundo raramente bebia, era econômico, prudente, fiel ao extremo e estava sempre presente, no trabalho ou em casa. As diferenças são mais que visíveis. Em um trecho no qual um banqueiro vai fazer um empréstimo ao doutor, enquanto esse cautelosamente pesa os prós e contras de um negócio dessas proporções, há a comparação:

> O banqueiro considerou o boticário, tipo honesto, cheio de escrúpulos, incapaz de lesar quem quer que fosse. Não era homem para correr o risco de operação bancária sem a certeza de absoluta cobertura — doutor Teodoro não jogava nunca. Sorriu Celestino: como a vida era surpreendente! Aquela mansa dona Flor, de tímida presença e de tempero insuperável, tomara em casamento os dois homens mais opostos, um o contrário do outro. Imaginou-se oferecendo dinheiro emprestado a Vadinho, como agora o fazia ao droguista. As mãos nervosas do rapaz tomariam da caneta e firmariam quanto papel pusessem em sua frente, desde que tais assinaturas lhe rendessem uns mil-réis para a roleta.[23]

Essas distinções servem para mostrar que Vadinho e Teodoro tinham em comum apenas o amor a dona Flor, porém, mesmo isso, de formas totalmente distintas. Vadinho não dava segurança à esposa, mas conhecia-a, sabia tirar-lhe a

[22] Fundação Casa de Jorge Amado. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=148&lang=pt&obra=848&start=20#obra> Acesso em: 02 set. 2018.
[23] Jorge Amado, *Op. Cit.*, 1966, p. 441.

timidez e amá-la como ela queria; não tinha hora para o sexo, desejando-a nos momentos mais estranhos, a qualquer hora, no meio das aulas de culinária, quase na frente das alunas. Teodoro, ao contrário, tinha dia marcado: sábados, sempre com bis, e quartas-feiras, com bis facultativo. E o próprio ato sexual era diferente. Vadinho a descobria totalmente, era ousado, malicioso, debochado, o ato sexual era uma brincadeira, uma vadiação, um gozo, como se vê em sua fala para dona Flor no momento da primeira vez:

> Não sei vadiar nem coberto de lençol quanto mais vestido com roupa. Tu tem vergonha de quê, meu bem? A gente não vai se casar, não é para isso mesmo? E mesmo que não fosse, a vadiação é coisa de Deus, foi ele que mandou que se vadiasse. "Vão vadiar por aí, meus filhos, vão fazer neném" que ele disse e foi das coisas mais direitas que ele fez.[24]

Teodoro, pelo contrário, era recatado, respeitador, mais envergonhado que dona Flor: cobre-se todo com a coberta na hora de ir para a cama, não troca de roupa na frente da esposa, tem dia e hora marcada para o ato de amor. Já na noite de núpcias com o segundo marido, Flor nota essas diferenças, mas, compreensiva, conclui: "Cada homem era diferente, não existiam dois iguais, bem lhe afirmaram certas alunas de vasta experiência" (...)[25].

Da mesma forma, como no tipo de vida e comportamento, Vadinho e Teodoro tinham outra diferença: o gosto musical. Vadinho era do mundo do samba, dos carnavais, das serenatas, da música do povo, como ele. Teodoro pertencia ao mundo da música erudita, de orquestras, música de intelectuais, pessoas finas e educadas, como ele. E essa distinção fica clara quando feita por dona Rozilda, mãe de Flor, que vivia a elogiar o genro farmacêutico e seus ensaios com a orquestra:

> - Aquilo, sim, que é música... (...) Dizia-o para louvar as árias, as romanzas, os concertos de fino repertório, onde Hoendel, Lehar e Strauss coexistiam com Othelo Araújo e com o maestro Agenor Gomes, compositores locais menos conhecidos mundo a fora, mas não menos inspirados. Dizia-o também numa demonstração de desprezo pela outra música, a dos sambas e canções, das modinhas, a do "zé-povinho" — uma cusparada de desprezo — e pela gentalha dos violões e cavaquinhos, das gaitas e tamborins, caterva de vagabundos. Ao dizê-lo, estabelecia uma distância, marcava a diferença entre a orquestra de amadores — à qual pertenciam doutor Venceslau Pires da

[24] *Ibidem*, p. 130.
[25] *Ibidem*, p. 337.

> Veiga, cirurgião eminente, doutor Pinho Pedreira, juiz da capital, e o milionário e comendador do Papa Adriano Pires — (...) e os vagabundos em serenatas e em desordens, bêbados de má vida. (...) Quando do primeiro casamento da filha (se aquilo se podia chamar de casamento), tivera de suportar a cachaça e a pachouchada daqueles valdevinos, uma canalha, faces de depravação e de deboche: Jenner Augusto, Carlinhos Mascarenhas, Dorival Caymmi. Vez por outra, um homem formado e de família se metia com tal caterva de vagabundos e logo era o pior de todos, como aquele doutor Walter da Silveira cujo rosto nédio dona Rozilda recordava com ódio. Ouvira em Nazareth elogios aos conhecimentos jurídicos do tal Silveira: sumidade nas leis e impoluto. Acreditasse quem quisesse, não ela, dona Rozilda, que o vira a soprar na gaita o passo do siri-boceta, o infame![26]

Essa extensa citação é importante para demonstrar que, para dona Rozilda, a preferência pelo tipo de música popular indicava automaticamente o caráter da pessoa. Independente de sua posição social, o simples gosto assinalava o nível da pessoa. Até mesmo o advogado supracitado, simplesmente por ter participado da primeira serenata de Vadinho, era também um vadio, como todos os outros da *caterva*, que apreciavam aquela música. Até o doutor Teodoro, logo que dona Rozilda soube do novo casamento, foi associado a esse tipo de gente simplesmente por tocar um instrumento:

> Tão antimusical se fizera, devido a essa corja, que reagira violenta à primeira notícia dos dotes do genro: "sujeito sem compostura, tocador de berimbau". Mais uma vez, certamente, a idiota da filha, sem tino e sem-vergonha, ia se amarrar a algum malandro para sustentá-lo, carregá-lo às costas, financiando-lhe os vícios e as amantes com o suado dinheirinho da Escola[27].

Somente depois passou a acreditar no caráter de Teodoro, não o vendo mais como um *tocador de berimbau*, na sua primeira definição, mas sim um músico de nível, com um círculo de relações sociais adequadas. Porque era isso que dona Rozilda sempre quis, frequentar a alta sociedade; o que acreditava ter conseguido quando do segundo casamento da filha.

Alto nível, então, tinham aqueles que gostavam de música erudita. Essa posição reforça a dicotomia popular *versus* erudito, acrescentando-lhe a distinção social. Dois enganos de dona Rozilda, pois não só a orquestra dos Filhos de Orfeu era

[26] *Ibidem*, p. 351 a 352.
[27] *Ibidem*, p. 352.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

composta por pessoas das mais distintas posições sociais, como também há discordâncias, na obra, quanto a essa música ser realmente erudita:

> No seleto mundo da música erudita – e aqui vai o adjetivo pelo que vale, dele discordava dona Gisa como mais adiante se verá –, nesse ambiente impregnado de insignes sentimentos, não tinha vez e lugar desigualdades de dinheiro e origem social, ali se diluíam as diferenças de classe e de fortuna para que se formasse a super-casta dos Filhos de Orfeu, irmãos na arte.[28]

E como anunciado, pouco "mais adiante", se vê um debate na tentativa de classificar a verdadeira música erudita, protagonizado por dona Gisa, amiga de Flor que adotou a Bahia, mas nasceu nos Estados Unidos. Sua opinião leva a discussão sobre música erudita para outro patamar:

> Para dona Gisa, música erudita era somente a grande música imortal de Beethoven e Bach, de Brahms e de Chopin, de alguns raros e sublimes compositores: sinfonias e sonatas, músicas para serem ouvidas no silêncio e no recolhimento, para as grandes orquestras, os regentes famosos, os intérpretes de classe internacional. Para apreciadores capazes de ouvir e de entender. Ela vinha dessa música, e no seu purismo sectário, em seu extremo formalismo, classificava tudo o mais de porcaria, "para quem não possui educação musical". (...) Entenda-se, aliás: naquela definição violenta — "tudo uma porqueira" — não incluía dona Gisa a música dita popular, expressão do povo, ardente e pura. Ao samba e às modinhas, aos "spirituals", aos cocos e às rumbas, tinha respeito e estima. Não tolerava, isso sim, a fatuidade dessa música sem força e sem caráter, feita em sua opinião, para o mau-gosto da classe média, incapaz de sentir a beleza e se comover com os grandes mestres.[29]

A esses comentários, outro personagem, doutor Ives, responde escandalizado que ela deixou de fora a verdadeira música erudita: as óperas. Dando prosseguimento à polêmica, a longa citação que se segue é apenas uma parte do colóquio em torno do tema:

> Doutor Ives abria a boca, num alarme: quanto pernosticismo, gringa metida a sebo! Onde ficavam as óperas – me diga, professora - "Il Rigoletto", "O Barbeiro de Sevilha", "O Palhaço", "O Guarani", do nosso imortal Carlos Gomes – ouça, dona Gisa, nosso, brasileiro, nasceu em Campinas –, a levar o nome da pátria amada aos palcos do estrangeiro por entre aplausos? Onde ficavam essas maravilhas, com suas árias, seus duetos, seus barítonos e seus baixos, suas primas-donas? Se isso não era música erudita, então o que era? Por acaso sambas e rumbas, modinhas e tangos? (...) Ora, siá dona Gisa, se assunte, porque nessa matéria (como de resto em tudo mais) doutor Ives é sumidade. Alteando a voz e o gesto de vitória, ele pergunta: onde ela encontrará algo de mais refinado do que uma boa opereta como "A Viúva

[28] *Ibidem*, p. 371.
[29] *Ibidem*, p. 376.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> Alegre", "A Princesa dos Dólares", ou "O Conde de Luxemburgo"? (...) Assente em bases concretas, a cultura musical do clínico resultava do conhecimento vivo – quando estudante, indo ao Rio numa caravana, assistira das torrinhas do Teatro Municipal, com entradas de favor, a algumas óperas montadas e cantadas pela "Grande Companhia Musicale di Napoli". Deslumbrou-se com os espetáculos, com as melodias e as vozes dos barítonos e dos sopranos, dos tenores e dos contraltos. Não os ouvira em discos de vitrola, dona Gisa, e sim de corpo presente, vendo-os no palco a brilhar no esplendor de seu gênio, a Tito Schippa, a Galli Cursi, a Jesus Gaviria, a Bezanzonni, cantando a "Traviata", a "Tosca", "Madame Butterfly", "Il Schiavo" (também do nosso Carlos Gomes, minha cara). Vira depois todos os maravilhosos filmes de cinema – não perdera um só – com as melhores operetas interpretadas por Jan Kepura e Martha Egerth, por Nelson Eddy e Jeanette Mac Donald. Por acaso os vira dona Gisa? Todos, sem perder nenhum?[30]

Dona Norma, outra amiga, fala "que não entendo nada, mas ouço de tudo, porque qualquer coisa me diverte, até sino em toque de finados acho bonito"[31]. E, então, chega a vez de dona Rozilda, que nada diz, mas tem sua opinião bem definida sobre o assunto:

> Para dona Rozilda era uma blasfêmia comparar a música da orquestra de amadores, papa-fina para ouvidos delicados, com essa bombachata de moleques ao violão. Boa pessoa, dona Norma, bem casada, rica, mas seus gostos eram de gentinha... Por outro lado, a professora só por ser americana era metida a catedrática. Pode ser que dona Gisa, lá em seu país, tivesse conhecido coisa melhor, mais erudita, superior aos Filhos de Orfeu. Ela, dona Rozilda, duvidava e desconhecia. A seu ver eles eram o non-plus-ultra até prova em contrário. Uns senhores daqueles, da mais alta distinção...[32]

Como já se notou, a distinção não é feita pela qualidade musical, mas sim pelo preconceito de dona Rozilda pela música de Vadinho. Aquele tipo de música lembrava o antigo genro, seu tipo de vida, todo o desgosto que passou e todas as possibilidades de ascensão social jogadas fora com o primeiro casamento de sua filha. A música de Teodoro representa o ponto máximo de sua ascensão, seu ápice. Fazia agora parte da sociedade da Bahia, o círculo de amizades do doutor o comprovava. E era a música que unia o doutor — e indiretamente dona Rozilda — a essa sociedade.

Dona Rozilda não compreende que a música que ela acredita ser de alto nível, na verdade, é apenas um nível intermediário entre o popular e o erudito, sendo o último

[30] *Ibidem*, p. 376.
[31] *Ibidem*, p. 377.
[32] *Ibidem*, p. 377 a 378.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

representado na obra por dona Gisa e doutor Ives, apesar de não haver por parte do narrador uma definição final do que realmente seria a música dita erudita. Isso porque o narrador coloca as diversas opiniões em debate, mas não estabelece qual seria a vencedora na discussão. Assim como também não o faz com relação às escolhas de dona Flor, posto que surge a dúvida: onde Flor fica? A qual mundo definitivamente pertence? Ao de Vadinho ou de Teodoro?

Flor fica nos dois. Quando casada com Vadinho, ia com o marido a festas, adorava as serenatas que ele fazia para pedir perdão por seus erros, escutava sambas no rádio, foi com ele jantar e dançar no Pálace, não esquecendo a passagem de Sílvio Caldas em Salvador, com direito a almoço em sua casa, serenata para ela e espetáculo ao lado de Vadinho.

No entanto, após o casamento com Teodoro, sua vida mudou. Adaptou-se ao novo marido, às suas manias, ao seu sexo, à sua música. Gostava; não entendia muito e até lhe causava sono, mas gostava. Como em outros sentidos, o doutor não a completava. Dona Flor sentia falta de muitas coisas. Isso porque o que se dá na obra é uma questão dialética na qual a tese e a antítese são Vadinho e Teodoro — seus respectivos mundos, suas personalidades e seus tipos de música, e Flor é uma síntese dos dois.

Por isso a necessidade da volta de Vadinho e sua permanência no mundo dos vivos, pois só assim Flor se completa, com seus dois maridos, tão diferentes e tão opostos como as duas donas Flor que existem dentro dela. É o que se vê na explicação de Vadinho quando retorna do mundo dos mortos:

> Gosto tanto de ti (...) com amor tamanho que para te ver e te tomar nos braços, rompi o não e outra vez eu sou. Mas não queiras que eu seja ao mesmo tempo Vadinho e Teodoro, pois não posso. Só posso ser Vadinho e só tenho amor para te dar, o resto todo de que necessitas quem te dá é ele; a casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobres (e cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz. Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer. Amor tão grande que resiste à minha vida desastrada, tão grande que depois de não ser voltei a ser e aqui estou. Mas não para permanecer contigo, ser tua companhia, teu atento esposo, para te guardar constância, para te levar de visita, para o dia certo do cinema e a hora exata de dormir —

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> para isso não, meu bem. Isso é com o meu nobre colega de chibiu, e melhor jamais encontrarás. Eu sou o marido da pobre dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder teu desejo, escondidos no fundo de teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser.[33]

Esses três pontos apresentados parecem coincidir numa proposta de apresentar a música como um forte elemento formador ou representante de uma identidade, em especial, tratando-se aqui, da identidade regional (baiana). O livro, portanto, é um espaço para a discussão desse assunto. Quem seria mais representativo? Vadinho ou Teodoro? E, por consequência, que música é a mais representativa?

Uma primeira resposta seria Vadinho. Sua vida desregrada, seu jeito de arranjar dinheiro, levar sua vida na malandragem, ser ao mesmo tempo herói e anti-herói seduz o leitor. Ao mesmo tempo, desperta pena quando se observa a luta na qual se encontra em seus momentos de arrependimento diante da chorosa e infeliz esposa. Como escreveu Roberto DaMatta, em um de seus estudos sobre a sociedade brasileira:

> No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem — de modo inverso — nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, (...) o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos.[34]

E, como a leitura da obra demonstra, foi conturbada a passagem de Vadinho, que é realmente um personagem trágico e problemático, pela vida, "cheia de peripécias e desmascaramentos", tanto a primeira, como até mesmo a segunda. E talvez seja por isso que Teodoro não desperte o interesse da mesma forma que seu

[33] *Ibidem*, p. 520 a 521.
[34] Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis — para uma sociologia do dilema brasileiro*, 1997b, p. 257.

antecessor. Sua vida é muito regrada, organizada e metódica, de "rotina achatada e desinteressante".

Importa lembrar que Vadinho morre nas primeiras linhas da obra. Seu caráter e personalidade são apresentados ao leitor um pouco pelo narrador, mas muito mais pelos comentários e pensamentos dos personagens. Flor, principalmente, porém também dona Rozilda, dona Gisa, dona Norma, as outras vizinhas, os amigos do falecido, o padre, o banqueiro, e muitos dos outros personagens tecem, a todo momento, pareceres sobre Vadinho, ora qualificando-o como o "porreta"[35], ora desclassificando-o como o pior dos maridos, "um demônio do inferno"[36], na avaliação de dona Rozilda. Questiona o narrador:

> Quem era Vadinho? Qual sua verdadeira fisionomia? Quais suas exatas proporções? Era banhada de sol ou coberta de sombra sua face de homem? Quem era ele, o jogral da elegia, o porreta da frase de Paranaguá Ventura, ou o desprezível malandro, o mordedor incorrigível, o mau marido na voz da vizinhança, das amizades de dona Flor? Quem melhor o conhecera e melhor agora o definia: as piedosas frequentadoras da missa das seis na Igreja de Santa Tereza ou os irrecuperáveis habitués do Tabaris, "a bola girando na roleta, o baralho e os dados, a última parada"?[37]

Essa pergunta, assim como outras, não será respondida pelo narrador. Como já foi referido quando da discussão sobre o que seria a verdadeira música erudita, o narrador apresenta as opiniões de seus personagens para que o leitor reflita e opte por sua opinião. Não há também resposta pronta sobre Vadinho. Sua vida vai sendo contada, lembrada, comentada, a ponto de o narrador perguntar e colocar a dúvida explicitamente ao leitor:

> Herói? Ou será ele o vilão, o bandido responsável pelos sofrimentos da mocinha, no caso dona Flor, esposa dedicada e fiel? Esse já é outro problema, desligado da questão literária a preocupar poetas e prosadores; talvez até mais difícil e grave, e ficará a vosso cargo dar-lhe resposta, se obstinada paciência vos conduzir até o fim destas modestas páginas.[38]

[35] Jorge Amado, *Op. Cit.*, 1966, p. 42.
[36] *Ibidem*, p. 59.
[37] *Ibidem*, p. 52.
[38] *Ibidem*, p. 46.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Já o doutor Teodoro, devido a seu caráter ilibado, não sofre censuras, seja do narrador ou dos demais personagens. Nem mesmo dona Flor consegue entender por que não se sente feliz, como nesta passagem em que pensa a respeito de seu segundo marido:

> Para que melhor? Quem sou eu para exigir de ti, querido meu, seja o que seja? Que te trouxe eu, que bens coloquei no meu prato da balança conjugal para equilibrar com o teu, tão pleno do dinheiro à romanza no fagote, do saber à fina educação, e essa limpidez, essa decência? Nada te trouxe, nada te acrescentei, e não sou translúcida e perene, não tenho essa tua luz meridiana, sou feita também de sombras, de matéria noturna e transitória. Sou tão pequena para tua altura, Teodoro.[39]

Essa posição dualista entre Vadinho e Teodoro remete a outro trabalho de DaMatta, especificamente sobre o livro *Dona Flor e seus dois maridos*. Nele, o autor propõe uma visão tríplice, diferente da visão dualista geralmente enfatizada no pensamento brasileiro, isto é:

> (...) um conjunto de interpretações "oficiais" do Brasil, todas marcadas pela fascinação com um dualismo do tipo: exploradores/explorados; Norte/Sul; litoral/interior; preto/branco; Brasil moderno/Brasil arcaico; feudalismo/capitalismo; escravos/senhores; Império/República; quando – na verdade – as vertentes interpretativas mais duradouras do cenário social brasileiro falavam (e ainda falam) em três elementos, tal qual aprendemos na escola primária e na "vida". (...) Assim, temos céu/inferno/purgatório, preto/branco/mulato, preto/branco/índio, sim/não/mais ou menos, como se, ao lado da visão dualística, uma perspectiva triangular ou triádica corresse oculta, inconscientemente, constituindo um discurso dos brasileiros sobre o Brasil que é também importante.[40]

Dessa forma, ao se questionar sobre quem escolher, pensando em Vadinho e Teodoro, Flor não sabe que decisão tomar e reflete: (...) "Por que cada criatura se divide em duas, por que é necessário sempre se dilacerar entre dois amores, por que o coração contém de uma só vez dois sentimentos, controversos e opostos?"[41]. Divide-se porque Flor sempre optou por escolher, seja quando escolheu Vadinho contra a vontade de sua mãe, como quando numa metáfora musical escolheu a vida nova com doutor Teodoro:

[39] *Ibidem*, p. 406.
[40] Roberto DaMatta, *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, 1997a, p. 71.
[41] Jorge Amado, *Op. Cit*., 1966, p. 493.

> Vinha dona Flor de outras músicas, mas não das altas notas clássicas de Bach e de Beethoven, das sinfonias e sonatas, como Dona Gisa na meia luz requintada do alemão. Vinha das melodias populares, das violas seresteiras, dos boêmios cavaquinhos, das gaitas de riso cristalino. Devia agora ajustar-se à orquestra de amadores, à grave melodia dos oboés, dos trompetes, dos violoncelos, aos acordes conspícuos do fagote. Tirar a cabeça daquelas outras músicas a fazê-la desatenta, perdida em obscuros caminhos, no mistério das encruzilhadas. Devia sepultar nos ensaios do fagote, nas escalas da orquestra, as lembranças de melodias mortas, de um tempo extinto, do que foi e já não era.[42]

Porém, quando precisa escolher definitivamente entre Teodoro e o Vadinho que voltou dos mortos, não escolhe. Sobre isso, DaMatta escreveu um posfácio a uma edição do livro intitulado justamente *A mulher que escolheu não escolher*, no qual analisa sob nova perspectiva essa:

> (...) esplêndida heroína de Jorge Amado que, contrariando as regras dos *affaires du coeur* ocidentais, ultrapassa a trágica obrigação de escolher que liquidou Heloísa, Julieta, Isolda, Ema, Luísa e tantas outras mulheres apaixonadas e alcança uma inadmissível, porque impensável, felicidade com dois maridos![43]

Surge, não analisando dualisticamente, mas da forma triádica estabelecida por DaMatta, uma outra opção para definir quem é mais representativo: não é Vadinho, nem Teodoro, mas, sim, dona Flor. O que parece ser o mais correto, tendo em vista o final da obra:

> Do braço do marido felizardo, sorri mansa dona Flor: ah! essa mania de Vadinho ir pela rua a lhe tocar os peitos e os quadris, esvoaçando em torno dela como se fosse a brisa da manhã. Da manhã lavada de domingo, onde passeia dona Flor, feliz de sua vida, satisfeita de seus dois maridos.[44]

E, por entender aquelas palavras de Vadinho, quando lhe diz que com os dois ela se torna completa, pode dona Flor aceitar sua nova condição de mulher casada com dois maridos, não traindo a nenhum e nem a si mesma.

> É nesse triângulo – Flor, Vadinho e Teodoro; casa, rua e outro mundo; certo, errado e situação; marido, mulher e amante – que triunfa sobre as escolhas impostas pelos dualismos rotineiros que vamos encontrar a chave para a compreensão desse romance.[45]

[42] Ibidem, p. 384.
[43] Roberto DaMatta, *A mulher que escolheu não escolher*, 2008, p. 463.
[44] Jorge Amado, *Op. Cit.*, 1966, p. 534.
[45] Roberto DaMatta, *Op. Cit.*, 2008, p. 465.

Acrescente-se a isso a questão musical. Aceitando sua nova condição, Flor não precisa mais enterrar a música de Vadinho. Ela sabe ser uma síntese dos dois maridos, pertencer aos dois mundos, necessitar dos dois caráteres, que são seus também. Flor aprende, enfim, a dançar as duas músicas, a de Vadinho e a de Teodoro.

Referências

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Martins, 1966.

AMADO, Jorge. Dona Flor *e seus dois maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis — para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

DAMATTA, Roberto. A mulher que escolheu não escolher. In: AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Fundação Casa de Jorge Amado. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=148&lang=pt&obra=848&start=20#obra>. Acesso em: 02 set, 2018.

Referência para citação deste artigo
NEDEL, Paulo. A dialética da música em *Dona Flor e seus dois maridos*. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 440 - 460, outubro de 2019.

> O conceito de inautenticidade no pensamento heideggeriano de *Ser e tempo*

> The concept of inauthenticity in the heideggerian thought of *Being and time*

por Rafael Ribeiro Almeida
Graduando em Filosofia na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).
E-mail: estudosrafael@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5040-878X.

por Rogério Tolfo
Professor Doutor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).
E-mail: tolfo72@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1807-190X.

Resumo
Neste artigo, pretende-se explicitar o conceito heideggeriano de inautenticidade tal como desenvolvido em *Ser e tempo* de Martin Heidegger. Ao trazer à tona o sentido de poder-ser inautêntico, em contraste com poder-ser todo em sentido autêntico do *Dasein*, nota-se inicialmente que não se trata de uma relação de hierarquia em termos de *superior* e *inferior*, no sentido de que um indica uma existência *melhor* e o outro não, isto é, não implica em uma valoração moral, axiológica ou mesmo ontológica. Antes, estes conceitos se referem a determinados *modos* de existir, que dizem respeito a possibilidades de ser-no-mundo, nas quais o *Dasein* sempre tem compreensão. Ao cabo, destaca-se que o *Dasein* nunca está irrecuperavelmente perdido na inautenticidade, pois, em última instância, o ser-no-mundo – mesmo inautêntico – é, em essência, cuidado.
Palavras-chave: Inautenticidade. *Dasein*. Decadência. Compreensão. Cuidado.

Abstract
In this paper, we will attempt to explain the concept of inauthenticity in the Heideggerian thought of *Being and time* (1927). When we give an explicative summary of the meaning of inauthentic can-to-be, in contrast with *Dasein*'s authentic potentiality-for-being-a-whole (own can-to-be), we can see, then, that it is not a relationship of hierarchy between *upper* and *lower* – that is, these concepts do not indicate *better* or *worse* existence. Before that, however, both concepts are limited at indicating *ways* of existing, which contain possibilities of being-in-the-world, where the *Dasein* always has understanding. After all, we will highlight that *Dasein* is never definitely lost (mired) in inauthenticity, however, being-in-the-world – even inauthentic – is essentially care.
Keywords: Inautenticity. *Dasein*. Decay. Understanding. Care.

> Artigo recebido em 21.05.2019 e aceito em 15.07.2019

Nossos agradecimentos aos pareceristas anônimos pelas sugestões e observações a partir das quais aprimoramos este artigo em sua finalização.

1. Considerações iniciais

O problema fundamental de *Ser e tempo* coincide com o problema fundamental da ontologia, segundo Martin Heidegger, qual seja: a elaboração e explicitação da questão do sentido do ser. Nota-se o objetivo diretriz do filósofo alemão com seu tratado de 1927, ao se recorrer à primeira página de sua obra, a saber: uma citação de *O Sofista*, de Platão: "pois é evidente que de há muito sabeis o que propriamente quereis designar quando empregais a expressão '*ente*'. Outrora, também nós julgávamos saber, agora, porém, caímos em aporia"[1].

Essa passagem constata, por um lado, que a questão do ser jaz sem solução na filosofia platônica, e – por que não? –, de modo geral no pensamento grego. Porém, ao mesmo tempo, essa passagem nos indica de alguma forma que a aporia em relação ao significado do termo "ente" também persiste, de maneira aguda, até os nossos dias. Desde o mundo grego (que identifica ser com presença constante), cujo paradigma de pensamento é apropriado e cristianizado pelo contexto medieval, até a época propriamente moderna (na qual o ser do ente humano é dogmaticamente reduzido à dicotomia sujeito-objeto), a questão do significado do ser do ente não foi resolvida no interior da história da filosofia ocidental. Assim, abrir o tratado de *Ser e tempo* por uma citação de Platão é, de certa forma, um modo de Martin Heidegger indicar que seu problema diretriz a ser tematizado é um problema de origem, origem no sentido de que surge juntamente com a própria história da filosofia ocidental e que, até agora, continua sinalizando incessantemente por uma tematização.

Todavia, visto que o problema do ser permanece em aporia desde os primórdios da filosofia ocidental, no que consiste, então, a particularidade da

[1] Martin Heidegger, *Ser e tempo - parte I*, 1988, p. 24.

abordagem heideggeriana dessa questão? Qual é a característica distinta da obra *Ser e tempo* acerca do sentido do ser?

O jovem Heidegger observa a necessidade de colocar em questão: *como* é o ser e não *o que* é o ser. O corolário disso é que o autor procura no ser do ente humano não mais uma essência fixa ou substância distintiva – conforme se deu em inúmeras definições na história do pensamento ocidental –, mas, isto sim, seus possíveis *modos de ser* em termos de possibilidades existenciais do ser-aí humano. Assim sendo, ao longo dos 83 parágrafos de seu tratado incompleto, Heidegger procura distinguir os dois modos fundamentais de ser-no-mundo: o modo autêntico e o modo inautêntico[2].

Contudo, não raras são as vezes em que autenticidade e inautenticidade são interpretadas enquanto existência *superior* e existência *inferior*, no sentido de que uma é *melhor* que a outra. Deste modo, nossa pretensão reside em destacar que autenticidade e inautenticidade não equivalem a existir, mas, isto sim, indicam o *modo* de existir. Neste sentido, o conceito de inautenticidade, em *Ser e tempo,* não é desenvolvido por Heidegger em termos de hierarquizá-lo nem aquém nem além do modo autêntico de ser-no-mundo. O poder-ser inautêntico e o poder-ser autêntico dizem respeito aos modos de ser-no-mundo: um modo em que o *Dasein* se perde no impessoal, e outro no qual ele se coloca diante de seu

[2] É importante que se faça um breve esclarecimento sobre a tradução do termo *Eigentlichkeit*, considerando que o tema é demasiado controverso. Pode-se traduzir por propriedade ou autenticidade. De fato, a expressão alemã corresponderia a propriedade, enquanto o termo autenticidade corresponderia a *Echtheit*. Aqui optou-se por traduzir o termo *Eigentlichkei*t por autenticidade seguindo a linha argumentativa de Inwood no *Dicionário Heidegger*: "Desta forma, *eigentlich*, quando usado como termo técnico, está próximo de 'autêntico', que vem do grego *autos*, 'si mesmo' e significava originalmente 'feito por suas próprias mãos', 'garantido por confiança'. Heidegger usa em geral uneigentlich, 'não literal(mente), figurativo(amente)', como o contrário de *eigentlich*. Ele também usa *Eigentlichkeit*, 'autenticidade', e forja *Uneigentilchkeit*, 'inautenticidade'" (Michael Inwood, *Dicionário Heidegger*, 2002, p. 11). Além destes, outros termos também são controversos, por exemplo *Das Man*: eles, impessoal e a gente; *Zuhandenheit*: manualidade, disponibilidade e utilizabilidade. No caso da tradução de Fausto Castilho, que tem sido uma alternativa, há problemas como o dos termos "existencial" e "existenciário", o que torna difícil o consenso quanto ao uso de apenas uma tradução, ou melhor, do uso de termos de uma única tradução ser aceita por todos os especialistas. Outro problema é o acesso ainda restrito da tradução (bilíngue) de Castilho a estudantes que travam um primeiro contato com a obra de Martin Heidegger, embora sua leitura possa ser mais agradável e mais clara.

poder-ser-si-mesmo. O modo de ser inautêntico do ser-aí, neste sentido, não é valorado por Heidegger como o *mal* do qual devemos escapar – e tampouco a autenticidade está como bem para o qual devemos tender –, antes, porém, trata-se de uma possibilidade de ser, na qual o *Dasein* ainda tem compreensão [*Verstehen*] e que, mesmo inautêntico, continua a ser, em essência, cuidado [*Sorg*e].

Assim sendo, o objetivo fundamental do presente artigo consiste em examinar o modo inautêntico de ser-no-mundo. Inicialmente, neste trabalho explicita-se o conceito de decadência [*Verfallen*], cujas características são tentação, tranquilidade, alienação e aprisionamento de si mesmo. Decadência indica que, de início e na maioria das vezes, o *Dasein* perde-se de si mesmo ao se afundar na ocupação [*Bersogen*]. Quer dizer, o *Dasein* caiu de si mesmo e de-caiu no mundo das ocupações e passa a compreender a si mesmo (o mundo e aos outros) em função apenas destas ocupações. Em seguida, explicita-se o sentido heideggeriano de publicidade [Ö*ffentlichkeit]* do impessoal (cujos elementos característicos são falatório, curiosidade e ambiguidade). Nela, a possibilidade de ser-próprio do *Dasein* é tomada pelos *outros*, na medida em que se dá o domínio da impessoalidade. O impessoal, quer dizer, os *outros*, retira do ser-no-mundo a responsabilidade de ter que assumir seu próprio ser. O *Dasein* não é ele próprio e sim os *outros* que lhe tomam o ser. Depois disso, pretende-se evidenciar que autenticidade e inautenticidade são duas possibilidades, *modos* de ser-no-mundo que, enquanto tais, não estabelecem entre si uma relação de hierarquia em termos de *melhor* ou *pior*. Destaca-se que a existência inautêntica não corresponde a uma existência "menor", mas sim a um *modo* de existir. O *Dasein* (in)autêntico sempre tem e é compreensão [*Verstehen]*. Além disso, o *Dasein* nunca está irrecuperavelmente perdido na inautenticidade, pois, em última instância, o ser-no-mundo – mesmo inautêntico – é, em essência, cuidado [*Sorge]*. Ou seja: ele possui como estrutura mais originária e primária a relação cuidadosa com seu ser.

2. De-cadência

Com efeito, somente ao *Dasein* há a possibilidade de ser (in)autêntico. Todos os demais elementos que *Ser e tempo* assinala como (in)autênticos – morte, temporalidade, compreensão, discurso, e outros – o são em relação tão somente à (in)autenticidade do *Dasein*. A possibilidade de o *Dasein* ser autêntico ou inautêntico se enraíza em uma das ideias centrais de *Ser e tempo*: "O *Dasein* é o ente que sempre eu mesmo sou, o ser é sempre meu"[3]. Ou seja: o ser, que está sempre em jogo (em sendo), é sempre meu, de modo que já sempre foi decidido de que *modo* é meu: "Sendo porém sempre *meu*, o *poder-ser* é livre para a propriedade e a impropriedade"[4]. Ser sempre meu significa estar entregue à responsabilidade de minha própria abertura [*Erschlossenheit*] existencial. Neste sentido, ser sempre meu é o que possibilita, por sua vez, a autenticidade ou inautenticidade, na medida em que posso compreendê-lo ou perdê-lo.

Quer dizer, o *Dasein* não possui uma "natureza" inicial (com um conteúdo ou substância fixa tal qual uma mesa, casa, árvore), mas, isto sim, está entregue à responsabilidade de sua própria projeção, de modo que sua essência – na medida em que se possa falar dela – equivale a estar *sempre em sendo: "A 'essência' do Dasein está em sua existência"*[5]. Neste sentido, pode assumir seu ser de modo exclusivamente próprio, compreendendo a si mesmo e apoderando-se de si mesmo, como assinala Dermot Moran: "momentos autênticos são aqueles em que nós estamos mais em casa com nós mesmos, unicamente com nós mesmos"[6]. Ou, ao invés disso, o *Dasein* pode abrir seu ser de forma deficiente, quer dizer: não se apoderando de si mesmo. Segundo Rüdiger Safranski, de início e na maior parte das vezes, o *Dasein* existe nesta condição: "A inautenticidade seria a forma *original* de nosso *Dasein*, e não apenas no sentido do (onticamente) habitual, mas também do ontológico"[7].

[3] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 165.
[4] *Idem*, *Ser e tempo* – parte II, 2005, p. 11.
[5] *Idem*, *Op. Cit.*, 1988, p. 77.
[6] Dermot Moran, *Introduction to phenomenology*, 2000, p. 240.
[7] Rüdiger Safranski, *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*, 2000, p. 203.

Em *Ser e tempo* – nas duas divisões mas sobretudo na primeira –, o autor vale-se repetidas vezes da fórmula *de início e na maior parte das vezes:* "Na maioria das vezes e antes de tudo, o *Dasein* é absorvido por seu mundo"[8]; "De início, o *Dasein* é impessoal e, na maior parte das vezes, assim permanece"[9]. Longe de ser mera eloquência, essa expressão de fato nos evidencia algo a se investigar: inicialmente e na maioria das vezes se refere à cotidianidade mediana do *Dasein* (que nesta condição ainda não ganhou a si mesmo) a qual significa a existência no modo da inautenticidade.

É verdade que Heidegger sugere algumas vezes que, uma vez na cotidianidade mediana, o *Dasein* não é nem autêntico nem inautêntico, mas sim indiferente ou indiferença [*Indifferenz]*[10]. Cotidianidade mediana "é, antes, um modo de ser do *Dasein*"[11], e mais precisamente, o modo mais próximo pelo qual ele se dá: neste sentido se trata de uma indiferença da cotidianidade, em termos de sua indeterminação. E isso significa que, na primeira seção de *Ser e tempo*, a análise existencial que Heidegger emprega acerca do *Dasein* tem como ponto de partida a indiferença da cotidianidade, no sentido da análise da existência em sua indeterminação: "Em seu ponto de partida, a analítica não escolheu como tema uma possibilidade de existência do *Dasein* determinado e privilegiado. Mas orientou-se por um modo de existir mediano e não surpreendente"[12].

Ainda que Heidegger expresse que o *Dasein* cotidiano não *necessariamente* corresponda ao modo de ser inautêntico[13] (tal como é o ponto de partida de sua analítica na divisão I), em última instância, porém, de início e na maioria das vezes, o *Dasein*, em sendo, diz respeito a seu modo de inautencidade – Heidegger em seu texto *O Conceito de tempo,* de 1924 diz "Em média, a explicação do ser-aí é

[8] Martin Heidegger, *Op. Cit*., 1988, p. 164.
[9] *Ibidem*, p. 182.
[10] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 78-79.
[11] *Ibidem*, p. 87
[12] *Idem*, *Ser e tempo* II, 2005, p. 172.
[13] Por exemplo: "Esta *indiferença da cotidianidade* do *Dasein* não é um nada negativo mas um caráter fenomenal positivo deste ente. [...] Denominamos esta *indiferença cotidiana do Dasein de medianidade*" Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 79.

dominada pela cotidianidade"[14]. Conforme assinala o *Dicionário Heidegger*: "Embora a cotidianidade comece como uma condição neutra, ela acaba tornando-se um estado de decadência e inautenticidade"[15]. Ou, dito de modo literal:

> Primordialmente, porém, a expressão cotidianidade indica um determinado *modo* de existência que domina o *Dasein* em seu 'tempo de vida'. No decorrer das análises precedentes, com frequência nos valemos da expressão 'de início e na maior parte das vezes'. 'De início' significa o modo em que o *Dasein* 'se revela' na convivência da public-idade, mesmo que, existenciariamente, ele tenha 'no fundo' superado a cotidianidade. 'Na maior parte das vezes' significa o modo em que o *Dasein* nem sempre, mas 'via de regra', se mostra para todo mundo.[16]

Quer dizer, a expressão em questão, no limite, diz respeito a uma possibilidade fundamental de ser da cotidianidade do *Dasein*: a perda de si próprio (que na citação acima está expressa pelo termo *publicidade,* conforme veremos adiante).

O *Dasein*, no entanto, não perde a si mesmo tal como se perde um guarda-chuva. Segundo Heidegger, ele se perde na ocupação [*Besorgen*] – trata-se dos modos do *Dasein* de lidar no mundo, o fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, empreender, pesquisar, construir, consertar, por exemplo. Tais modos de ocupação no manuseio e uso contemplam as relações que o *Dasein* trava *apenas* com o modo de ser dos entes disponíveis [*Zuhandenheit*][17], através de um conhecimento "prático", chamado por Heidegger de circunvisão [*Umsicht]*; segundo Günter Figal: "'Ocupação' é aqui um termo que designa um 'modo de ser' do 'ser-no-mundo', a saber, todas as maneiras de comportar-se que apontam para uma lida com um ente, que não se mostra como 'ser-aí'"[18]. No entanto, o problema apontado por Heidegger, por assim dizer, não reside propriamente no fato de o *Dasein* ser-junto-ao-mundo (ocupação), inclusive porque o *Dasein* já sempre está

[14] Martin Heidegger, *O Conceito de tempo*, 1997b, p. 21.
[15] Michael Inwood, *Op. Cit.,* 2002, p. 12.
[16] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 2005, p. 173.
[17] O termo alemão é traduzido de diferentes formas tais como manualidade, na tradução de Márcia Cavalcante. Disponibilidade ou disponível à mão (*readiness-to-hand*) na tradução de Macquarrie and Robinson (Martin Heidegger, *Being and Time*, 1962). Disponivel à mão (*estar a la mano*) na tradução de Rivera (Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, 1997a).
[18] Günter Figal, *Martin Heidegger: fenomenologia da liberdade*, 2005, p. 73.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

nesse modo (ao se abrir uma porta, por exemplo, faz-se uso do trinco; ou quando se tenta utilizar uma caneta, mas sua tinta acabou) – neste caso vê-se sua importunidade [*Aufdringlichkeit*][19]. A questão colocada pelo autor é que o *Dasein* perde a si mesmo ao estar *totalmente absorvido* pelo mundo da ocupação, no qual, neste sentido, passa a compreender a si mesmo (o mundo e aos outros) em função apenas destas ocupações: "A cotidianidade toma o *Dasein* como um manual de ocupação, ou seja, como gerência e cálculo. A 'vida' é um 'negócio', independentemente se ela paga ou não o seu preço"[20]. Com efeito, Heidegger sintetiza melhor esta ideia ao trazer à tona o sentido de decadência [*Verfallen]*.

O termo decadência não possui valoração moral de "queda" de um estado mais puro e tampouco "exprime qualquer avaliação negativa"[21]. O termo diz respeito ao modo de ser-no-mundo cotidiano. Decadência está como fenômeno ontológico-existencial que, enquanto tal, diz respeito ao modo específico de abertura do *Dasein* em sua cotidianidade, no qual ele foge de si mesmo ao se deixar absorver pelas ocupações. De início e na maior parte das vezes, o *Dasein* está junto e no próprio contexto de ocupação, e é justamente neste empenhar-se das ocupações que reside o sentido do conceito de decadência.

De acordo com *Ser e tempo*, a decadência enquanto modo de ser-no-mundo cotidiano possui determinadas características: tentação, tranquilidade, alienação e aprisionamento em si mesmo. Tentação, em primeiro lugar, pois o próprio *Dasein* traz em si mesmo a tentação de de-cair – ser-no-mundo já é, em si mesmo, tentador. Com isso, Heidegger sinaliza que é o próprio *Dasein* que oferece constantemente a si mesmo a tentação de perder a si mesmo, ou seja, pertence ao próprio *Dasein* a tendência de se encobrir e fugir de si mesmo. O *Dasein* mantém-se preso à sua decadência devido a sua própria constituição ontológica (de tendência) tentadora. Neste sentido, nota-se a segunda característica da

[19] Neste caso, o disponível específico tem o curso normal de suas ordens impedido ou bloqueado decorrente de uma falta, desdobrando, então, o caráter de inutilidade. A importunidade refere-se ao deparar-se com o que falta: uma caneta sem tinta.
[20] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 2005, p. 78.
[21] *Idem*, *Ser e tempo* I, 1988, p. 236.

decadência: o *Dasein* se mantém tranquilo. Essa característica designa a pretensão que o *Dasein* tem de "dirigir" sua existência toda ela de forma impessoal (considerando-a, porém, como autêntica): isso o tranquiliza no sentido de que lhe assegura que tudo "está em ordem". "O ser-no-mundo da de-cadência é, em si mesmo, tanto tentador como *tranquilizante*"[22]. Essa tranquilidade, no entanto, não oferece serenidade ou calma (como o termo traduzido pode sugerir), mas, pelo contrário, promove desenfreadas agitações. A tranquilidade tentadora não desemboca em repouso e sim aumenta e intensifica a decadência. Tais agitações estão ligadas à curiosidade na qual há voracidade insaciável do *Dasein* por novidades, isto é, o movimento de espraiar a "visão" do *Dasein* para todas as direções, os contextos e os sentidos, todos aleatoriamente selecionados e que resultam, por excelência, em inquietação e dispersão.

Seguindo o raciocínio, o *Dasein* desse modo dirige-se a uma alienação do seu próprio poder-ser em sentido próprio. "O ser-no-mundo da de-cadência, tentador e tranquilizante é também *alienante*"[23]. Alienação não em termos de se encontrar, definitivamente, arrancado de seu próprio ser, mas sim no sentido de que a alienação fecha/encobre para o *Dasein* o projeto de existência autêntica como sua possibilidade. Assim, a alienação força (coage) o *Dasein* à inautenticidade, ou seja, ela o aprisiona em si mesmo. Essa última característica indica que o *Dasein* está aprisionado em si mesmo na medida em que a decadência encobre para ele a possibilidade de seu poder-ser próprio, sua propriedade, forçando, então, o *Dasein* a se encerrar somente na impropriedade. Posto isso, estes são os fenômenos que caracterizam o modo de ser específico da decadência: tentação, tranquilidade, alienação e aprisionamento. Neste sentido, evidencia-se mais precisamente a significação da decadência: na decadência, o *Dasein* caiu de si mesmo e de-caiu no mundo das ocupações, no sentido de que ele perdeu-se a si mesmo ao estar totalmente absorvido pelo mundo das ocupações.

[22] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 239.
[23] *Ibidem*, p. 239.

3. Publicidade do impessoal: falatório, curiosidade e ambiguidade

Com efeito, pretende-se aqui evidenciar a perdição do *Dasein* no co-*Dasein* dos outros no modo da *publicidade do impessoal*.

Neste ponto, com efeito, reside outra ideia-chave para se apreender o sentido de inautenticidade do *Dasein*: o de perder-se na publicidade do impessoal. "A inautenticidade está frequentemente associada com o impessoal"[24].

A partir de um mundo circundante [*Umwelt*][25], os "outros" vem ao encontro do *Dasein*, trazendo à tona, por conseguinte, o mundo da publicidade [Ö*ffentlichkeit]*. Publicidade diz respeito à condição de ser público, de estar aberto para todos. A partir do mundo em que o *Dasein* se conserva empenhado em ocupações orientadas pela circunvisão (o fabricar, o produzir, o empreender, o alugar, o construir, o consertar, etc), o *Dasein* perde-se, de início e na maior parte das vezes, na publicidade. Nela, a possibilidade de ser-próprio do *Dasein* é tomada pelos "outros", na medida em que se dá o domínio da impessoalidade. O impessoal é todos e ninguém – os "outros": "O impessoal encontra-se em toda parte"[26]; "Todo mundo é outro e ninguém é si próprio"[27]. O impessoal, quer dizer, os "outros", retira do ser-no-mundo a responsabilidade de ter que assumir seu próprio ser. O *Dasein* não é ele próprio e sim os *outros* que lhe tomam o ser. As possibilidades

[24] Michael Inwood, *Op. Cit.,* 2002, p. 12.
[25] Mundo circundante é contexto, e contexto com-partilhado no qual se libera os outros *Dasein* os quais vem ao encontro nesse mundo. Por exemplo, um contexto de produção de canetas: para se produzir uma caneta faz-se necessário articular toda uma conjuntura instrumental pertinente a este ente. Com isso, também vem ao encontro outros entes – estes, porém, existentes – para os quais a "obra" se destina ou mesmo demanda: junto com o material empregado, também vem ao encontro o seu produtor e/ou fornecedor; e mais, o local no qual se produz propriamente o objeto em questão, mostra-se como local que pertence a alguém, alugado a outrem; a caneta fabricada é vendida em tal lugar que pertence a tal comerciante; ao fabricar tal objeto, visa-se para qual tipo de pessoa pretende vender... e assim por diante. Heidegger frisa: "O próprio *Dasein*, bem como o co-*Dasein* dos outros, vem ao encontro, antes de tudo e na maior parte das vezes, a partir do mundo compartilhado nas ocupações do mundo circundante" (Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 178).
[26] *Ibidem*, p. 180.
[27] *Ibidem*, p. 181.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

cotidianas de ser do *Dasein* são, por assim dizer, ofuscadas pelo lugar comum dos *outros*.

Segundo Heidegger: "*O impessoal é um existencial e, enquanto fenômeno originário, pertence à constituição positiva do Dasein*"[28]. O impessoal é um fenômeno originário e pertence existencialmente à estrutura do *Dasein* na medida em que, independente do quadro histórico, político ou social, todo *Dasein* está, de início, junto ao "A-gente". Em condição elementar e originária, o impessoal sela e demarca a primeira interpretação do *Dasein* (e do mundo). Primariamente, o *Dasein* se acha disperso no "nós", precisando, então, encontrar a si mesmo. Nota-se, então, que, de início, o *Dasein* está de fato no contexto comum e abstrato da impessoalidade; de início, "eu" não sou "eu" em termos de propriamente ser si mesmo e sim sou os outros nos moldes do impessoal; de início, "eu sou dado" a mim mesmo *a partir* e *como* impessoal.

No domínio da publicidade, a especificidade do modo de ser do *Dasein* apaga-se na impessoalidade. "Este conviver dissolve inteiramente o próprio *Dasein* no modo de ser dos 'outros' e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão"[29]. A singularidade de cada *Dasein* é pulverizada na medida em que a impessoalidade se faz presente de forma *dominadora*, no sentido de totalizante. O domínio da impessoalidade consiste, por exemplo, na utilização diária que o trabalhador faz do ônibus, no uso comum dos meios de comunicação, tais como a televisão, jornal, internet, e até mesmo no próprio entretenimento em que homens e mulheres buscam se divertir. E mais: a singularidade do *Dasein* é anulada, por exemplo, quando o modo em que o ente humano critica a política passa a estar em conformidade com como *impessoalmente* critica-se a política; ou quando ele considera revoltante determinada situação conforme o que *impessoalmente* se considera revoltante: "O impessoal sempre conhece, discute, favorece, combate, mantém e esquece, primordialmente, na perspectiva daquilo *que* se empreende e

[28] *Ibidem*, p. 182.
[29] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 179.

daí 'emerge'"[30]. Em suma, cada um é "sujeito-massa", já que cada um age e avalia conforme *impessoalmente* se age e se avalia – não há singularidade e sim uniformidade. É o impessoal quem sentencia o que, na medianidade, tem valor ou não, tem sucesso ou não, tem importância ou não, e, além disso, o impessoal vigia e controla qualquer possibilidade de exceção. "Tudo que é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido. O que se conquista com muita luta, torna-se banal. Todo segredo perde sua força"[31]. Numa palavra, toda singularidade é esmagada pelo domínio da impessoalidade.

Por último, Heidegger indaga-se: "Será que esse modo de ser [impessoal] possui uma disposição própria e específica, uma compreensão, um discurso e uma interpretação especiais?"[32]. Quer dizer, o autor propõe-se a explicitar a abertura do impessoal, o que significa nesse caso evidenciar o modo de ser cotidiano do discurso, o modo de ser cotidiano da visão e o modo de ser cotidiano da interpretação. Neste sentido, três são os elementos característicos da abertura do impessoal: falatório [*Gerede]*, curiosidade [*Neugier]* e ambiguidade [*Zweideutigkeit*].

Falatório, que não deve ser tomado em um sentido pejorativo, constitui o modo de ser da compreensão e interpretação do *Dasein* cotidiano. Falatório designa o discurso pronunciado pelo *Dasein* que é compreendido *amplamente*, sem que para isso, porém, o ouvinte compreenda originariamente do que trata propriamente o discurso. Ou seja, nesse caso a tentativa de uma compreensão autêntica é deixada de lado e a compreensão banal é tomada como profunda. Nesse sentido, "tanto a escuta quanto a compreensão já se colaram previamente no que foi falado no falatório"[33]. Em uma comunicação assim disposta, o que é "compartilhado" é a fala comum, é a fala que todos falam: a conversa fiada, os boatos, a tagarelice, os clichês. O falado no falatório está no seguinte sentido, "isso é assim como é porque disso *falam* assim", e desse modo repete-se e passa-se

[30] Martin Heidegger *Op. Cit*., 2005, p. 194.
[31] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 180.
[32] *Ibidem*, p. 226.
[33] *Ibidem*, p. 228.

adiante a fala, sedimentando cada vez mais sua falta de solidez e fundamento até que, em última instância, não se diferencie mais o que é originário e o que é mera repetição. "E mais ainda, a própria compreensão mediana não tolera tal distinção, pois não necessita dela já que tudo compreende"[34]. Dessa forma, nota-se que o falatório é a possibilidade por excelência de se compreender tudo sem se ter rigorosamente apropriado o que se compreendeu, quer dizer, nessa possibilidade pode-se saber de tudo do qual nada é excluído e, ao mesmo tempo, dispensar a árdua tarefa de uma compreensão e discussão autênticas. "É dessa maneira que nós aprendemos e conhecemos muitas coisas e não poucas jamais conseguem ultrapassar uma tal compreensão mediana"[35]. O *Dasein* nesse modo tende para uma crescente falta de solidez e permanece assim sob a proteção da auto-evidência daquilo que todos sabem, todos compreendem, todos repetem.

Indo além, no domínio da publicidade dá-se aquilo que Heidegger tratou por curiosidade [*Neugier]*. Curiosidade diz respeito à "visão" do *Dasein* que, sempre atento às novas informações e novidades da "moda", distrai e desfocaliza o *Dasein* empurrando-o sempre para possibilidades superficiais, "imediatizantes" e arbitrárias, de modo que nenhuma sacie sua curiosidade. Curiosidade designa a voracidade insaciável do *Dasein* por inovações (que na verdade, porém, são todas iguais e uniformes), despersonalizando e descaracterizando, então, qualquer projeto de existência autêntica. Ademais:

> A curiosidade liberada, porém, ocupa-se em ver, não para compreender o que vê, ou seja, para chegar a ele num ser, mas *apenas* [sic] para ver. Ela busca apenas o novo a fim de, por ele renovada, pular para uma outra novidade.[36]

Quer dizer, o *Dasein* curioso não se interessa por se transformar e se diferenciar em tais novidades, mas o que importa é o próprio movimento de espraiar sua visão para todas as direções, para todos os contextos e para todos os sentidos, todos aleatoriamente selecionados e que resultam, por excelência, em

[34] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 228.
[35] *Ibidem*, p. 229.
[36] *Ibidem*, p. 223.

inquietação e dispersão – ao buscar sempre novas direções, contextos e sentidos, o *Dasein* acaba mesmo por encontrar-se desenraizados de todos. A curiosidade não se limita a se focar em um tipo especial de projeto, sua característica principal, diga-se de passagem, reside em estar *impermanentemente* em uma determinada escolha existencial: escolhe-se *estar assim*, mas logo pula-se para *estar assim*, para depois *estar de outra forma* e depois *estar de mais outra forma*. Na curiosidade, o *Dasein* projeta-se em todas as possibilidades e por isso mesmo em nenhuma.

Em vista disso, articula-se a curiosidade, a que nada se esquiva, e o falatório, que tudo compreende:

> O falatório abre para o *Dasein*, numa compreensão, o ser para o seu mundo, para os outros e para consigo mesmo, mas de maneira a que esse ser para... conserve o modo de uma oscilação sem solidez. A curiosidade abre toda e qualquer coisa de maneira a que o ser-em esteja em toda parte e em parte alguma.[37]

Falatório e curiosidade, juntos eles "dão ao *Dasein*, que assim existe, a garantia de 'uma vida cheia de vida', pretensamente autêntica. Com esta pretensão, porém, prossegue Heidegger, mostra-se um terceiro fenômeno característico da abertura do *Dasein* cotidiano"[38], a saber: a *ambiguidade.*

Na convivência cotidiana, vem ao encontro simultaneamente tanto o que é acessível à abertura primordial do *Dasein* quanto aquilo de que todos podem dizer qualquer coisa, de modo que não seja mais possível distinguir um do outro: eis a ambiguidade. Aquilo que parece ter sido originariamente compreendido, rigorosamente apropriado e autenticamente discutido, no fundo, não foi. Ou, inverso, aquilo que parece não ter sido compreendido, apropriado e discutido quando, no fundo, já foi. De acordo com Stegmüller: "A ambiguidade refere-se ao triste fato de que não dispomos de nenhum critério para poder distinguir no mundo o autêntico do inautêntico"[39]. Essa ambiguidade se consolida na própria compreensão do poder-ser do *Dasein*, quer dizer: o poder-ser, o não poder-ser e o

[37] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 238.
[38] *Ibidem*, p. 233.
[39] Wolfgang Stegmüller, *A filosofia contemporânea:* introdução crítica, 1977, p. 142.

como poder-ser do *Dasein* encontram-se já inserido no seio dessa ambiguidade para a qual ele foi lançado. Com efeito, "todo mundo" conhece e discute o que se dá ("todo mundo" *sabe* o que se deve fazer na política), do mesmo modo "todo mundo" já sabe discorrer sobre o que ainda vai acontecer e sobre o que não vai acontecer, e sobre o que "propriamente" deve acontecer: tudo é compreendido, tudo é entendido, tudo é apreendido – esse "é o modo mais traiçoeiro em que a ambiguidade propicia ao *Dasein* possibilidades, a fim de sufocar-lhes a força"[40]. Mover-se na ambiguidade significa estar na linha tênue entre o que de fato se deu e o que *impessoalmente* se deu, ou seja, estar na sutil e silenciosa fronteira entre a hegemonia e a falta de hegemonia do falatório e da curiosidade. Desse modo, o *Dasein*, no impessoal, é e está sempre "atado" a esse modo ambíguo, ou seja, "atado" entre a abertura da publicidade na convivência – onde o falatório e a curiosidade controlam e ditam o tom – e a abertura compreensiva em possibilidades ontológicas autênticas. "Sob a máscara da composição, o que realmente acontece é a oposição entre um e outro"[41].

Além disso, deve-se ressaltar a importantíssima observação de *Ser e tempo* segundo a qual a ambiguidade não é, pois, o resultado deliberado e maniqueísta de um *Dasein* singular, ou mesmo o fruto de deturpação e distorção de um agente. Assim, Heidegger não pretende com isso desenvolver uma análise moralizante da ambiguidade, valorando-a como "boa" ou "má", ou mesmo realizar uma filosofia da crítica da cultura, apontando a ambiguidade como de ordem social. Antes, porém, ao desenvolver essa análise *Ser e tempo* tem um propósito somente e tão somente ontológico: "Os fenômenos do falatório, da curiosidade e da ambiguidade foram explicitados de maneira a revelar entres eles mesmos um nexo ontológico"[42]. Conclui-se, assim: a ambiguidade é estrutura ontológica.

[40] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 234.
[41] *Ibidem*, p. 236.
[42] *Ibidem*, p. 236.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

4. Autenticidade e inautenticidade: duas possibilidades de *modos* de ser-no-mundo

Com efeito, faz-se necessário, ainda em relação à cunhagem da noção de inautenticidade, sinalizar um oportuno adendo no sentido de não hierarquizá-la nem aquém nem além de qualquer outro modo de ser do *Dasein*. De saída, vale uma observação de Marco Casanova:

> É preciso tomar um certo cuidado para não concluirmos aqui apressadamente algo de que Heidegger procura incessantemente escapar. Ao ouvirmos expressões como 'ditadura do impessoal', 'impropriedade', 'decadência', 'falatório', 'ambiguidade' e 'curiosidade', expressões correntes na concepção heideggeriana do modo de o ser-aí se encontrar de início e na maioria das vezes imerso no mundo fático que é o dele, tendemos a pensar essas expressões em uma chave antropológico-moralizante e a ler *Ser e tempo*, por conseguinte, *como se o que estivesse em questão na obra fosse determinar o modo como precisamos conquistar o nosso si-mesmo, como se o texto levantasse de maneira sistemática a questão de saber como o ser-aí singular se transforma no que ele verdadeiramente é*.[43]

Quer dizer, de acordo com *Ser e tempo*, conforme procurou-se evidenciar, de início e na maioria das vezes o ser-no-mundo encontra-se completamente absorvido pelo mundo das ocupações e pelo co-*Dasein* dos outros no modo da publicidade do impessoal, e isso equivale a estar no modo da inautenticidade. Isso não significa, como observa Casanova, que Heidegger pretendia com *Ser e tempo* indicar que *precisamos* alcançar a autenticidade tal qual um bem para o qual devemos tender, como se o filósofo alemão realizasse uma demarcação da sua noção de inautenticidade a fim de inferiorizá-la ou valorá-la como o "mal" do qual devemos escapar. De acordo com Rüdiger Safranski, *Ser e tempo* não é um tratado em que Heidegger lança-se no afã de descrever um ideal de *Dasein:* "Heidegger não descreve um ideal de existência mas apenas os dispositivos existenciais"[44].

E, além disso, Charles Guignon destaca que mesmo o ser-aí em sua existência autêntica não significa que ele esteja destacado (no sentido de uma existência "melhor") do mundo cotidiano:

[43] Marco Casanova, *Compreender Heidegger*, 2009, p. 103, grifo nosso.
[44] Rüdiger Safranski, *Op. Cit.,* 2000, p. 172.

> De fato, uma vez que nossas próprias histórias de vida são inseparáveis do amplo texto de um mundo que compartilhamos entre nós, a autenticidade não pode ser nada mais que uma forma completa e enriquecida de participação no contexto público.[45]

De fato, assumir um modo completo e enriquecido de participação no contexto de sentido não equivale a ter uma existência "superior". Neste mesmo sentido, afirmar que o ente que nós mesmos somos é inautêntico não é o mesmo que ser "menos" humano, conforme diz Michael Inwood em seu livro *Heidegger:* "O *Dasein* é por vezes autêntico e outras vezes inautêntico. Heidegger por acaso sugere que só o autêntico *Dasein* é de fato *Dasein*, é de fato ser humano? Esse *Dasein* inautêntico não é propriamente humano? Não"[46].

Antes, porém, os modos autêntico e inautêntico são por excelência duas possibilidades de ser; neste raciocínio Jean-Paul Resweber destaca:

> Não entendamos as categorias de autenticidade e de inautenticidade segundo critérios de ordem moral. A existência inautêntica tem a sua linguagem e a sua lei próprias: ela não é uma simples aparência do ser mas uma dimensão real da ek-sistência. Nunca é, pois, superada pela conversão à existência autêntica. *O homem vive constantemente na encruzilhada da autenticidade e da inautenticidade;* os cuidados cotidianos ocultam-lhe sempre o seu Cuidado fundamental; o espetáculo do mundo tende a fazer-lhe esquecer o seu ser-no-mundo; o medo frente a um sendo particular ou o sendo na totalidade mascara-lhe a angústia do seu ser perante a presença do Ser.[47]

O comentador localiza o ente humano, como se vê acima, em um meio-termo entre os radicais autenticidade e inautenticidade. O ente humano está como tensão entre as duas possibilidades existenciais, de modo que não é possível ser *puramente um ou outro*.

Além disso, segundo Heidegger, o *Dasein*, em ambos os modos, é *compreensão* [*Verstehen]*. Compreensão, neste caso, indica um sentido de familiaridade originária com o mundo (condição pré-reflexiva e pré-teórica), quer dizer, uma pré-compreensão de ser na qual o ser ainda não é tematizado[48].

[45] Charles Guignon, *Heidegger and the problem of knowledge*, 1983, p. 43.
[46] Michael Inwood, *Heidegger*, 2004, p. 37-38.
[47] Jean-Paul Resweber, *O Pensamento de Martin Heidegger*, 1979, p. 98, grifo nosso.
[48] Na verdade, compreensão enquanto campo teórico (esclarecimento), próprio do âmbito cognitivo, é uma derivação existencial do sentido mais originário e primário de compreensão que

Assim, compreender indica saber-como-ser, indica saber-prático em lidar com o próprio ser. "A compreensão deve ser entendida primordialmente como poder-ser do *Dasein*"[49], nesse sentido afirmar que o *Dasein* "é" poder-ser é o mesmo que poder-ser-no-mundo. Isso significa que o *Dasein* "é" tudo aquilo que ele *pode* ser, tudo aquilo que ele *não pode* ser e o modo *como pode* ser. *Dasein* "é" poder-ser – o que isso expressa? O "poder" diz capacidade, possibilidade, e o "ser" não indica uma coisa e sim ter de ser, portanto, o poder-ser diz o ser possível. Seguindo o raciocínio: "Na compreensão, o *Dasein* projeta seu ser para possibilidades"[50]. Completa-se, então: *Dasein* "é" poder-ser *possibilidade*: "Primariamente, ele [*Dasein*] é possibilidade de ser. Todo *Dasein* é o que ele pode ser e o modo em que é a sua possibilidade"[51]. Verifica-se, assim, que o *Dasein* pode-ser *a partir* de possibilidades e *como* possibilidades (possibilidades de ser desta ou daquela maneira).

Isso tudo para sinalizar que mesmo na sua inautenticidade o *Dasein* é compreensão. Ou seja, ainda que imerso no domínio da impessoalidade, o *Dasein* coloca em jogo sua abertura compreensiva na existência, de modo que sempre já se compreendeu de alguma forma, mesmo a partir do ponto de vista dos "outros".

> o *Dasein* de fato já se compreende sempre em certas possibilidades existenciárias mesmo que os projetos provenham, meramente, da compreensibilidade do impessoal. Explicitamente ou não, adequadamente ou não, existência é sempre, de algum modo, compreendida.[52]

Vê-se, então, que tanto o poder-ser autêntico em-si-mesmo, quanto o poder-ser inautêntico impróprio, são possibilidades de compreensão do *Dasein*, nas quais ele pode-ser-no-mundo. Em *Ser e tempo* os conceitos de autenticidade e inautenticidade indicam modos de ser, no sentido de leque de possibilidades que

indica familiaridade com o mundo – diga-se de passagem, qualquer forma de conhecimento é uma derivação da compreensão enquanto existencial: "'Intuição' e 'pensamento' já são ambos derivados distantes da compreensão" (Heidegger, op. cit., 1988, p. 203). Para Heidegger, compreender é mais originário que interpretar: interpretar é interpretar um mundo já compreendido.

[49] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 226.
[50] *Ibidem*, p. 204.
[51] *Ibidem*, p. 199.
[52] Martin Heidegger, op. cit., 2005, p. 105.

o *Dasein* pode-ser (dessa ou daquela forma).

Com efeito, a essência do *Dasein* é a existência – "*a substância do homem é a existência*"[53]–, e existir não indica necessariamente *existir autenticamente*, mas, isto sim, indica o *modo* de ser. Heidegger escolheu o termo *existência* [*Existenz]*, em seu sentido original: "existência" resulta da preposição *ek* e do verbo *sistere*, que significa "estar para fora", movimento que parte de dentro para fora, *ek-sistir* diz respeito ao estar/projetar-se para fora, para a exterioridade, expandir para fora. Ernildo Stein em *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*, observa: "Como existência – *ek sistere* – o homem já está sempre projetado para frente, sempre se antecipa"[54]. E justamente por essa razão que o ente que nós mesmos somos é o único ente que *ek-siste*, diferente dos entes desprovidos da estrutura de ser-no-mundo que "são" mas não existem, conforme corrobora André Dartigues: " [...] o homem é o único Eksistente, o único questionador entre os outros entes dos quais podemos dizer que *são,* mas não que *existem.* É a razão pela qual só o homem vivo e concreto poderá ser chamado *Dasein"*[55]*.*

Assim sendo, uma existência inautêntica não corresponde a uma existência *menor*, mas sim a um *modo* de *ek-sistir*. É neste sentido que Heidegger, em *Ser e tempo*, coloca fundamentalmente em questão *como* é o ser e não *o que* é o ser, diferenciando-se radicalmente dos filósofos da tradição que se debruçaram sobre o ser. Abordando-o enquanto modalidade *existencial* e não *categorial,* o filósofo alemão procura no ser do ente humano não mais uma essência fixa, mas sim seus possíveis modos de ser em termos de possibilidades existenciais do ser-aí humano.

Em vista disso, quando Heidegger traz à tona a existência inautêntica e a existência autêntica, ele está tão somente destacando os dois modos fundamentais do existir humano. Heidegger não distingue os dois modos

[53] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 279-280.
[54] Ernildo Stein, *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*, 2011, p. 30.
[55] André Dartigues, *O que é a Fenomenologia?*, 1992, p. 130.

fundamentais de ser-no-mundo em termos de valorar moralmente um em detrimento do outro.

Ademais, ser-no-mundo – mesmo inautêntico – é, em essência, cuidado [*Sorge*]. Cuidado, segundo Heidegger, diz respeito a uma interação *cuidadosa* do *Dasein* com seu próprio ser: nota-se, portanto, que o *Dasein* nunca está irrecuperavelmente perdido na inautenticidade. Lançar uma projeção existencial sobre o ser, abrindo-o deficientemente – isto é, não se apoderando de si mesmo, portanto, perdendo-se de si mesmo –, não significa que não se tenha mais *cuidado* sobre o ser. O cuidado é o núcleo mais elementar e mais primário do *Dasein*, e por isso mesmo é a totalidade ontológica mais elementar: "a cura se acha, do ponto de vista existencial, *a priori*, 'antes' de toda 'atitude' e 'situação' do *Dasein*, o que sempre significa dizer que ela se acha *em* toda atitude e situação de fato"[56]. O cuidado é a fonte ontológica mais originária a partir da qual surgem os variados modos de ser do *Dasein*, e neste sentido *a inautenticidade não extingue ou exclui o cuidado*. Segundo Heidegger, o ente humano "possui a 'origem' de seu ser na cura"[57], e permanecerá ligado a essa origem enquanto *for* e *estiver* no mundo, quer dizer: se o *Dasein* cessasse completamente de se importar e interagir *cuidadosamente* com o seu ser, ele cessaria de ser *Daisein,* uma vez que deixaria de ser *cuidado*.

Quando usamos, a partir de *Ser e tempo*, o termo "cuidado" já nos referimos à ocupação [*Bersogen*] e preocupação [*Fürsorge*] do *Dasein* (trata-se de uma cura ocupada-preocupada, *besorgend-fürsorgende Sorge*). Quer dizer, o termo contempla não apenas as relações que o *Dasein* trava com o modo de ser dos entes simplesmente dados, mas, também, contempla relações em que há consideração [*Rücksicht*], consideração em termos de contínuo *cuidar* ("prático"). Com isso, procurou-se ressaltar que o *Dasein*, ainda que perdido de si mesmo, não se acha irremediavelmente no modo inautêntico, visto que possui como estrutura mais

[56] Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 258.
[57] *Ibidem*, p. 264.

originária e primária *a relação cuidosa com seu ser.*

5. Considerações finais

Diferente de como poderíamos crer em uma primeira e sumária leitura de *Ser e tempo*, autenticidade e inautenticidade do *Dasein* não estão na condição de existência "superior" e existência "inferior", no sentido de que uma é "melhor" que a outra. Autenticidade e inautenticidade não equivalem exatamente a existir, mas, isto sim, ao *modo* de existir.

A inautenticidade de ser-no-mundo está relacionada com a decadência, cujo sentido indica que, de início e na maioria das vezes, o *Dasein* perde-se de si mesmo ao se afundar na ocupação. Quer dizer, o *Dasein* caiu de si mesmo e de-caiu no mundo das ocupações e passa a compreender a si mesmo (o mundo e aos outros) em função apenas destas ocupações. Por outro lado, a inautenticidade de ser-no-mundo está intimamente implicada no sentido heideggeriano de publicidade do impessoal (cujos elementos característicos são falatório, curiosidade e ambiguidade). Nela, a possibilidade de ser-próprio do *Dasein* é tomada pelos "outros", na medida em que se dá o domínio da impessoalidade. O impessoal, quer dizer, os "outros", retira do ser-no-mundo a responsabilidade de ter que assumir seu próprio ser. O *Dasein* não é ele próprio e sim os outros que lhe tomam o ser.

Em vista disso, vale ressaltar que Heidegger não procura hierarquizar o poder-ser inautêntico e o poder-ser autêntico. Na verdade, os dois conceitos em questão dizem respeito aos modos de ser-no-mundo: um modo em que o *Dasein* se perde no impessoal, e outro no qual ele se coloca diante de seu poder-ser-si-mesmo. Destaca-se que a existência inautêntica não corresponde a uma existência "menor", mas sim a um modo de *ek-sistir*. O modo de ser inautêntico do ser-aí, neste sentido, não é valorado pelo filósofo alemão como o "mal" do qual devemos escapar – e tampouco a autenticidade está como bem para o qual

devemos tender –, antes, porém, trata-se de uma possibilidade de ser-no-mundo, na qual o *Dasein* ainda tem compreensão [*Verstehen]*. Além disso, o *Dasein* nunca está irrecuperavelmente perdido na inautenticidade, pois, em última instância, o ser-no-mundo – mesmo inautêntico – é, em essência, cuidado. Ou seja: ele possui como estrutura mais originária e primária a relação cuidadosa com seu ser.

Referências

CASANOVA, Marco. *Compreender Heidegger*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009;

DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* 3 ed. Trad. Maria José J. G. de Alemida. São Paulo: Editora Moraes, 1992

FIGAL, Günter. *Martin Heidegger*: fenomenologia da liberdade. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GUIGNON, Charles. *Heidegger and the problem of knowledge*. Indianapolis, Indiana: Hackett, 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time.* Trad. J. Macquarrie e E. Robinson. São Francisco: Harper, 1962.

_____. *Ser e Tempo* - parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Ser e Tempo* – parte II. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Ser y Tiempo.* Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1997a.

_____. O Conceito de tempo. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 2, p. inicial-final, DF/USP, 1997b.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Heidegger.* São Paulo: Loyola, 2004.

MORAN, Dermot. *Introduction to phenomenology*. London and New York: Routledge, 2000.

RESWEBER, Jean-Paul. *O Pensamento de Martin Heidegger.* Trad. João Agostinho A. Santos. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger* – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

STEGMÜLLER, Wolfgang. *A filosofia contemporânea:* introdução crítica. São Paulo: EPU, 1977.

STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

Referência para citação deste artigo
ALMEIDA, Rafael; TOLFO, Rogério. O conceito de inautenticidade no pensamento heideggeriano de *Ser e tempo*. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 461 – 483, outubro de 2019.

> A Prosa Poética de Kate Chopin: imagens líricas da noite e o descompasso do homem na orquestra de Deus

> Kate Chopin's Prose Poetry: lyrical images of the night and the mismatch of the man in God's orchestra

por Rosemary Elza Finatti
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Graduada em Letras (Português/Inglês), Licenciatura e Bacharelado, pela mesma instituição. Atualmente é professora de Língua Inglesa na Secretaria Estadual de Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Inglesa. Desenvolve pesquisas sobre a vida e obra de Kate Chopin, Estudos Literários e Feminismo. E-mail: rosefinatti@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0605-4013.

Resumo
A proposta de análise dos contos *The Night Came Slowly* (1894) e *A Reflection* (1899) de Kate Chopin considera a perspectiva de Lefebve (1980) de que, embora com estruturas distintas, o discurso da poesia e o discurso da narrativa operam do mesmo modo e são capazes da mesma *poesia*. Intenciona-se mostrar como a prosa poética de Kate Chopin articula imagens líricas e uma linguagem simbólica para tratar de questões metafísicas e atemporais, assinalando o viés de crítica social da autora. Para tanto, a análise será norteada pelos fundamentos teóricos propostos por Massaud Moisés, Octavio Paz, Jean Y. Tadié, entre outros, pelos aspectos simbólicos apontados por Gaston Bachelard e Mircea Eliade bem como por autores que embasam a crítica literária chopiniana.
Palavras-chave: Prosa poética. Kate Chopin. *The Night Came Slowly*. *A Reflection*.

Abstract
The proposed analysis of Kate Chopin's *The Night Came Slowly* (1894) and *A Reflection* (1899) considers Lefebve's (1980) perspective that, although with distinct structures, poetry discourse and narrative operate in the same way and are capable of the same *poetry*. It is intended to show how the prose poetry of Kate Chopin articulates lyrical images and a symbolic language to address metaphysical and timeless issues, marking the bias of the author's social criticism. Therefore, the analysis will be guided by the theoretical foundations proposed by Massaud Moisés, Octavio Paz, Jean Y. Tadíe, among others, for the symbolic aspects pointed out by Gaston Bachelard and Mircea Eliade as well as by authors who support the Chopin's criticism.
Keywords: Prose poetry. Kate Chopin. *The Night Came Slowly*. *A Reflection*.

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 05.08.2019

1. Considerações sobre a prosa poética

A prosa poética se caracteriza pela mistura entre dois gêneros literários distintos, porém passíveis de combinação e ressignificação. No intuito de abordar a junção de tais termos, faz-se necessário apontar as peculiaridades da poesia, do poema e da prosa. A palavra poesia origina-se do grego *poíesis*, e significa a ação de fazer, criar, alguma coisa.[1] O conceito de poema, do grego *poiema*, refere-se ao que se faz. Já a conexão entre poesia e poema implicaria um juízo de valor de que todo poema contém poesia e vice-versa.[2] Além disso, a estrutura do poema pode ocorrer em versos ou em prosa e a linguagem poética é dotada de uma potência revolucionária por revelar e inventar o mundo, simbolizando um modo de "libertação interior"[3]. Nesse sentido, a poesia engendra a expressão do *eu* por meio de uma linguagem metafórica e polissêmica cuja intenção é sugerir, cabendo ao leitor desvendar a pluralidade de significados intrínsecos à sua incompletude. A linguagem poética é nebulosa, complexa e transgressora, uma vez que revela o que está por trás das aparências, libertando a palavra das convenções e da lógica das normas linguísticas.

Por outro lado, a prosa fala em amplidão por meio de uma narrativa que se conclui ao findar da história. Dessa forma, sua "essência é perecer, ou seja, ser "compreendida" – ou seja, ser dissolvida, irremediavelmente destruída, inteiramente substituída pela imagem ou pelo impulso que ela significa de acordo com a convenção da linguagem"[4].

Para estabelecer a diferença entre poesia e prosa, Paul Valéry as associa à dança e à caminhada, respectivamente,

> O andar, como a prosa, visa a um objeto preciso.
>
> [...] A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm um fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um

[1] Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, 1974, p. 402.
[2] *Ibidem*, p. 400.
[3] Octavio Paz, *O arco e a Lira,* 1982, p. 21.
[4] Paul Valéry, *Variedades*, 2007, p. 164.

> fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio.[5]

O caminho da prosa busca o entendimento do leitor, permite-se desvendar. Já a poesia, assim como a dança, transcende até mesmo as restrições da linguagem, uma vez que não tem a pretensão de chegar em nenhum lugar, assinalando o viés enigmático da imaginação do poeta.

Por sua vez, Octavio Paz recorre às representações de linearidade da prosa em oposição à circularidade da poesia

> Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta, linear. [...] A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha reta: sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente [sic] no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.[6]

Embora classificados de maneiras distintas e com peculiaridades próprias, os gêneros literários não são regidos por leis fixas, pois a diferença entre eles não ocorre por meio de oposições brutais — sobretudo entre prosa e poesia e entre música e evocação realista, como convencionalmente se acreditava — mas, sim, por meio de variáveis de funções, funções frequentemente mais sutis do que as da linguagem.[7] A partir de tais implicações, a locução prosa poética se refere a uma obra em prosa que se deixa permear por soluções poéticas.[8] Nesse sentido, a prosa poética conserva a estrutura prosaica e a sequência do discurso, imprimindo um olhar lírico sobre o mundo de personagens, em um determinado espaço e tempo, por meio de imagens poéticas associadas aos elementos próprios da poesia, como cadência, aliteração, personificação, comparação, metáfora, entre outros.

[5] *Ibidem*, p. 204.
[6] Octavio Paz *O arco e a Lira* ,1982, p. 83.
[7] Jean Yves Tadié, *Le récit poétique,* 1978, p. 2.
[8] Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, 1974, p. 420.

Assim, a proposta deste artigo é analisar os contos *The Night Came Slowly* (1894) e *A Reflection* (1899) de Kate Chopin, mostrando os elementos da narrativa articulados ao lirismo da linguagem e aos aspectos simbólicos presentes nos contos sob a perspectiva apontada por Lefebve de que, embora com estruturas distintas, o discurso da poesia e o discurso da narrativa operam do mesmo modo e são capazes da mesma "poesia".[9] A escolha dos contos justifica-se pela semelhança temática, uma vez que ambos abordam questões metafísicas do homem que, isolado da multidão, contempla a vida sob um ponto de vista crítico e busca transcender os limites da condição humana.

2. O lirismo da prosa chopiniana

Kate Chopin (1850-1904), uma das mais renomadas autoras do Realismo estadunidense, vivenciou uma carreira literária extremamente curta, porém bastante profícua, pois seu multiverso ficcional é constituído por contos, romances, poemas, traduções e ensaios críticos. Suas obras não se restringem à temática da cor local, como afirmam muitos críticos, uma vez que abordam temas tabus para a sociedade do século XIX, como o adultério, o preconceito racial e a autoafirmação feminina, demonstrando um fazer literário inovador tanto na questão temática, quanto no tratamento elaborado da forma. Uma das características marcantes da habilidade narrativa da autora é o lirismo da linguagem, representado por imagens poéticas, metáforas, musicalidade e subjetividade, visto que "Suas histórias são uma celebração lírica da vida. Nelas, os sentimentos de um personagem estão associados à 'canções' e 'vozes' naturais ou à imagens de objetos e eventos na natureza"[10]. É interessante observar que Kate Chopin inicia a sua carreira literária escrevendo poemas. Sua primeira obra literária publicada foi o poema *It Might be* na revista de Chicago intitulada

[9] Maurice J. Lefebve, *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, 1980, p. 29.
[10] Bert Bender, *Kate Chopin's Lyrical Short Stories*, 1974, p. 257, tradução nossa: "Her stories are lyric celebrations of life. In them, a character's feelings are associated with natural "songs" and "voices" or with images of objects and events in nature".

America, em 10 de janeiro de 1889.[11] Além disso, o viés artístico e a singularidade da escrita chopiniana são destacados no ensaio crítico da revista *The Nation 66* de 1898, o qual enuncia que "Kate Chopin conta uma história como um poeta, e reproduz o espírito de uma paisagem como um pintor"[12]. As referências literárias que a influenciaram são as obras de Zola, Guy de Maupassant e Walt Whitman, sobretudo porque nada era mais importante para ela do que o esforço para dizer a verdade[13]. Para Kate Chopin, a verdadeira arte pressupõe um entendimento profundo da vida, o que não se pode alcançar a menos que aceitemos que o homem e a natureza constituem um *continuum*.[14]

3. Elementos da narrativa no conto *The Night Came Slowly*

O conto *The Night Came Slowly* foi escrito em 24 de julho de 1894 e publicado na revista *Moods* da Filadélfia, em julho de 1895. Em 1969, o conto foi republicado na obra *The Complete Works of Kate Chopin*, de Per Seyersted.[15]

Trata-se de um narrador-personagem que, deitado debaixo de uma árvore de bordo, reverencia a natureza e comtempla o anoitecer com admiração.

Os personagens são representados por elementos da natureza e pela humanidade, porém em nenhum momento o narrador os chama pelo nome. É

[11] Per Seyersted, *A Critical Biography*, 1980, p. 50, tradução nossa: "A progressive Chicago magazine called *America* published "If I Might Be", on January 10, 1889, and this marked Mrs. Chopin's first appearance in print".
[12] Alice H. Petry, *Critical Essays on Kate Chopin, 1996*, p. 49, tradução nossa: "Kate Chopin tells a history like a poet, and reproduces the spirit of a landscape like a painter".
[13] Bernard Koloski, *Awakenings. The Story of the Kate Chopin Revival*, 2009, p. 196, tradução nossa: "There is nothing, in her mind, more important than striving to tell the truth. It was she so admired in the French writes she read, Zola and Guy de Maupassant, in particular, and, [...] Walt Whitman, as well".
[14] Per Seyersted, *A Critical Biography*, 1980, p. 89, tradução nossa: "In her view, true art presupposes an understanding of true life, which again cannot be attained unless we accept that man and nature form a continuum".
[15] Per Seyersted, *The Complete Works of Kate Chopin*, 1988, p. 1017.

interessante observar que a ausência de nomes evidencia a abrangência temática relacionada à condição humana.

A natureza compõe o espaço do conto e é a partir desse cenário mítico que o enredo se desenvolve.

O tempo da narrativa começa no momento em que o narrador observa o nascer da primeira estrela no céu, marcado pela duração entre o crepúsculo e a noite.

O título evidencia a noite como um elemento fundamental no enredo, sobretudo por delinear a imagem poética que constitui o conto e impulsionar o desenvolvimento da narrativa.

4. Imagens líricas da noite e a simbologia da natureza

A noite era inspiradora para Kate Chopin, sendo um dos símbolos centrais de suas obras, principalmente porque são noturnas as cenas de epifania em suas narrativas, bem como por causa dos elementos simbólicos que representam a noite, como a escuridão, a lua e as estrelas, serem recorrentes em seus poemas.[16]

Ao expressar o desinteresse em compreender a complexidade humana, o narrador sente-se atraído pela noite, que, ao contrário do homem e dos livros, lhe traz reconforto e o inspira a divagar, a conhecer a sabedoria dos seres naturais e a se aproximar do divino.

Para explicar a sua preferência pela noite, o narrador estabelece uma comparação entre a expressividade da noite em detrimento do caráter negativo da humanidade. Dessa forma, ele personifica os elementos da natureza dando a eles características humanas: a noite e as estrelas falam, o vento acaricia.

[16] Per Seyersted, *A Critical Biography*, 1980, p.70-71, tradução nossa: "She returned to the night, a central symbol with her, [...]"

Assim, a natureza representa um refúgio, um "lugar privilegiado"[17]. Este ambiente privilegiado é marcado por imagens poéticas que sugerem harmonia, transcendência e devaneio, cujo campo semântico constitui-se pelos vocábulos *maple tree*, *valley*, *trees*, *foliage, maple leaves* e *katydids*.

Além disso, há um paralelismo entre as expressões *like the night* e *the summer night*, cuja repetição do substantivo *night* intensifica a sua importância e acrescenta sentido ao sugerir a expressividade de uma a noite de verão, evocando a imagem de um céu estrelado, no qual cintilam mais estrelas do que em qualquer outra estação.

Carregada de impressões poéticas, a cena da passagem do poente à noite tem o poder de encantar o narrador. Embora anoiteça todos os dias, aquele instante de contemplação lhe traz sensações únicas, sobretudo porque "Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração"[18].

Os substantivos *night*, *star* e *wind* estabelecem combinações sinestésicas ao relacionar noite / estrela com audição e visão e o vento ao tato, aludindo às sensações que os elementos da natureza despertam no narrador, pois a noite e as estrelas expressam aconchego e o vento afaga mais do que o toque humano.

No segundo parágrafo, a aliteração nos advérbios *slowly e softly* representa a maneira como a noite chega, trazendo uma escuridão que invade a natureza de forma lenta e agradável, criando uma atmosfera amena e convidativa para o narrador observá-la embaixo de uma árvore. Além disso, a recorrência de verbos no gerúndio simboliza continuidade e marca o ciclo da passagem do dia até a noite, reforçando a ideia da ocorrência incessante do pôr e do nascer do sol.

[17] Jean Y. Tadié, *Le récit poétique*, 1978, p. 4.
[18] Octavio Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 227.

A repetição do verbo *creeping* indica o modo progressivo da aproximação da noite que se arrasta pelos vales, e a rima interna entre os verbos *creeping* e *thinking* personifica a noite, uma vez que *creeping* remete à imagem de um animal rastejando que se aproxima sorrateiramente e *thinking* lhe atribui a qualidade de pensar. Através de tais elementos poéticos, a noite adquire o caráter de protagonista do conto, justamente porque "Transformado em personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal; sua casca abriga a revelação".[19]

Esta revelação se manifesta na medida em que a noite tem muito mais a dizer ao narrador do que os homens e, ao observá-la, ele encontra as respostas que a natureza humana não lhe traz. Dessa maneira, ele se aproxima do sagrado, visto que

> A simples contemplação da abóbada celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. O Céu revela-se infinito, transcendente. É por excelência o *ganz andere* diante do qual o homem e seu meio ambiente pouco representam. A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita.[20]

Em *east* e *west* ocorre o eco dos fonemas /s/ e /t/ cuja sonoridade forma uma rima interna para sugerir a intensidade da escuridão no horizonte, e a expressão *black mass* simboliza a noite, que, ao invadir a paisagem com tonalidade escuras, representa uma pintura na qual os contornos da vegetação se perdem, assim como se perdem os limites entre o real e o imaginário nos pensamentos do narrador. Desse modo, "O espaço aparece então ao poeta como sujeito do verbo desenvolver-se, do verbo crescer. Desde que um espaço seja um valor — e haverá valor maior que a intimidade? — ele crescerá".[21]

O silêncio e a calmaria da noite propiciam um momento de reflexão e introspecção, onde germinam novas percepções sobre a natureza, a vida e a humanidade. Embora a acepção da palavra *noite* esteja relacionada à escuridão e

[19]Jean Y Tadié, *Le récit poétique*, 1978, p. 4.
[20] Mircea Eliade, *Aspectos do mito,* 1992, p. 60.
[21] Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, 2003, p. 206.

ao inconsciente, no conto, a noite tem o sentido metafórico de clareza de ideias, de luz da razão. Assim,

> A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz do dia.[22]

No final do segundo parágrafo, a frase *and a star looking down through every cranny* exprime a ideia de que no céu há uma estrela que, ao olhar para baixo, reflete sua luz por todas as direções. O valor polissêmico da palavra estrela refere-se ao astro propriamente dito, à luminosidade rompendo a escuridão e denota proteção ao evocar a luz divina. Nesse sentido, a estrela representa uma metáfora do sagrado, pois, ainda que o homem viva nas trevas cercado de maldade e egoísmo, há uma luz maior velando por todos.

Esse momento de reflexão do narrador é interrompido por imagens fantasmagóricas de formas humanas intangíveis. Essas imagens representam a iniquidade humana, cuja pretensão é invadir seus devaneios para trazê-lo à realidade. Entretanto, ele prefere continuar absorto nos encantos da noite para fugir do mundo real e de suas limitações.

A reverência à noite e a atmosfera onírica permitem ao narrador vivenciar uma experiência mítica, na medida em que

> "Viver" os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente religiosa, visto que se distingue da experiência vulgar da vida cotidiana. [...]; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Seres Sobrenaturais.[23]

No quarto parágrafo, o narrador faz uma comparação entre o homem e os gafanhotos para demonstrar a sabedoria da natureza. Ao contrário da confusão das vozes humanas, os gafanhotos são mais sábios, por se expressarem de forma

[22] Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, 1997, p. 639 a 640.
[23] Mircea Eliade, *Aspectos do mito*, 1963, p. 23.

harmoniosa. Em *sleep, sleep, sleep*, a sequência dos verbos cria uma onomatopeia que, através da repetição e da sonoridade, representa uma canção de ninar para o narrador. A cadência da melodia dos gafanhotos e a escuridão o convidam a divagar por um mundo de sonhos onde o imaginário se manifesta livremente.

No desfecho do conto, o excerto *It was a man's voice that broke the necromancer's spell* manifesta a insatisfação do protagonista diante da mediocridade humana, ao exprimir a ideia de que o homem se afasta do sagrado por meio de suas ações. Ao referir-se à necromancia, o narrador estabelece uma ligação entre o mundo real e o mundo espiritual.

Na concepção do narrador, os homens não são capazes de falar de Cristo por terem quebrado o vínculo com o sagrado, já que pregam as palavras divinas esvaziadas de religiosidade, pois os valores mundanos se sobrepõem aos espirituais.

No excerto *What does he know of Christ? Shall I ask a young fool who was born yesterday and will die tomorrow to tell me things of Christ?* o narrador demonstra sua indignação diante da pretensão do homem que fala de Cristo como se o conhecesse através da bíblia, quando, para ele, é necessário buscar na natureza a transcendência das limitações humanas, pois "[...] toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica".[24]

Quando o narrador diz que preferia perguntar às estrelas sobre Cristo porque elas o viram, há uma intertextualidade com o Evangelho de Mateus, cuja passagem bíblica refere-se à estrela mais brilhante já vista no céu, a estrela de Belém, que surgiu para anunciar o nascimento de Jesus e guiar os Reis Magos até o lugar onde o menino Jesus, sua mãe, Maria, e José estavam.[25]

Assim, a referência ao mito revela-se no questionamento do protagonista sobre a capacidade do homem mortal de conhecer Cristo, em

[24] Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano,* 1992, p. 13.
[25] *Bíblia sagrada:* contendo o antigo e o novo testamento, Mateus, 2, 1-12, 1966, p. 2545-2546.

oposição às estrelas que já O viram e que continuarão a existir quando o homem não estiver mais na Terra. Para ele, somente a comunhão entre o homem e a natureza pode aproximá-lo do sagrado, uma vez que a divindade se comunica com o homem por meio da natureza, pois "O Céu revela, por seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade. Ele existe de uma maneira absoluta, pois é elevado, infinito, eterno, poderoso".[26]

Corrompido pelos prazeres mundanos e movido pela ambição, o homem não mede esforços para dominar a natureza, quando, na visão do narrador, deveria sentir-se como parte dela. Nesse sentido, ele critica a hipocrisia das lições bíblicas, a diferença entre aparência e essência e as atitudes humanas de profanação do sagrado.

5. Aspectos da prosa em *A Reflection*

O conto *A Reflection* foi escrito em novembro de 1899 e publicado na obra *Kate Chopin and Her Creole Stories* (1932), por Daniel R. Rankin. Posteriormente, foi republicado na obra *The Complete Works of Kate Chopin* (1969), por Per Seyersted.[27]

O narrador personagem apresenta suas reflexões a respeito de uma procissão.

A imprecisão das personagens, que, assim como o narrador, não possuem nomes, e a data em que o conto foi escrito possivelmente fazem alusão à sociedade estadunidense *fin de siècle*, que vivenciou um período de profundas transformações sociais pelo advento da urbanização e do avanço tecnológico, que acarretaram pessimismo e incertezas.

[26] Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano,* 1992, p. 60.
[27] Per Seyersted, *The Complete Works of Kate Chopin*, 1988, p. 1028.

O tempo da narrativa é o presente e a passagem do tempo é medida pela passagem da procissão.

No que tange ao cenário do conto, trata-se de um espaço público onde uma multidão caminha desordenadamente.

O título evidencia o olhar crítico do narrador sobre a marcha caótica de indivíduos que acompanham uma procissão e as impressões reflexivas sobre a individualidade humana. É possível observar o aspecto irônico do enredo, uma vez que o conto é intitulado como o ato de refletir e trata justamente da falta de reflexão do homem, sobretudo porque ele segue o fluxo da multidão sem demonstrar nenhum tipo de posicionamento crítico.

6. O viés poético em *A Reflection*

No primeiro parágrafo, o narrador revela sua perplexidade diante da maneira como algumas pessoas mostram-se indiferentes às transformações sociais, à passagem do tempo e às indagações sobre a vida. Para ele, esses indivíduos são *fortunate beings* que, ao invés de contemplar e questionar a procissão em movimento, preferem segui-la sem saber para onde irão.

A expressão *vital and responsive energy* exprime um oximoro na medida em que simboliza ausência de energia vital ao referir-se à passividade com que as pessoas seguem a procissão, o que é enfatizado pela recorrência da forma negativa dos verbos que aludem à ideia de indolência e à falta de posicionamento crítico diante das circunstâncias da vida.

Ao refletir sobre a atitude passiva e receptiva dos indivíduos, o narrador imprime um olhar crítico sobre a posição inquestionável com que o homem segue o ritmo das multidões, porém utiliza adjetivos que denotam positividade como *vital and responsive energy*, *motive power* e *fortunate beings*. Nesse sentido, ocorre

a antítese das ideias do narrador, que qualifica atitudes que considera contrárias às suas convicções.

A aproximação de ideias contrárias com fundamento crítico é recorrente no enredo e configura-se através de imagens opostas, pois

> Se no jogo texto/contexto, a composição da atitude irônica pode desdobrar-se em mais de uma direção, por outro lado, a relação no interior do texto poético resulta, geralmente, da incongruência ou oposição dos vocábulos e imagens, pela inclusão de impulsos opostos e complementares.[28]

No excerto *They are fortunate beings. They do not need to apprehend the significance of things. They do not grow weary nor miss step*, há um paralelismo sonoro com a repetição do pronome pessoal *they* no início das frases, cuja estrutura reitera e acentua a ideia de que os seres afortunados são pessoas alheias aos significados profundos da vida, pois "o paralelismo dos sons engendra o paralelismo das significações"[29]. Contudo, o paralelismo engendra a ironia da autora quanto às relações humanas, marcadas pela indiferença e pelo egoísmo. Assim, observa-se a estratégia literária marcada por elementos poéticos cujas implicações denotam o viés de crítica social presente nas narrativas chopinianas.

Além disso, as expressões *miss step, fall out of rank* e *sink by the wayside* representam a metáfora do sentimento de inadequação social do narrador, que, através de um "mergulho" na sua interioridade, nega as convenções sociais ao "perder o passo" da procissão e ao sentir-se "cansado" da condição humana que não muda, apesar da passagem do tempo, das inovações tecnológicas e do progresso científico.

A alternância entre orações afirmativas e orações negativas denota a indignação do narrador diante da estagnação do homem e insensatez de seguir um caminho seguido pela maioria. Tal estratégia discursiva assinala, mais uma vez, o viés crítico presente no enredo em relação à sociedade americana do século XIX, sociedade essa marcada por profundas mudanças culturais, econômicas e

[28] Rita Bittencourt, *Poesia e ironia: aproximações*, 2006, p. 89.
[29] Maurice J. Lefebve, *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, 1980, p. 117.

sociais, principalmente sob a perspectiva da industrialização e do avanço tecnológico. Esse ritmo social acompanha o ritmo da procissão do conto. É interessante observar a metonímia que se constitui em relação à marcha de homens que caminham na procissão, uma vez que "ao produzir-se a metonímia, ocorre uma concentração semântica em um dado termo: este arca com o significado de outro com o qual guarda alguma relação de dependência ou de causalidade"[30]. Nesse prisma, a procissão representa a metonímia da concentração humana em um grupo social que organiza-se de uma forma individualista, evocando a ideia do homem imerso em uma marcha cujo "ritmo louco" não lhe permite observar nada além de seus próprios interesses.

Em *It not only enables them to keep abreast of the times*, o advérbio *abreast* tem um duplo sentido no enredo, pois figura a ideia da procissão ao formar uma imagem de pessoas que estão próximas e caminham em uma mesma direção, além de demonstrar a preocupação do homem com as banalidades da vida cotidiana, que busca estar a par do tempo e não se aprofunda em algo que possa transcender a realidade.

No segundo parágrafo, a frase exclamativa expressa a ironia do narrador, que não se sente excluído por não acompanhar a procissão, uma vez que ele percebe que a beleza das cores da passagem da multidão é revestida de indiferença e hipocrisia.

Considerando que "O verso, a frase ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria"[31], a imagem poética em *the majestic rhythm of the spheres* evoca a grandiosidade divina e o equilíbrio da movimentação dos planetas. Em contrapartida, a expressão *ever-pressing multitude* recria o ritmo apressado da vida em sociedade. Nesse sentido, o paralelismo entre as duas frases simboliza a desordem causada pelo sentimento de urgência nas atitudes humanas e o consequente desequilíbrio das relações sociais.

[30] Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, 1977, p. 212.
[31] Octavio Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 132.

Ao contemplar o fluxo de pessoas seguindo a procissão, o narrador observa a incoerência do homem que, apesar de estar presente na multidão, está, ao mesmo tempo, ausente a ponto de não perceber o mundo ao seu redor. Nesse sentido, a reflexão do narrador exprime a ausência de sentido da vida daqueles que caminham na procissão, uma vez que

> *viver* as coisas, e a sua presença, é viver ao mesmo tempo o problema dessa presença: toda manifestação vivida do ser se confunde com a interrogação que a seu propósito fazemos.[32]

O narrador articula a beleza da procissão com a invisibilidade do sofrimento daqueles que se encontram aos pés da multidão por meio do paradoxo que contrapõe os adjetivos *fantastic*, *brilliant* e *beautiful* à ideia expressa na frase *What matter if souls and bodies are failing beneath the feet of the ever-pressing multitude!* Logo, é possível observar um jogo semântico entre movimento e estagnação, uma vez que a procissão é formada por pessoas que caminham a esmo e o fluxo contínuo da caminhada não corresponde ao dinamismo das ideias que, do ponto de vista do narrador, estão cristalizadas pelo senso comum. Dessa forma, o tom irônico do enredo "[...] se dá no cerne mesmo da linguagem, resultado do confronto entre a atitude lírica e a intenção crítica, na busca de possibilidades internas de coexistência e de inter-relação"[33]. Considerando a ambiguidade como uma das características da linguagem poética, a locução adjetiva *God's orchestra* apresenta um duplo sentido no enredo, sobretudo porque "o poema transcende a linguagem" e "Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa"[34].

A construção poética em *Its discordant clashes sweep upward in one harmonious tone that blends with the music of other worlds* evidencia a aproximação entre o verbo *clashes* e o adjetivo *harmonious*. Esse oximoro é a representação do olhar divino sobre as relações sociais conflituosas, pois, embora a discórdia ressoe entre os homens, ainda assim, todos são regidos pela "orquestra

[32] Maurice J. Lefebve, *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, 1980, p. 121, grifo do autor.
[33] Rita Bittencourt, *Poesia e ironia: aproximações*, 2006, p. 87.
[34] Octavio Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 135.

de Deus". Além disso, o campo semântico formado pelas palavras *tone*, *music* e *orchestra* alude aos cânticos que acompanham a procissão, enquanto os vocábulos *other worlds* e *God's orchestra* associam-se ao divino. A partir dessa imagem poética de música sagrada, o narrador personagem enfatiza o paradoxo entre a harmonia dos cânticos religiosos e a desarmonia das relações sociais, e tal comparação é enviesada de ironia, visto que

> pressupõe a ironia como "espelho da realidade", ainda que seja de uma realidade aos pedaços, e que este "espelhamento" aconteça de viés, abrindo-se a ambigüidades [sic] e apostando em intervenções críticas mínimas, em circunstâncias que podem envolver formas variadas de criatividade artística.[35]

Assim, a imagem poética em *God's orchestra* expressa a indignação do protagonista em relação ao descompasso do homem na "orquestra divina", pois "a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos"[36].

No terceiro parágrafo, o narrador compara o movimento da energia humana na procissão com as estrelas e, de uma forma metafórica, exprime a ideia de que, para a humanidade, as questões materiais são mais relevantes do que as espirituais.

Na expressão *the palpitating earth and the things growing thereon*, o narrador faz uma referência à grandiosidade da criação divina para ironizar a prepotência do homem que acompanha a procissão e se considera superior à própria natureza.

Por meio do discurso irônico, o narrador expressa o seu contentamento por não fazer parte da procissão, pois sente-se mais próximo da natureza do que de seus pares e busca transcender a ilusão que cega os indivíduos. Desse modo, na frase *Oh! I could weep at being left by the wayside; left with the grass and the clouds and a few dumb animals,* a interjeição e o uso do verbo modal *could* no

[35] Rita Bittencourt, *Poesia e ironia: aproximações*, 2006, p. 87.
[36] Octavio Paz, *O arco e a lira*, 1982, p. 135.

passado representam o tom irônico do narrador ao expressar que prefere a solidão e a exclusão social ao invés de seguir o caminho medíocre escolhido pela maioria.

O narrador mostra sua resignação diante dos "símbolos da imutabilidade da vida" representados pela sociedade vazia de princípios e pela natureza inalterável da condição humana. Através da negação do social, ele posiciona-se com uma certa perspicácia e rebeldia perante o movimento caótico da procissão, que se caracteriza pelas expressões *crushing feet, clashing discords, ruthless hands* e *stifling breath*, que reforçam a imagem poética do conto sintetizada pelo individualismo e pela hipocrisia.

A sinestesia em *crushing feet, ruthless hands* e *stifling breath* expressa a hostilidade das relações humanas, uma vez que a procissão é formada por homens que caminham com "pés esmagadores", simbolizando a competitividade e ausência de compaixão entre os indivíduos; as "mãos" que poderiam socorrer são "implacáveis" e a "respiração ofegante" figura o esgotamento das relações sociais e a vida esvaziada de sentido daqueles que seguem a procissão.

Na frase *I could not hear the rhythm of the march*, o verbo "ouvir" tem um sentido metafórico, pois revela que, diferentemente dos "seres afortunados", o narrador não foi corrompido pelos ideais que regem a procissão, ideais esses que contrariam os seus princípios.

A interjeição e a metáfora presentes na expressão *Salve! ye dumb hearts* exprimem a ironia do narrador diante da insensibilidade dos indivíduos de "corações mudos" para acentuar a incoerência entre aparência e essência na esfera social.

A frase que conclui o conto reflete a escolha do narrador por permanecer alheio à procissão, pois o lugar de espectador o mantém fora do círculo social. A relação entre o caminho seguido por todos e a beira da estrada revela seu

posicionamento crítico e reitera a ideia da reflexão, pois sugere ao leitor que é melhor esperar à beira da estrada do que ser esmagado pela procissão.

Assim, é possível conceber a procissão como uma alegoria das relações humanas permeadas por conflitos e hipocrisia. Somente pode-se engendrar tal alegoria a partir do ponto de vista crítico do narrador, pois, ao refletir a respeito da procissão sob a perspectiva de quem está do lado de fora, ele observa aquilo que a multidão não pode ou não quer ver.

Considerações finais

Através das análises propostas neste artigo, pode-se observar o viés crítico da prosa poética chopiniana através do discurso irônico para subverter valores e de imagens poéticas construídas no enredo, pois tais imagens "[...] dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos, e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos"[37].

Assim, no conto *The Night Came Slowly*, o narrador contempla a noite como forma de compreensão de suas indagações a respeito da condição humana, e a comunhão com a natureza lhe traz as respostas que não encontrou na sociedade ou nos livros, pois esta experiência transcende os valores mundanos.

Em *A Reflection*, o ritual representado pela procissão assinala a mediocridade da natureza humana, uma vez que esta é constituída por indivíduos que vestem uma máscara social através da qual as aparências escondem a essência marcadamente hipócrita das convenções sociais, que caminham em um ritmo desarmônico ao da "orquestra de Deus".

Considerando que "a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar"[38], conclui-se, portanto, que a prosa

[37] Octavio Paz, *O arco e a lira*, 1982, p.131.
[38] Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, 2003, p.192.

poética de Kate Chopin denota uma escrita profundamente crítica, que, por meio de imagens liricamente encarnadas, prima por tratar de questões metafísicas e atemporais, sobretudo para desvelar a verdadeira face da natureza humana.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENDER, Bert. "Kate Chopin's Lyrical Short Stories" In *Studies in Short Fiction*. Newberry, S. C. Vol. 11, Ed 3 (Summer1974): 257.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada:* contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p. 2545-2546.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poesia e ironia: aproximações*. In Poesia: passagens e impasses. Florianópolis, v. 6, n. 8/9, p. 1-8 2006. *Disponível em:* <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1576/1309>. *Acesso em: 16 jan. 2019.*

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CHOPIN, Kate. "The Night Came Slowly". In: SEYERSTED, Per (ed.). *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988, p. 366 (Southern Literary Studies).

CHOPIN, Kate. "A Reflection". In: SEYERSTED, Per (ed.). *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988, p. 622 (Southern Literary Studies).

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOLOSKI, Bernard (ed.). *Awakenings. The Story of the Kate Chopin Revival*. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009 (Southern Literary Studies).

LEFEBVE, M.-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PETRY, Alice Hall (ed.). *Critical Essays on Kate Chopin*. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).

RANKIN, Daniel S. *Kate Chopin and her Creole Stories*. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1932.

SEYERSTED, Per (ed.). *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988, (Southern Literary Studies).

SEYERSTED, Per (ed.). Kate Chopin. *A Critical Biography*. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 1980.

TADIÉ, Jean Y. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978. (Introdução: trad. Ana Luiza Camarani, p. 1055-1056).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo Iluminuras, 2007.

Referência para citação deste artigo
FINATTI, Rosemary. A Prosa Poética de Kate Chopin: imagens líricas da noite e o descompasso do homem na orquestra de Deus. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 484 - 504, outubro de 2019.

> Um estudo sobre três premissas do argumento ateu na peça *O berço do herói*, de Dias Gomes

> Three premises of the atheist argument in Dias Gomes's play *O berço do herói*: A study.

por Ricardo Cortez Lopes
Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: rshicardo@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-0808-7203.

por Lis Yana de Lima Martinez
Doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras UFRGS. E-mail: yana.flafy@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6608-257X.

Resumo
Ascendendo no campo teórico desde a virada do milênio, o ateísmo tem sido considerado uma variedade religiosa de relevância social e acadêmica por razões estigmatizantes. Este artigo apresenta um estudo com enfoque nos espaços da etapa incipiente do ateísmo como opção religiosa. Para tanto, analisamos a peça *O berço do herói*, de Dias Gomes. Essa peça é inspirada em um caso real que aconteceu durante a Guerra dos Canudos. Nela, é possível observar como Dias Gomes, autor que se afirmou publicamente como ateu e marxista, constrói um argumento ateu-marxista baseado em três premissas, demonstradas pela verossimilhança da situação.
Palavras-chave: *O berço do herói*. Argumento ateu. Religião. Nacionalismo.

Abstract
Rising in the theoretical field since the turn of the millennium atheism has been considered a religious variety of social and academic relevance for stigmatizing reasons. This paper presents a study focusing on the spaces of atheism as a religious option. The analysed corpus is *O berço do herói*, written by Dias Gomes and inspired by a real case that happened during The War of Canudos. By its plot, it is possible to observe how Dias Gomes, who has publicly asserted himself as an atheist and Marxist, builds an atheist-Marxist argument based on three premises that are demonstrated by the likelihood of the situation.
Keywords: *O berço do herói*. Atheist argument. Religion. Nationalism.

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 15.08.2019

Introdução

O fazer criativo de Dias Gomes ocorre por camadas, pela lapidação e reescrita intertextual de suas próprias criações. Na trajetória entre *O berço do herói* e *Roque Santeiro,* vemos a costura integrativa dos discursos referenciados em *Metafísica* e na *Poética*, de Aristóteles. Ou seja, "o discurso com sentido referencial, que fala do mundo (a filosofia, a história, por exemplo) e o discurso com sentido não referencial, que fala de seu próprio mundo – que ele elabora –, e que é sua própria referência"[1]. O discurso referencial se aproxima ou se afasta dos textos à medida que Dias Gomes alinha suas alterações e proposições. Neste artigo, todavia, caberá trazermos apontamentos mais voltados à peça *O berço do herói.*

Ateu, o autor deixa transparecer, em suas obras, argumentos estruturais e de composição engendrados por meio de um duplo ataque ao mito religioso – visto que o *herói* adquire significado religioso – em geral em sua faticidade: (I) psicológico, por meio de Ludwig Feuerbach (mais explícito na descrição da religiosidade da personagem Mocinha) e (II) materialista-dialética, por meio de Marx (pela força da elite local). Assim, o mito religioso é atacado por meio do argumento ateu-marxista, segundo o qual há, basicamente, uma *farsa* montada a partir da ficção religiosa que esconde a exploração. Esse ponto será aprofundado no decorrer do texto, apelando justamente para Marx e Feuerbach, autores importantes para o pensamento marxista. O percurso do texto é entender o ateísmo como variedade religiosa, passando pelos três Roques para culminar na análise do ateísmo em *O berço do herói*.

[1] Thiphaine Samoyault, *A intertextualidade*, 2008, p. 102.

2. Ateísmo como variedade religiosa: das etapas para as representações sociais circulantes

O ateísmo tem ganhado certo destaque público na cena brasileira por ser, muitas vezes, utilizado como adjetivo pejorativo, ao invés de uma identidade complexa e viável – uma negação vazia de conteúdo. Muitos autores tentam, por seu turno, demonstrar a existência de (1) um pensamento sistemático ateu e (2) a existência de um grupo com valores compartilhados. Este artigo intenta contribuir para esse objeto de estudos ao investigar a fundo um caso específico de ateísmo no diálogo com uma teoria maior.

Essa teoria, a ser aprofundada posteriormente, afirma que o ateísmo, no caso brasileiro, assume três etapas no tempo histórico, respondentes ao modo como o estado conceitua (ou não) a religião. Nosso foco recai na configuração denominada como *incipiente*, que é um ateísmo que não se quer (ou não pode ser) explicitamente público. Essa configuração, em específico, não se advoga publicamente como ateia, porém divulga a pertença, apresenta-a por meio de metáforas de sua mensagem principal. O caso empírico ao qual faremos referência é o texto da peça *O berço do herói*, de Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922 - 1999), ateu que fez parte do partido comunista. Essa peça é estruturada por um argumento ateu e seus acontecimentos, que se pretendem verossimilhantes.

Basicamente, dois acontecimentos levaram a traçar a ligação de Dias Gomes com a opção religiosa ateia. A primeira é uma auto-declaração:

> Vamos começar pelo princípio, senão aí vai ser um... Eu e Janete éramos pessoas muito diferentes, talvez por isso nos déssemos tão bem. O nosso casamento durou 33 anos, mas nós tínhamos visões de mundo muito diferentes. Janete era católica, eu sempre fui ateu, eu fui marxista, tive formação marxista e tudo. E ela tinha também um estilo de realismo romântico, e eu sempre fui um realista empedernido. O meu realismo sofria talvez um pouco do fantástico, do absurdo, da mágica. Mas, de qualquer maneira, é uma posição realista.[2]

[2] Matinas Suzuki, *Entrevista com Dias Gomes*, 1995.

Dias, portanto, afirma que é ateu marxista, além de reforçar o seu pensamento imanente e não transcendente – o qual ele chamou de realista. Além dessa subjetividade, o outro fato não dito na entrevista é sua filiação ao Partido Comunista do Brasil[3], que, na época da Guerra Fria, arrogou-se mais fortemente ao marxismo.

Da assunção primária de que Deus não existe parte uma grande variedade de pensamentos ateus, inclusive pensamentos religiosos como os do budismo. A enumeração dessas correntes (como a militante) não nos interessa propriamente, mais importante para os nossos propósitos de análise literária é estabelecer dois referenciais: (1) a do sagrado laico ateu, e a (2) do movimento social ateu no país. Somente assim será possível estabelecer que Dias Gomes está inserido nesse movimento e de que maneira ele dialoga com indivíduos dessa opção religiosa.[4]

Sobre o primeiro ponto "o [...] ateu, portanto, é laico, porque se baseia na natureza como ente não causado, daí o seu porto seguro estar no conceito renascentista de evidência"[5]. Ou seja, a existência da natureza como uma entidade autônoma em relação a outras forças é um valor compartilhado do ateísmo em oposição ao pensamento deísta em que a natureza é causada e funciona segundo as regras de alguma entidade (como uma divindade) que também a criou. No pensamento ateísta, a natureza surgiu por um acaso, ou a sua origem não é mais relevante do que conhecer seus mecanismos de funcionamento. Trata-se de uma laicidade no modo como se descreve e se conhece a realidade, porque o foco é naquilo que é imanente e material e não transcendente e metafísico.

[3] Marco Roxo; Igor Sacramento, *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*, 2012.
[4] Denominamos o ateísmo como opção religiosa por este responder a perguntas postas pelo pensamento religioso. Porém, em termos epistemológicos, não o denominamos como uma religiosidade.
[5] Ricardo Cortez Lopes, *O nível formal do conceito de Opção Religiosa: agnósticos, religiosos, deístas e ateus*, 2017, p. 191.

3. Os três Roques

Para entender propriamente o argumento ateu de Dias Gomes, é preciso mais um movimento antes de passar diretamente ao texto. É necessário abordar a inspiração imanente da escrita e aquilo que ela se tornou no futuro: a novela televisiva. Por isso, são três Roques: o histórico, o Cabo Roque e o Roque Santeiro. Vamos conhecê-los brevemente um a um, pois há uma relação muito forte entre esse trio.

Tal como já mencionado, a peça, originalmente, foi inspirada por um fato histórico, conhecido através da literatura de Euclides da Cunha em *Os Sertões*:

> Aditou-se-lhe depois, mais emocionante, a lenda do cabo Roque, abalando comovedoramente a alma popular. Um soldado humilde, transfigurado por um raro lance de coragem marcara a peripécia culminante da peleja. Ordenança de Moreira César, quando se desbaratara a tropa, e o cadáver daquele ficara em abandono à margem do caminho, o lutador leal permanecera a seu lado, guardando a relíquia veneranda abandonada por um exército. De joelhos junto ao corpo do comandante, batera-se até ao último cartucho, tombando, afinal, sacrificando-se por um morto... E a cena maravilhosa, fortemente colorida pela imaginação popular, fez-se quase uma compensação à enormidade do revés. Abriram-se subscrições patrióticas; planearam-se homenagens cívicas e solenes; e, num coro triunfal de artigos vibrantes e odes ferventes, o soldado obscuro transcendia à História quando —vítima da desgraça de não ter morrido —, trocando a imortalidade pela vida, apareceu com os últimos retardatários supérstites [sobreviventes] em Queimadas.[6]

Constrói-se, então, a narrativa de um cabo que se sacrificara pela honra de seu superior, simbolizando o desprendimento da gente do local e representando-as. O ato transcende o cotidiano, o que gera, tal como no trecho já aventado, *subscrições patrióticas*, planeando-se *homenagens cívicas e solenes*. Mas por que esse ato é tão apreciado?

> Trata-se do fato de que jamais, nem no presente, nem no passado, a sociedade atribuiu qualquer valor moral aos atos que tenham como único objeto o interesse pessoal do agente. Sem dúvida, a conduta motal foi sempre concebida como produtora de consequências úteis para algum ser vivente e consciente, aumentando sua felicidade e diminuindo seu sofrimento.[7]

[6] Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 1982, p. 214.
[7] Émile Durkheim, *A educação moral,* 2017, p. 76.

O retorno do soldado, porém, causa decepção. Ele volta a ser o Cabo Roque, e não o herói, o que consistiu no que Euclides da Cunha denominou como a sua desgraça. Relevante notar que a farsa citada se resumiu apenas à quebra da imagem do herói pela vida do homem. Mas e se tivesse havido uma exploração comercial do fato? Nesse caso, teríamos exatamente o enredo da peça de Gomes. Acrescentando-se o crescimento econômico ao fato histórico, pode-se observar que, em *O berço do herói*, o retorno e a reincorporação do cabo à sua comunidade são impedidos pela elite, que deseja seguir lucrando pelo culto cívico. Assim, o acontecimento histórico conta metade do enredo, a outra metade parte do engenho criativo de Dias Gomes.

Na tessitura da peça, a história segue mais ou menos por essa via, mas o autor cambiou o nome do herói para Cabo Jorge, provavelmente por algum motivo ligado à ditadura, pois posteriormente a novela recuperou o nome Roque e a peça foi reeditada também com esse nome. Essa seria a lógica por trás do enredo, mas qual seria a sinopse da peça?

> A peça, escrita por Dias Gomes em 1963, mostra o cotidiano de uma cidade do nordeste brasileiro que vive à sombra do majestoso mito do herói de guerra Cabo Jorge, soldado integrante da FEB que atuou na Itália na Segunda Guerra Mundial. A cotidianidade da cidade é focalizada por meio da vida popular: do Vendedor Ambulante, da Mulher Grávida, dos Meninos que brincam na praça, das quermesses da igreja, da praça que congrega a comunidade, das beatas, do registro popular e regionalista da linguagem das personagens. Comunidade que é manobrada pelos chefes da cidade, que se vêem ameaçados pelo retorno do homem-Jorge, pois a corrupta engrenagem progressista, capitalista e política movimentada pela exploração do mito está em risco diante da presença de Jorge. Ele também representa uma ameaça à dignidade dos anais do exército. Por essa razão, o homem-Jorge é sacrificado e o herói forjado permanece vivo.[8]

O herói é construído no mantenimento da mentira e heroicamente dá sua vida pela cidade, que adquire vida (o progresso) como se fosse uma transferência direta. O heroísmo, assim, perde sua voluntariedade, o que cria o paradoxo e a

[8] Márcia Letícia Falkowski Déa, *Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O berço do herói, de Dias Gomes e O livro de Jó, do Grupo Vertigem*, 2005, p. 65.

ironia e explica o título: o berço do herói é porque o nascimento do herói acontece de maneira humana, pela morte.

Diferentemente do Cabo, o Santeiro tem sua morte consagradora supostamente protegendo a igreja municipal do ataque de fugitivos de um presídio, que exigiram uma alta quantia dos moradores para não saquear a cidade de Asa Branca – na peça original, a cidade passou a se chamar *Cabo Jorge*, o que sintetiza melhor o argumento de Dias Gomes por fundir a cidade à mentira. É possível perceber que a novela, diferentemente da peça, não ataca o mito em geral, mas sim a religiosidade em específico, no caso, o cristianismo em vários níveis (o popular, o vaticanizado e o da teologia da libertação). Tal ataque fica patente porque no decorrer dos capítulos são retratados os cultos, as romarias, o ex-votos, a criação de uma devoção marginal, tudo isso partindo da premissa de uma santidade – algo que muito irrita o padre Hipólito quando descobre a verdade. É possível ressaltar que Roque esculpia santos antes de seu desaparecimento: fabricou literalmente um santo com a sua pretensa morte e a sua presença enquanto vivo acabaria com o santo construído involuntariamente. Ou seja, de profissão, o santo passou a ter um outro relacionamento com o homem.

Portanto, trata-se de três Roques: o histórico, o mito e o santo. Esses três Roques tornam complexo o argumento de Gomes: um é o engano revelado; o outro é a mentira escondida para fins comerciais; e o outro é a mentira santificada. Da mesma maneira, um é o Roque da consagração interrompida, o outro é o Roque em vias de consagração e o outro é o Roque canonizado pelo povo. A novela, assim, mostra o processo de consagração mais adiantado, porque o milagre é o que sustenta o santo Roque, o que é mais crível do que o argumento da peça em si.

Academicamente, poder-se-ia metaforizar que a peça é um resumo e a novela é uma monografia completa. Em um jogo intertextual, a novela se difere da peça apenas na construção do santo e no nome do homem: o restante das

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

tramas são personagens e situações não exploradas pela peça, mas que são perfeitamente críveis dentro do universo fictício que foi criado. Por exemplo, a personagem Zé das Medalhas aparece na peça original, e na novela o *universo* é expandido para a sua família nuclear, com a sua esposa, salva pelo santo na infância, o que a tornou *ungida* e, de certa maneira, intocável para o marido. É uma situação que não aparece na peça, mas não seria alheia se emergisse.

4. O argumento ateu em *O berço do herói*

Conhecido o contexto em volta da peça, podemos agora avançar para as três premissas que sustentam o argumento. Vamos analisar a peça em si, a partir dessas três premissas que vão dando sustentação ao argumento ateu. O primeiro aspecto do argumento é de uma concepção de como a religião guia a percepção das personagens.

4.1 Premissa 1: Mito religioso

O *berço do herói* é uma peça que versa, basicamente, sobre a desmistificação, sendo o mito religioso um dos seus alvos. Por essa razão, vamos conhecer o modo como a religião é conceituada na peça. O primeiro trecho para o qual gostaríamos de chamar atenção está na introdução da obra, na qual é realizada a descrição das personagens, especificamente a do padre Hipólito:

> Padre Hipólito é uma figura contraditória. Tão contraditória quanto a própria Igreja Católica. É já de meia-idade e os anos que tem na paróquia lhe permitiram assistir ao crescimento da comunidade. É a única pessoa que possui uma visão global desse desenvolvimento desigual e desordenado em que, sob os rótulos de progresso e civilização, entram, de contrabando, os germens que irão contaminar a futura sociedade dita civilizada e cristã. Consciente disso, padre Hipólito trava uma violenta batalha contra a corrupção dos costumes, que cresce com a própria cidade. Sem uma visão nítida do processo histórico, combate os efeitos, esquecendo as causas. E, contraditoriamente, sua paróquia se beneficia dessa mesma corrupção que ele combate. Essa obsessão, essa ideia fixa - o combate as prostitutas que invadem a cidade -, é a cristalização de uma

> revolta decorrente da consciência que tem de sua impotência para impor a própria concepção moral.[9]

Nesse texto, já é possível observar alguns posicionamentos mais explicitados. Primeiramente, é abordada diretamente a contradição da Igreja, incorporada pelo padre, pois este, devido à sua idade, testemunha o processo histórico da cidade desde antes da ocasião retratada pela peça. Assim, ele não entende que a civilização cristã é contraditória ao capitalismo e ataca as pessoas ao invés do sistema econômico em si.

Também é utilizado, na descrição, o construto psicológico *ideia fixa*, "[...] uma ideia à qual uma pessoa se subjugou"[10]. Ou seja, há um subjugar a uma concepção moral, cujo erro seria potencializado pela religião ao buscar sua generalização. Esse traço é reverberado em outra personagem: "Dona pombinha é esposa de Florindo Abelha e mãe de Mocinha. Sua religiosidade se aproxima do fanatismo. Seu moralismo exacerbado é, talvez, um equívoco da mesma religiosidade"[11]. Todavia, outro vocabulário psicologizante vem em seguida:

> Mocinha, filha do prefeito Florindo Abelha, é um temperamento marcado pela frustração sexual. Foi levada ao voto de castidade menos por inclinação mística do que pelo desejo de transformar em culto essa mesma frustração. De maneira curiosa, ela se sente justificada desse modo. A figura que encarna de "virgem abandonada", sublime em sua renúncia, satisfaz inteiramente sua vaidade e aplaca a sua histeria. Esta explode, no final, quando ela se sente roubada e ridícula.[12]

Frustração sexual é um tema recorrente em Sigmund Freud. Ao invés de ir diretamente a ele, vamos permitir que um comentador explique o conceito:

> Dependendo do nível da frustração, a sexualidade do sujeito pode estar tão restrita à fantasia inconsciente, a ponto de fazer surgir uma impotência sexual total, uma espécie de prolongamento da fase de latência, e ele perder toda a capacidade excitatória, ou conseguir vivenciar apenas a corrente terna da sexualidade, e toda sua sexualidade ser tingida por um tom terno, puro e sem erotismo.[13]

[9] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Coleção Dias Gomes*, 1990, p. 376.
[10] Edson Passet, *Loucura e transtornos: políticas normalizadoras*, 2011, p.102.
[11] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 377.
[12] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 377.
[13] Guilherme Freitas Henderson, *A impotência sexual na obra de Freud*, 2017, p.50.

Mocinha fica presa, portanto, a essa fase de latência, viabilizada por meio de seu sentimento religioso, que não é sua característica principal, como é no padre e na filha do prefeito. Essa leitura psicologizante da religião é bem presente em Feuerbach:

> Daí a circularidade que percorre a obra entre a antropologia – uma teoria da essência humana universal (o Homem) – e a psicologia da atitude religiosa (o homem religioso), com o propósito de trazer esta à luz da razão para que as necessidades que lhe dão origem sejam compreendidas como ilusão e acabem por se desvanecer.[14]

Dias Gomes, portanto, analisa as personagens mais religiosas à luz da psicologia, de maneira a demonstrar que a religião é uma atitude psicológica, humana, uma *ideia fixa*, que é ideia por estar na cabeça humana. O religioso imporia a si e aos outros um pensamento que desvia dos problemas clínicos. Alguns diálogos vão demonstrar isso, como, por exemplo, este: "POMBINHA: medalhinhas de cabo roque. Comprem que é em benefício de nossa igreja. PORCINA: um bilhetinho da tômbola que vai correr daqui a pouco. É pra consertar a igreja que tá pra desabar"[15]. A religião viabiliza e facilita a troca financeira, pois o que motiva o comprador deve ser o conserto do teto da igreja. Esse parece um presságio em formato de metáfora: é o dinheiro dos fiéis que garante a necessidade do mito religioso permanecer válido, e esse teto seria a ideologia que protege a instituição de uma *chuva de críticas*. Uma dessas críticas poderia ser dada por essa fala:

> PADRE: (Enfiando rapidamente no bolso da batina.) Não tenho o direito de recusar donativos para a igreja, venham de onde vierem, principalmente quando eles me vêm de suas honradas mãos. Mas isso não quer dizer que eu concorde com esse comércio em minha paróquia, nem que isso me obrigue a calar a boca. Vou continuar fazendo sermões contra essas mulheres, e se o prefeito der permissão pra dona Matilde abrir a tal boate - que Deus me perdoe -, reúno todas as beatas da cidade e vou arrebentar com ela na porrada.[16]

[14] Adriana Veríssimo Serrão, *A pergunta de Feuerbach a Stirner: "que significa 'ser um indivíduo'?"*, 2013, p. 99.
[15] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. cit.*, 1990, p. 384.
[16] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 447.

O padre aceita o dinheiro provindo do que ele considera pecado, desde que ele seja intermediado pela Viúva Porcina e não pela prostituta. Nesse caso, a religiosidade está chancelando uma atitude contrária à sua moralidade intestina desde que haja uma compensação financeira. Porém, o limiar da aceitação está na institucionalização da indecência: se ela não for marginalizada, o padre não a aceita mesmo que haja a respectiva compensação financeira.

Uma outra fala interessante do padre é quando este descobre a verdade sobre Cabo Roque:

> PADRE (parece subitamente iluminado.) É verdade que isso ia cair sobre essa gente como uma praga. Mas há momentos em que nada é tão útil como uma praga para varrer a terra de todo o pecado. Deus ajuda e perdoa, mas também castiga. Quem sabe se não foi Ele quem mandou esse rapaz pra isso? Como um castigo? (sai).[17]

Nesse momento, sob o prisma religioso (uma ideia fixa), o padre interpreta que é preciso uma purificação da sociedade, o que inicia pela boate já aventada. Assim, o padre é basicamente reacionário e atribui a corrupção do mundo aos indivíduos, e não ao capital, segundo o argumento de Dias Gomes. É esse mesmo capital que faz com que Deus seja apenas uma formalidade, na fala do prefeito ao pedir para sua filha redigir um discurso: "FLORINDO: É, veja se dá pra encaixar o nome de Deus aí em qualquer lugar"[18].

Um último aspecto interessante acontece mais adiante no enredo, quando está se discutindo as efemérides que são criadas constantemente ao redor de Cabo Roque:

> Porcina: e será que Cabo Roque fez mesmo a primeira comunhão?
>
> Malta: eu sei lá. Mas deve ter feito. Não sabe que ele, quando menino, era coroinha?
>
> Porcina: daqui a pouco você vai querer me convencer de que ele era um santo.

[17] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 470.
[18] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 480.

> Malta: por que o espanto? Tem muita gente que acha. Há até quem garanta que, na guerra, antes de morrer, ele teve uma visão e escutou uma voz: "vai! Avança! Avança!"
>
> Porcina: devia ser algum soldado alemão amigo da onça.
>
> Malta: o povo acredita que era o Senhor do Bonfim. Você vai contradizer o povo?
>
> Porcina: é uma gente muito tola.[19]

É mostrado que há um processo de santificação que está em jogo e que foi finalizado em *Roque Santeiro*. Na novela, o homem chega quando essa dinâmica se completou, enquanto na peça há uma chegada precoce, tal qual o Roque histórico. No caso da peça, a elite optou por não interromper a consagração em curso.

Vimos que Roque estava se tornando, efetivamente, um santo. Porém, até aquele momento, ele ainda era um mito *laico*, que remete à nação. Nesse caso, exército e nação se fundem, sendo o herói o intermediário que legitima esse ato.

4.2 Premissa 2: Mito Heroico/Nacionalismo

O ato heroico é entendido e vinculado ao sacrifício. No escrito de Dias Gomes, o sacrifício é exaltado e deificado pela elite de Asa Branca. Sinhozinho Malta, símbolo dessa elite, argumenta:

> Malta: mas foi preciso que se derramasse o sangue de um herói para que as autoridades federais tomassem conhecimento deste lugar, até então esquecido de Deus e dos homens [...] lutado como lutou para trazer até aqui o progresso, as conquistas da civilização cristã.[20]

Ou seja, é mantida a ideia do sangue derramado, voluntariamente, para um bem maior. A luta no campo de combate adquiriu significações fora dele, de modo que o ato heroico conquistou individualmente aquilo que a guerra em si tinha ido buscar, como uma cruzada: *as conquistas da civilização cristã*. Essa

[19] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 397.
[20] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 378.

declaração contrasta imediatamente com aquelas dadas após a descoberta da verdade, que o herói fugira da morte. A resposta do Cabo possui considerações interessantes:

> Roque: Não vai querer me passar sermão agora, vai? Sei que, na sua opinião, o que eu fiz foi indigno. Talvez tenha feito coisas ainda piores para não morrer. E o que fizeram comigo, em nome da democracia, da liberdade, da civilização cristã e de tantas outras palavras, nada mais do que palavras.[21]

A indignidade é a palavra-chave. Um indivíduo pode ser digno para si mesmo e isso é nobre na medida em que ele poderia lançar mão de outras opções. O herói, por seu turno, é digno por si e pelos outros, ele não opta por seu bem individual. No caso do Cabo, o mito (*nada mais do que palavras*) é de que o seu sacrifício fosse trazer bem às pessoas que ele representa em suas dignidades. Porém, ao não perceber esse tipo de relação, Roque opta por desertar. E volta assim que lhe é concedida a anistia.

As interpretações de seu sumiço é que o tornam celebrado, como mostra outra fala de Malta: "Nenhum [homem] fez a cidade festejar, com foguete e banda de música, seu nascimento, sua morte, até sua primeira comunhão. Nenhum acendeu no peito de cada cidadão um falso orgulho, que agora vai ser substituído pelo ridículo e pela vergonha"[22]. Podemos perceber que ele está projetando com base no seu próprio sentimento, de decepção, que se manifestou com a mesma energia da admiração. Mas o heroísmo volta à baila na seguinte fala de Roque:

> ROQUE: Não acredito nisso. Não posso acreditar que um homem seja mais útil morto do que vivo. Do contrário ia ter de acreditar também que todos aqueles infelizes que morreram na guerra foram muito úteis. E que a guerra é uma necessidade porque fabrica heróis em série.[23]

Roque, visivelmente, está colocando o bem humano acima de qualquer bem coletivo (no caso, a nação em guerra). Nesse sentido, a morte é produtora da utilidade mais do que a convivência fraternal, pois o herói, aparentemente, pode

[21] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 446.
[22] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 459.
[23] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 468.

ser fabricado em série, enquanto o homem vivo está destinado a não ser notável se não possuir recursos financeiros – a reificação fica bem evidente.

A certo momento, a peça sai do plano narrativo e cria um número musical:

> Entram Malta, Zé das Medalhas, padre Hipólito, todos com enormes barrigas
>
> TODOS: À sombra dessa estátua
>
> uma cidade cresceu,
>
> cresceu, cresceu, cresceu,
>
> Barriga dela cresceu,
>
> de muita gente cresceu.
>
> E agora que fazer
>
> que a estátua virou,
>
> virou, virou, virou,
>
> de novo gente virou
>
> A estátua boceja, se espreguiça. É o próprio Cabo Roque.
>
> Todos
>
> (Apavorados.) Nossa cidade morreu! (Saem todos correndo)
>
> ROQUE
>
> (Dando uma banana.). Antes ela do que eu![24]

Essa canção brinca, no caso, com os sentimentos das personagens. A estátua é justamente a representação feita objeto, pois o herói sintetiza a comunidade toda em sua valentia. Porém, pode-se observar que o crescimento da cidade também foi acompanhado pelo crescimento dos abdomens das personagens, o que indica que estas aproveitaram-se diretamente da fama do herói para realizar negócios. O interessante é que a imagem do herói é contraposta pelo humano: ele cansa de ficar na posição heroica e faz o contrário do herói: não se importa com a cidade que o cultua.

[24] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 473.

A seguir, podemos retratar algumas reações à revelação da farsa. A primeira é de Mocinha, quando encontra com Roque pela primeira vez após sua volta:

> ROQUE: Mas será que sou tão repulsivo assim? Só porque, num momento lá da minha vida, achei que era um homem livre e podia usar minha liberdade como bem entendesse? Então pra que o homem é livre, senão pra isso, pra escolher seu caminho.
>
> MOCINHA: Não estou reclamando de nada. Sei que não tenho direito nenhum. Você seguiu seu caminho e eu, burra, devia ter seguido o meu. Você não tem culpa de nada. A culpa é toda minha.[25]

Roque defende-se afirmando que não mentiu a ninguém, apenas exerceu seu direito a escolha. Mocinha parece representar o povo abdicando da ideia fixa, sem necessariamente estar implicando em alguma espécie de *tolice*, nos dizeres de Porcina. Ou seja, o povo, o proletariado, pode lidar com a verdade desde que seja exposto a ela.

Em resumo, no argumento de Dias, o herói exerce sua liberdade para não pensar no seu bem individual, o que é o perfeito contrário de Cabo Roque. A cidade desenvolvida representa, assim, a modernidade cristã, que se sustenta por meio da mentira do mito do militarismo, que aceitou viver na mentira. Seria possível também afirmar que este último é a expressão máxima do nacionalismo (algo que o socialismo, historicamente, não aprecia).

Se o mito religioso e o mito heroico são falsos, é possível afirmar que o mais certo é o que pode ser conhecido pelos sentidos. Esse é o objeto da próxima seção.

4.3 Premissa 3: Inexistência da metafísica

O materialismo mostra que a metafísica é uma invenção da classe dominante para subjugar a classe dominada. Na peça, isso fica evidente quando

[25] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. cit.*, 1990, p. 494.

as falas são apreciadas já se sabendo de antemão do *engano* que se construiu em volta da morte de Roque.

O que seria a metafísica?

> A essência, tal como a concebe a Metafísica, é o que uma coisa é verdadeiramente. Visto de perto, percebe-se que aí se confunde o fato de ser algo, com o verdadeiro algo. A pergunta do que é verdade sob aparências, dá origem à resposta que indica tanto a existência como a verdadeira essência.[26]

A primeira fala é a de Porcina: "[...] vocês nem imaginam como eu estou contente. E Roque também, lá do Céu, deve estar"[27]. Quando a personagem se refere a *Céu*, é evidente que isso não é verdade, o que torna risível a crença tão fortemente defendida. Da mesma maneira, isso se reflete em outras falas: "PORCINA: também tou achando... (Subitamente:) Meu Deus!... Não, não pode ser! Tou vendo alma do outro mundo! (Leva a mão aos olhos, cambaleia como se fosse desmaiar)"[28] e "Malta: É... parece... se não é ele, é o cão disfarçado nele"[29]. Nessas falas, a interpretação está embasada no pressuposto de que Roque está morto e de que sua volta é um ato religioso (curiosamente, nenhuma personagem considerou a visão como uma aparição benfazeja, como ocorreu na novela).

Outra fala interessante provém de uma canção:

> Malta: Não são os heróis que fazem a História
> é a História
> que faz os heróis
> Porém no caso aqui do nosso Roque,
> terá sido a História
> ou teríamos sido nós? [...]
> Mas o que mais importa agora
> é saber que sem ele
> que sem toda a sua glória
> este lugar não conheceria

[26] Caio Prado Junior, *Teoria marxista do conhecimento e método dialético materialista*, 1973, p. 44.
[27] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. cit.*, 1990, p. 380.
[28] Alfredo de Freitas Dias Gomes, ibidem, p. 418.
[29] Alfredo de Freitas Dias Gomes, ibidem, p. 435.

> as maravilhas do capital
> nem gozaria das delícias
> dessa civilização cristã e ocidental.[30]

Nesse caso, o indivíduo herói não é construído no momento de seu sacrifício, mas sim posteriormente, quando a história o significa. O herói, no caso, nada mais seria do que um meio de prover o acesso à civilização cristã e ocidental. Assim, a sua metafísica não existe, o herói possui um valor utilitário e por isso não se quer revelar a situação que virou farsa.

É curioso que, partindo de uma premissa errônea, a da morte, estabelece-se uma constelação de acontecimentos falsos:

> ROQUE (Atônito): é espantoso... não sei como é que puderam inventar toda essa história. (Subitamente, começara a rir.) Herói... virei herói... Imagine a cara dessa gente quando me vir... vão pensar que é assombração.
>
> PORCINA: pensando bem, vai ser engraçado... (Ri.) Mudaram o nome da praça, levantaram estátua, escreveram livros, história em quadrinhos, fizeram fita de cinema... e você tá vivo.
>
> ROQUE: (Salta para cima de uma cadeira) Senhoras e senhores, aqui está o batuta! Não morreu, como julgam, porque não há nada de heróico na morte, está vivo, vivo graças à sua inteligência e uma qualidade essencial no ser humano: o cagaço. Teve medo. Mas não um medinho bocó, como qualquer babaquara é capaz de ter. Teve um medo enorme, um medo danado, um medo pai d'égua, como só um herói é capaz de sentir. Nisso está o seu mérito, a sua valentia, porque é preciso muita coragem para sentir um medo tão grande. Ah, se todos os homens fossem capazes de um medão assim, não haveria no mundo lugar para os covardes e a guerra seria enxotada da face da terra.[31]

Roque deseja revelar o ocorrido, ou seja, desvelar a realidade. Ele é como um pesquisador marxista: ele mostra que a personagem histórica é humana pela vivência concreta dos indivíduos. Malta é quem relata a importância da lenda:

> MALTA: Atentem nisso: há quinze anos que a cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje, a lenda e a cidade são a mesma coisa [...] na hora em que o povo descobrir que o Cabo Roque tá vivo, a lenda tá morta. E com a lenda, a cidade também vai morrer. Tou certo ou tou errado? [...] o vexame de ter cultuado durante quinze anos o

[30] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 382.
[31] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 440.

> nome de um desertor [...] o que importa é que ele vem a destruir tudo, tudo que se fez nesses quinze anos.[32]

A lenda é justamente a mentira operacionalizada. E Dias Gomes parece que explica a reação dos poderosos à perspectiva marxista, definida como a *destruição* da ordem social que lhes favorece. Nesse caso, o interesse material fica explicitado e a repressão do pesquisador acontece no fim da peça:

> MALTA (Canta:)
> Assim, senhoras e senhores,
> foi salva a nossa cidade.
> Com pequenos sacrifícios
> de nossa dignidade,
> com ligeiros arranhões
> em nossa castidade
> e algumas hesitações
> entre Deus e o Demônio
> conseguimos preservar
> todo o nosso patrimônio.[33]

A ideia de *patrimônio* condensa todo o argumento do livro: no fim, a busca não foi pela verdade, a verdade foi morta para a mentira se tornar real. No fim das contas, o herói é o humano e, se ele for como o herói, ele deixará de ser humano. Portanto, não há uma consagração metafísica, o humano não supera os seus sentimentos, como o medo. Ele é humano e deve ser apreciado enquanto tal.

Ou seja, é preciso um duplo: o metafísico dependeria da transcendência do físico: o herói se desvincula das qualidades humanas e por isso consegue ser consagrado. Mas é preciso o duplo homem para que o processo de sacralização aconteça. Se esse duplo homem não transcende, não existe o processo e nem a metafísica. Quem inviabiliza esse processo é justamente o estado moderno.

[32] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Ibidem*, p. 452.
[33] Alfredo de Freitas Dias Gomes, *Op. Cit.*, 1990, p. 541.

5. Considerações finais

A peça *O berço do herói*, escrita por Dias Gomes, revela-se ao mobilizar contexto histórico e memória (o discurso com sentido referencial) e registrá-los nas obras junto ao seu discurso com sentido não referencial. Da atividade investigativa resultou um argumento ateu, eivado de três premissas. Do ponto de vista sociológico, no caso estudado, o ateísmo não aparece como fenômeno independente, tal como é agora em movimentos como a ATEA ou o ateus.net, que reivindicam o respeito ao ateísmo como uma variedade pública. O ateísmo, aqui, serve de argumento para atacar superestruturas capitalistas, o mito e a religião. É um ateísmo que não pode se qualificar publicamente e que expressa seus argumentos por via de metáforas.

A personagem Roque é, na verdade, retecida por Dias Gomes com seu intuito de observar como funcionaria o sistema capitalista. Se na história imanente o Cabo Roque voltou e o engano foi explicado, na peça, a elite enriqueceu por causa do mito e não deseja que a verdade dos fatos venha a público. Se a desmitificação do herói e da religião tivesse se tornado real, teria se dissipado a ilusão da alienação, o que permitiria o contato com a realidade histórica. Aí se perceberia que, na realidade, o mito da nação oculta os interesses do capital.

Outro ponto importante é o enquadramento psicológico de Dias Gomes ao utilizar termos dessa disciplina, que o aproxima muito das ideias da escola de Frankfurt, que utiliza a psicanálise.[34] Acaba, assim, por equivaler a religião a uma ideia fixa. A riqueza dessa obra abre muitas possibilidades de estudos de ateus de outras épocas que não a contemporaneidade.

[34] Emanuel Messias Aguiar de Castro; Aluísio Ferreira de Lima, *O Freudismo e a Escola de Frankfurt: ensaio sobre a relação entre Metapsicologia e Teoria Crítica*, 2014.

Referências

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Abril Cultural: São Paulo, 1982.

DE CASTRO, Emanuel Messias Aguiar; DE LIMA, Aluísio Ferreira. O Freudismo e a Escola de Frankfurt: ensaio sobre a relação entre Metapsicologia e Teoria Crítica. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 5, n. 2, p. 108-123, 2014.

DÉA, Márcia Letícia Falkowski. *Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos:* O berço do herói, de Dias Gomes e O livro de Jó, do Grupo Vertigem. 2005. 243f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Coleção Dias Gomes*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1990.

DURKHEIM, Émile. *A educação moral.* Petrópolis: Vozes, 2017.

HENDERSON, Guilherme Freitas. *A impotência sexual na obra de Freud.* 2017. 105 f., il. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília.

JUNIOR, Caio Prado. Teoria marxista do conhecimento e método dialético materialista. *Discurso*, v. 4, n. 4, p. 41-78, 1973.

LOPES, Ricardo Cortez. *O nível formal do conceito de Opção Religiosa:* agnósticos, religiosos, deístas e ateus. *In*: Anais do V Seminário Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS, 2016: a sociologia diante de novos fluxos e velhos muros. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UFRGS, 2017.

MARX, Karl. *A ideologia alemã.* São Paulo: Hucitec, 1993.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte.* Lisboa: Avante, 1982.

MARX, Karl. *O Capital – crítica da economia política.* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

PASSETTI, Edson. Loucura e transtornos: políticas normalizadoras. *Ecopolítica*, n. 2, 2012.

ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Ed.). *Intelectuais partidos:* os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. A pergunta de Feuerbach a Stirner: "que significa 'ser um indivíduo'?". *Philosophica*, Lisboa, 2013, n,41 p. 97-108.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade.* Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SUZUKI, Matinas. Entrevista com Dias Gomes. *Memória Roda Viva*. 1995. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias_gomes_1995.htm. Acesso em: 03 abr. 2019.

Referência para citação deste artigo
LOPES, Ricardo; MARTINEZ, Yana. Um estudo sobre três premissas do argumento ateu na peça *O berço do herói*, de Dias Gomes. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 505 – 525, outubro de 2019.

> Cinema e fotografia: as técnicas e suas ambiguidades em Benjamin, Flusser e Agamben

> Cinema and photography: the techniques and their ambiguities in Benjamin, Flusser and Agamben

por Sônia Campaner Miguel Ferrari
Prof.ª Dr.ª. do departamento de Filosofia da PUCSP, pesquisa nas áreas de Estética e Filosofia da Arte, e as relações entre Ética e Política. E-mail: soniacamp@pucsp.br. ORCID: 0000-0002-4862-0183

Resumo
O objetivo deste artigo é o de apresentar as concepções acerca das técnicas de Walter Benjamin, Vilém Flusser e Giorgio Agamben. No ensaio sobre a obra de arte Benjamin reflete sobre o cinema e as mudanças que a nova técnica introduz não só na concepção e função da arte na modernidade, mas também na percepção. Para ele as mudanças produzem uma reordenação da percepção e introduzem novas formas de sentir e perceber o mundo que correspondem a esse mundo. Portanto não há porque considerar essas mudanças como positivas ou negativas. As reflexões de Flusser são apresentadas a partir de seu Filosofia da caixa preta, em que o autor toma o fenômeno fotográfico para fazer um diagnóstico sobre a sociedade contemporânea, e que será estendido às outras técnicas em O Universo das imagens técnicas. A visão inicialmente pessimista de Flusser é nuançada nesta última obra. Agamben parece encontrar-se no ponto médio entre os dois pensadores ao definir o dispositivo, e o processo de profanação para combatê-lo.
Palavras-chave: Técnica. Dispositivo. Aparato. Cinema. Fotografia.

Abstract
The purpose of this article is to present the conceptions about the techniques of the following authors: Walter Benjamin, Vilém Flusser and Giorgio Agamben.In the essay on the work of art Benjamin reflects on the cinema and the changes that the new technique introduce not only in the conception and function of art in modernity but also in perception. For him the changes produce a reordering of perception and introduce new ways of feeling and perceiving the world that correspond to this world. So there is no reason to consider these changes as positive or negative. Flusser's reflections are presented from his book *Philosophy of Photography*, in which the author takes the photographic phenomenon to make a diagnosis of contemporary society, and which will be extended to other techniques in *Into the universe of technical images*. His initially pessimistic view is nuanced in this latest work. Agamben seems to find himself midway between the two thinkers when he defines the *dispositor*, and the profanation process to combat it.
Keywords: Technique. Dispositor. Apparatus. Cinema. Photography.

> Artigo recebido em 02.05.2019 e aceito em 19.08.2019

1. Benjamin e o cinema

No ensaio sobre a obra de arte[1], Benjamin compara seu texto com *O Capital* de Marx, pois este último "orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos". Sua análise da forma mercadoria tinha naquele momento o sentido de apontar a direção na qual o capitalismo avançava: no sentido de promover uma maior exploração do proletariado, e também de preparar o seu próprio fim.

Para Benjamin, o ano de 1935 se apresenta como um momento oportuno para novos prognósticos, desta vez calcados sobre o modo como as condições de produção analisadas por Marx evoluíram de maneira a refletir-se em todas as esferas da cultura. À diferença da análise marxiana, cujos prognósticos levaram meio século para poderem ser observados, e que em parte se referiam à produção da arte revolucionária, os prognósticos de Benjamin mencionam as "tendências evolutivas da arte"[2], e podem ser observados imediatamente.

São esses prognósticos que nos interessam: prognósticos que afirmam a transformação da arte e de sua função que apontam para a perda da transcendência e da aura[3] da obra de arte, mas que ao mesmo tempo levantam possibilidades nas quais a arte não deixa de existir e ter um papel, e nas quais podemos identificar o fenômeno do deslocamento da aura.

Toda forma de arte amadurecida, nos diz Benjamin, está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas[4]: 1) a atuação da técnica sobre uma forma de arte; 2) a realização, pela nova forma de arte, dos efeitos que as formas tradicionais

[1] Walter Benjanim, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1985.
[2] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1980, p. 435; *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1985, p. 166. As citações de Walter Benjamin serão feitas deste modo: em primeiro lugar a página correspondente à edição em língua alemã, e em segundo lugar a página correspondente à tradução brasileira.
[3] O conceito de aura aparece em Benjamin principalmente no texto referido na nota 1. Textualmente ele diz: a aura "é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja" (*Ibidem*, 1985, p. 170). As formas de reprodução técnica ameaçam a sua existência.
[4] *Ibidem*, 1980, p. 456-7; *ibidem*, 1985, p. 185.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

de arte tentaram produzir; 3) a produção e utilização de mudanças nas estruturas da percepção pelas novas formas de arte.[5] Essas três linhas estão também relacionadas com a influência das novas técnicas na produção e recepção da arte.

A primeira linha remete às relações da técnica com as artes antes existentes. É inegável que fotografia e o cinema criaram condições novas para a recepção das artes, mesmo que estas não absorvam características relacionadas às técnicas modernas. Olhar para uma pintura tornou-se algo que se faz de um modo distinto do modo contemplativo. Significa que as novas técnicas interferem no modo como a arte é percebida e produzida. Mesmo que visitemos um museu no qual se encontram obras produzidas em momentos em que a arte tinha função ritual, cuja autenticidade estava relacionada a um fundamento teológico, ou função de registro (retratos e pinturas históricas), o modo de recepção dessa arte se dá de maneira análoga às imagens produzidas pela fotografia, ou pelo cinema, isto é, de maneira dispersa.

Adorno, no texto *Fetichismo na música e regressão da audição*[6], afirma que a presença da indústria na cena cultural produziu um público incapaz de manter-se contemplativo ao ver uma pintura ou ouvir uma música. O jazz, objeto de sua crítica, mudou a qualidade da audição do público. Benjamin, no entanto, entende que essa influência pode não ser tão deletéria, pois torna o público mais atento ao que está à sua volta, tornando-o mais apto para a vida numa cidade moderna.

A segunda linha refere-se ao desenvolvimento técnico como uma forma de realizar desejos utópicos, antes expressos em formas ainda rudimentares ou por meio de técnicas que apenas projetavam tal desejo sem realizá-lo. Por exemplo, o desejo de exprimir o movimento só foi realizado pelo cinema. A relação entre o desenvolvimento técnico e desejos utópicos aparece na versão francesa do texto.[7] Ali Benjamin relaciona o gesto da humanidade em direção ao desenvolvimento

[5] *Ibidem*, 1980, p. 457-8; *ibidem*, 1985, p. 185.
[6] Theodor Adorno, *Fetichismo na música e regressão da audição*, 1975.
[7] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1980, p. 717.

técnico com o gesto da criança que busca alcançar a lua. Com tais gestos, a humanidade busca alcançar, além dos *fins acessíveis*, outros que são *utópicos.*[8]

A terceira linha remete tanto à recepção da obra de arte contemporânea quanto ao fato de que essa mesma arte (além de outros meios) produz as condições nas quais ela deverá ser recebida pelo público. Ainda, ela é um produto da modernidade e da modernização.[9] Benjamin associa cinema e arquitetura, duas formas de arte cuja recepção se dá de maneira dispersa e coletiva. O motivo disso é que as obras cinematográficas e arquitetônicas adequam-se ao formato de uma arte produzida para ser recebida pela *massa*: "a massa distraída (...) faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo"[10]. Esta forma de recepção e percepção da obra, modo pelo qual a massa se apropria da obra e a torna próxima[11], não é contemplativa, individual ou isolada; mas tátil, coletiva e dispersa. A arquitetura é o exemplo mais evidente de arte tátil, cujo sentido se encontra nesse modo de recepção. Há algo de paradoxal nesse modo de recepção, pois o sentido da existência da arte está na recepção coletiva: ela é envolvida pela massa, mas ela também forma a recepção da massa. Essa mudança na ênfase do modo de receber a arte interfere no modo contemplativo de recepção, pois se antes a recepção ótica estava ligada ao modo contemplativo,

[8] Ibidem.
[9] Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, 1986, p. 87.
[10] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, 1980, p. 465; *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1985, p. 193.
[11] A presença das massas no cenário político e social é um dos indícios mais importantes, para Benjamin, das mudanças drásticas nas relações de distância e proximidade nas grandes cidades. A técnica encurta distâncias, e, ao mesmo tempo, aproxima as pessoas, por exemplo, nas ruas, nos locais de trabalho ou mesmo nos meios de transporte. O excesso de proximidade ameaça, como nos indica Baudelaire quando se refere à cidade como uma selva. Essa ameaça não é somente a da proximidade de pessoas que não se conhecemos – diferentemente do que ocorria nas pequenas vilas –, mas é a ameaça que jaz curiosamente mais na destruição da intimidade por excesso de proximidades invasoras que num isolamento espacial e social por excesso de distâncias. Esse excesso de proximidade reforça sentimentos de solidão, de incompreensão e mesmo de hostilidade entre os indivíduos: o excesso de proximidade torna as pessoas cada vez mais estranhas e distantes umas das outras. No entanto, essa ameaça é vencida pelo artifício: a criação de um significado para essa experiência torna possível criar uma outra forma de vida nesse lugar deserto. Sua forma é a da arte e da técnica.

ela agora está determinada[12] pelo hábito, ou modo de recepção tátil. O motivo pelo qual isso acontece é que

> as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito.[13]

Para Benjamin, essas duas formas de recepção da arte – coletiva e distraída – realizam uma tarefa que é necessária para a humanidade. O modo de recepção da arte pela massa impõe-se ao indivíduo, mesmo que este se esquive. Não cabe, portanto, ao indivíduo escolher. A massa, o coletivo, caminha na direção exigida pelas condições dadas. O problema da resistência dos indivíduos é vencido pela força das massas, que não segue necessariamente a melhor direção por conta dessa resistência. Há uma tarefa a ser realizada, há uma força que impele à sua realização.

> A arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes (tarefas) sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.[14]

A arquitetura é o exemplo mais evidente de uma arte que é envolvida pela massa; que é recebida de modo tátil. Vamos nos fixar aqui no papel das novas técnicas, e em particular para Benjamin, o cinema; técnica que, para ele, deixa explícita uma mudança no modo de perceber e receber a arte. Afinal, o cinema não permite a contemplação. E para Benjamin, o surgimento do cinema responde a uma necessidade do próprio aparelho perceptivo: é preciso reaprender a percepção tátil, pois ela nos tirará do labirinto criado pela reflexão segundo os padrões tradicionais.

---

[12] "A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica". (*Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 193).

[13] *Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 193.

[14] "so wird die Kunst deren schwerste und wishtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig in Film" (*Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 194).

O cinema mostra que a "dominante tátil prevalece no [...] universo da ótica"[15]. Por mais que se insista sobre a predominância do estímulo visual, nas análises da sociedade moderna, principalmente naquelas que intentam promover as atividades reflexivas, Benjamin insiste que o estímulo visual está dominado pelo tátil. Isto é, ele segue um roteiro já traçado pelo hábito. O cinema não só ilustra tal processo, como permite a sua desestruturação. Segue-se daí que: 1) o cinema permite a percepção das tensões do nosso tempo ao mostrar que a dominante tátil prevalece sobre o universo da ótica; 2) o cinema permite desestruturar esse prevalecimento, não em função da visão, mas em função de uma compreensão diferenciada dos fenômenos da percepção. Se o cinema é a forma de arte "onde a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica"[16], a recepção tátil é realizada através do hábito, e é o hábito que determina a recepção ótica.

Tal recepção está marcada pela forma como as construções organizam a utilização do espaço. Benjamin tem em vista nesse texto a forma como o fascismo utiliza-se da crescente massificação: "o fascismo tenta organizar as massas proletárias recém surgidas"[17]. Benjamin aqui denuncia uma confusão proposital entre reproduzir a massa, isto é, colocá-la como protagonista das imagens, e reprodução em massa. Os comícios gigantescos e espetáculos esportivos fazem parte de um programa de "estetização da vida política". Isso significa a transformação da vida política em imagens nas quais a massa aparece como protagonista, mas na verdade, desempenha apenas o papel de massa – que apoia, aplaude e obedece. Desse modo as imagens de guerra dão um sentido a esse movimento da massa: ali ela se vê grande e cumprindo uma finalidade bela.

A percepção de que a componente ótica é determinada pelo hábito é um conhecimento importante no jogo político encenado pelos nazistas que com sua cenografia transforma a massa em público espectador de suas ações. O cinema

[15] *Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 194.
[16] "tactile Dominant in der Optik selber sich geltend macht" (*Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 194).
[17] *Ibidem*, 1980, p. 467; *ibidem*, 1985, p. 194.

então nasce com função social[18] expressa na formulação: "a função social decisiva da arte atual consiste na iniciação da humanidade ao [...] jogo harmonioso" da "natureza" com a "humanidade"[19]. Para Benjamin, a técnica não tem somente o objetivo de sujeitar a natureza, mas também de produzir essa harmonia. Cumpre, portanto, um papel decisivo como forma de treino e exercício da percepção. Essa é a tarefa do cinema enquanto exercício estético das massas. Trata-se de tomar a sério essa tarefa e proceder de modo a oferecer à massa uma forma de perceber essa dominação do tátil sobre o ótico, e ao mesmo tempo, as possibilidades que a dominante ótica oferece para a experimentação tátil. A recepção tátil das massas nos ensina sobre o modo como se dá a recepção das obras de arte. Aquelas às quais dedicamos uma certa atenção concentrada não são mais do que obras que contemplamos a partir de certos hábitos adquiridos.

Desse modo, para Benjamin, "o cinema se revela [...] o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética"[20]. Pelo visual ele permite implodir a lógica do hábito. Uma de suas funções sociais mais importantes é a de "criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho". E ele realiza essa tarefa não "apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho"[21]. Temos nessa frase não só a afirmação do cinema como uma técnica que, tal como a arquitetura, devolve ao homem seu pensamento em forma material (o cinema, enquanto técnica, torna possível ao homem lidar com o que ele mesmo criou); como também o cinema como produto de uma técnica que permite desfazer aquilo que a própria técnica criada pelo homem construiu.[22]

---

[18] Cf. as três linhas evolutivas na intersecção das quais toda nova forma de arte se encontra, ref. na nota 2 deste trabalho.

[19] "Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance". (*Ibidem,* 1980, p. 717).

[20] *Ibidem*, 1980, p. 466; *ibidem*, 1985, p. 194.

[21] *Ibidem*, 1980, p. 460-1; *ibidem*, 1985, p. 189.

[22] "Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervations de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique. Cette technique constitue un système que exige que les forces sociales elementaires soient subjuguées

> Se o filme, através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, estende, por um lado, nossa compreensão sobre as mil determinações de que depende nossa existência, por outro ele vem nos abrir um imenso e insuspeitado campo de ação.[23]

O cinema faz explodir esse *universo carcerário*, ao possibilitar que a representação da imagem do homem pelo aparelho lhe seja alienada. Essa alienação tem, no entanto, um uso produtivo: ela produz o estranhamento, do mesmo modo que a imagem no espelho. A explosão do universo cotidiano produzida pelo cinema torna possíveis "viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância"[24]: ou seja, permite a percepção de um universo mais amplo do que o do cotidiano, a percepção do sentido dos gestos contidos ou estudados, ou que ocultam sentimentos e anseios reprimidos e/ ou esquecidos. E essa percepção é tanto mais possível quanto mais estudamos, observamos os movimentos – o andar, o gesto de pegar algo. Ela permite o exame daquilo que vemos sem nos darmos conta. O cinema exibe nas telas elementos do sonho coletivo, uma espécie de elixir para as "perigosas tensões que a tecnização [...] engendrou nas massas"[25]. O cinema, portanto, é tanto produto da inervação dos elementos do coletivo (que cria a técnica) que buscam satisfazer o desejo de uma vida melhor e em harmonia com a natureza, como também produto dessa mesma técnica, visando imunizar as massas contra seus efeitos perniciosos.[26] Para Benjamin, precisamos rir do que nós mesmos criamos, e isso não é catarse.

As duas características do cinema deverão servir ao homem moderno para libertar-se das exigências que a sociedade capitalista e de consumo se lhes impõe: o cinema nos faz vislumbrar "os mil condicionamentos que determinam nossa

pour que puisse s'établir un jeu 'harmonien' entre les forces naturelles et l'homme." (*Ibidem*, 1980, p. 717). Essa técnica é a que visa liberar o homem do trabalho e com isso estende o seu campo de ação. Ele ainda não sabe orientar-se nesse campo. A apropriação pelo coletivo dessa técnica é que permite esse aprendizado.

[23] *Ibidem*, 1980, p. 730.

[24] *Ibidem*, 1980, p. 461; *ibidem*, 1985, p. 189.

[25] *Ibidem*, 1980, p. 461; *ibidem*, 1985, p. 189.

[26] Aqui em total discordância com Adorno, que considera os filmes como produtos que mantêm o espectador no estado de infância emocional.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

existência"[27] ao permitir a exploração minuciosa dos objetos e ambientes de nosso cotidiano num alcance que vai muito além do que pode nosso aparelho perceptivo (1) e ao mesmo tempo assegurar-nos "um grande e insuspeitado espaço de liberdade" (2).[28] O cinema propicia isso ao registrar nossas ações permitindo-nos perceber que elas resultam de uma montagem minuciosa e detalhada. A implosão do movimento cria a possibilidade de criar outros movimentos, e torna possível a percepção de que nosso mundo é um cenário construído. A câmera funciona como um bisturi cuja intervenção revela o que se passa nos interstícios deste "inconsciente ótico" (que no texto de Benjamin funciona como o que conduz o olhar do mesmo modo que o inconsciente pulsional que conduz nosso pensar consciente). A percepção sensível não pode ser condicionada, ou limitada, àquilo que os olhos vêm. Desse modo a *aisthesis* de Benjamin aproxima-se, ao mesmo tempo em que se afasta da grega: é certo que há algo além daquilo que nossos olhos vêm, mas esse algo não está no plano do invisível, mas do perceptível.

2. Flusser: imagens técnicas e nomadismo

Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser afirma que uma filosofia da fotografia é necessária para que possa ser uma crítica:

> Urge uma Filosofia da fotografia para que a práxis fotográfica seja conscientizada. A conscientização de tal práxis é necessária porque sem ela jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos.[29]

No capítulo dedicado ao aparato, ou aparelho, como foi traduzido para o português, Flusser, após uma digressão sobre a origem da palavra *apparatus* o

[27] *Ibidem*, 1980, p. 461; *ibidem*, 1985, p. 189.
[28] *Ibidem*, 1980, p. 461; *ibidem*, 1985, p. 189.
[29] Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, 2002, p. 76. Na versão em inglês: "A philosophy of photography must reveal the fact that there is no place for human freedom within the area of automated, programmed and programming apparatuses, in order finally to show a way in which it is nevertheless possible to open up a space for freedom." (Vilém Flusser, *Towards a philosophy of photography*, 1983, p. 81).

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

define como "a thing that lies in wait or in readiness for something, and a 'preparatus' would be a thing that waits patiently for something. The photographic apparatus lies in wait for photography"[30].

O aparato ao qual o texto se refere é o aparelho fotográfico. Porém, pelo modo como define a fotografia, o aparelho fotográfico e seus derivados, podemos perceber que Flusser não está vinculado somente a um aparelho, mas também à sociedade que o produz e na qual as imagens fotográficas têm um papel.[31] Esse mundo é o da revolução industrial que evoluiu para colocar os homens a serviço das máquinas. Assim, a câmera fotográfica é também uma máquina que coloca o homem a seu serviço. Os instrumentos produzidos pelo momento que se segue à revolução industrial – pós-industrial – não são mais extensões do corpo humano, mas aparelhos cujas funções e possibilidades múltiplas de uso adquiriram um poder sobre os homens. São objetos programados, automáticos, que realizam funções complexas que independem dos seres humanos que os operam.

Algumas de suas afirmações o levam a ter uma posição pessimista diante da introdução das técnicas. Por exemplo a possibilidade grande mas limitada de ação que as máquinas oferecem, que pode ser estendida a todo e qualquer objeto, seja produzido ou natural. Os objetos produzidos fazem parte da cultura, e refletem em si os valores dessa cultura. Por mais que coloquemos e discutamos

[30] A tradução para o português está ligeiramente diferente. Cito ainda outro trecho da versão em inglês que acrescenta mais três conceitos: temos, então: aparelho, jogo, programa, informação. "Apparatuses are playthings that repeat the same movements over and over again. Programs are games that combine the same elements over and over again. Pieces of information are improbable states that break away again and again from the tendency to become probable only to sink back into it again and again. In short: With these four basic concepts, we no longer find ourselves in the historical context of the linear, in which nothing is repeated and everything has a cause yielding consequences." (Vilém Flusser, *Towards a philosophy of photography*, 1983, p. 77).

[31] Flusser, em *O universo das imagens técnicas*: o elogio da superficialidade, publicado em 2012 pela Annablume, estende o universo das imagens para as imagens produzidas por computador, para o cinema, a mídia, os aparatos da comunicação e o próprio processo da comunicação. Assim como a obra citada na nota 27, que não se constituiu em um livro sobre fotografia, esta sua obra é um conjunto de estudos "das consequências sócio-ambientais (não apenas na natureza e na sociedade, mas sobretudo na cultura) geradas pela proliferação das tecno-imagens" (Baitello, prefácio a Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas*, 2012, p. 8).

questões acerca do que envolve o aparato, o fato de ele ser ou não um instrumento estende nossa visão.

> Sem dúvida, trata-se de objetos produzidos, isto é, objetos trazidos da natureza para o homem. O conjunto de objetos produzidos perfaz a cultura. Aparelhos (Apparatuses) fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características. Não há dúvida que o termo *aparelho* é utilizado, às vezes, para denominar fenômenos da natureza, por exemplo, aparelho digestivo, por tratar-se de órgãos complexos que estão à espreita de alimentos para enfim digeri-los.[32]

Porém Flusser acrescenta que o uso da palavra para objetos da natureza é um uso metafórico transportado de uma esfera para outra. Contudo, pode-se acrescentar que não somente aparelhos mecânicos, mas o aparelho digestivo, por exemplo, também impõe limites de possibilidades. Ou seja, tais limitações referem-se a todo e qualquer ser. Flusser tem uma expectativa de liberdade que parece não corresponder à realidade. Ao final do livro, afirma que a tarefa da filosofia da fotografia é apontar o caminho da liberdade, e que ela é a única revolução possível. Flusser parece viver sob o fantasma da liberdade total e das possibilidades infinitas, lamentando que vivamos hoje num mundo programado por aparelhos. Tal afirmação nos parece bastante estranha, já que os aparelhos são programados pelos próprios humanos.

Apesar de seu pessimismo, Flusser considera que aquele que utiliza o aparelho pode jogar com ele; ou seja, pode usar a programação para produzir uma imagem que não se limite a ela. Porém, a questão que mais enfatizada é a da mudança operada por esta sociedade, que qualifica como pós-industrial e da informação[33]: nela, o simbólico reina sobre o material, e isso se deve principalmente ao fato de que a grande mudança ocorrida nos últimos tempos foi

[32] "They are indubitably things that are produced, i.e. things that are pro-duced (brought forward) out of the available natural world. The totality of such things can be referred to as culture. Apparatuses are part of a culture, consequently this culture is recognizable in them. It is true that the word apparatus is also occasionally applied to natural phenomena, e.g. when speaking of the hearing apparatus of animals." (Vilém Flusser, *Towards a philosophy of photography*, 1983, p. 22).
[33] Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, 2002, p. 29-30.

a invenção das imagens técnicas. As imagens transmutam o mundo, transferem-no para a superfície:

> Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora, no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espácio-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano.[34]

Para Flusser, as principais características das imagens – a possibilidade de interpretação de seus símbolos, sua equivocidade, o olhar girando em círculos – a tornam um elemento que impede a compreensão do mundo. Elas se colocam entre o homem e o mundo, são mediações, e por esse motivo o afastam de uma forma de perceber que o colocaria em contato com a percepção imediata. A imagem acaba por se prestar a uma relação mágica, confundindo-se com a realidade. Esse é para ele o momento em que a idolatria do texto é substituída pela idolatria da imagem. Podemos então pensar: é uma idolatria que substitui outra, nada de novo. Mas para Flusser a nova idolatria aponta para um problema presente na era "pós-histórica" e "pós-ideológica"[35]: trata-se de uma "crise da história que não pode mais ser solucionada"[36]. Trata-se de compreender, para Flusser, que o surgimento das imagens técnicas vem preencher um vazio deixado pela narrativa. "Seu trabalho era o de 'tornar as imagens compreensíveis novamente, [...] superar a crise da história'"[37].

Norval Baitello[38] nos descreve as três catástrofes, sendo que o que caracteriza os degraus dessas catástrofes é o avanço da abstração. O segundo degrau "é alcançado pela transformação das imagens em pictogramas, ideogramas e letras, que abrem ao homem o caminho para o universo da escrita (e de sua

[34] *Ibidem*, 2002, p. 7.
[35] Não cabe aqui discutir a questão dessas classificações feitas por Flusser acerca da nossa contemporaneidade, e repetidas por Amelunxen (cf. nota 29). Trataremos desse tema em outro momento.
[36] Hubertus von Amelunxen, *Posfácio*, 2011, p. 93-94.
[37] *Ibidem*, 2011, p. 94.
[38] Norval Baitello, *Vilém Flusser e a terceira dor do homem ou as dores do Espaço, a fotografia e o vento*, 2006, p. 4-5.

decifração, a leitura)"[39]. O terceiro degrau marca, portanto, a transformação das imagens planas em escrita linear. Essa mudança influencia na concepção de tempo: antes era circular; o tempo do eterno-retorno. Agora, é linear. Como vimos, o surgimento das imagens técnicas vem substituir esse "pensamento linear e conceitual"[40] ancorado na escrita. Porém as imagens técnicas não representam um retorno às imagens tradicionais, mas resultam, ao contrário, do avanço da abstração e da crise da palavra escrita. Elas representam um passo além nesse processo. O fato de serem formadas por pequenos grãos que vão produzir a forma final é já para Flusser indicativo de que são uma "construção conceitual"[41]: são formadas de pequenos grãos, de "pedrinhas minúsculas se aglutinam no espaço plano, formando a ilusão de imagens"[42]. Não são um retorno ao aspecto mágico da imagem tradicional, mas criam a ilusão deste ao colocarem-se como imagens da realidade. Segundo Baitello[43]:

> Vilém Flusser reserva à fotografia um status especial dentre as imagens técnicas: por sua qualidade germinativa da nova era da imagem, pelo resgate da magia após a "desmagicização" promovida pela escrita, pelo retorno à circularidade do olhar, pela volta do tempo do eterno retorno e, sobretudo, por ser ela a inauguração das tecno-imagens, imagens sintéticas compostas por granulação e por cálculos – vale dizer, por ser a fotografia uma imagem que não é imagem.

O terceiro degrau da catástrofe completa-se então com o advento das imagens técnicas, com especial ênfase à fotografia, pois esta é produto de um aparelho que programa a imagem que capta (e só capta as imagens que programa).[44] Para Flusser, o valor destes aparelhos não mais reside neles, mas no programa implantado que conduz a ação do operador. Com isso indica a vitória do aparelho sobre o homem, numa afirmação que contradiz a previsão benjaminiana de que o homem pode manter-se como ele mesmo diante do aparelho. Em relação à fotografia, diz Flusser: "No fundo não somos nós que a manipulamos, é ela quem

[39] *Ibidem*, 2006, p. 4.
[40] *Ibidem*, 2006.
[41] *Ibidem*, 2006, p. 5.
[42] *Ibidem*, 2006.
[43] *Ibidem*, 2006.
[44] *Ibidem*, 2006.

nos manipula"[45] e nos conduz. A terceira catástrofe, segundo Baitello, seria a "que tornou inabitáveis as habitações, empurrando o homem a seguir novamente o seu velho companheiro nômade, o vento, o 'spiritus', o 'pneuma', o 'ruach', em busca do momento germinal do sopro que deu vida ao barro inerte"[46]. Desse modo, assim como Amelunxen, relaciona o pensamento de Flusser à sua condição de nômade, de emigrado sem raiz e sem chão, que reflete "a insegurança básica do destino humano"[47].

Em *O universo das imagens técnicas*: o elogio da superficialidade, Flusser avança seu diagnóstico ao indicar como resultado da produção de imagens técnicas uma "escalada da abstração". Esse aspecto é o que diferencia as imagens tradicionais das imagens técnicas. O efeito disso é indicado por ele:

> Partindo das imagens técnicas atuais, podemos reconhecer nelas duas tendências básicas diferentes. Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática, dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens. As duas formas parecem fantásticas para nós, embora a primeira utopia tenha características negativas, e a segunda positivas.[48]

Como já havia anunciado em *Filosofia da caixa preta,* Flusser entende que as imagens são produtos da cultura, dos aparelhos produzidos pelo homem. Enquanto que na obra anterior Flusser via um caminho de perda e de distanciamento do homem em relação a algo que ficou na distância temporal, em *O universo das imagens técnicas*, apesar do subtítulo ("O elogio da superficialidade"), Flusser indica duas possibilidades que a proliferação de imagens cria. Apesar de enfatizar a "obediência a um programa ou roteiro previamente inscrito em esfera infra- ou supra-individual", considera que a proliferação de imagens possa ter um lado positivo, possa resultar numa utopia positiva.

[45] Vilém Flusser, *Towards a philosophy of photography*, 1983, p. 62.
[46] Norval Baitello, *Vilém Flusser e a terceira dor do homem ou as dores do Espaço, a fotografia e o vento*, 2006, p. 6.
[47] Hubertus von Amelunxen, *Op. Cit*., 2011, p. 86.
[48] Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas*, 2012, p. 14.

3. Agamben

Agamben compartilha da concepção de Flusser em vários pontos. Em primeiro lugar, apesar de Flusser chamar de *apparatus* a máquina ou aparelho, entende, como vimos, que tal aparelho está vinculado à sociedade que o produz, e, portanto, é o produto de um modo de vida. Por sua vez, Agamben expõe a noção de dispositivo a partir de Foucault como um conjunto de elementos heterogêneos, tais como "discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões reguladoras, leis, medidas administrativas, proposições científicas, proposições filosóficas, morais e filantrópicas – em resumo – o dito tanto quanto o não dito"[49]. A reflexão de Agamben retoma o uso do termo por Foucault, no sentido de enfatizar seu uso como aquilo em que, e através do que, "se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito"[50]. Também há um encontro aqui com Flusser e Benjamin, pois para ambos – e também para Agamben e Foucault –, as técnicas e a tecnologia podem ser e são utilizadas para controlar e dominar, formar um público cativo para o espetáculo do qual participam os dirigentes (por exemplo, o caso do nazismo em Benjamin, mas também das democracias modernas). Antes de continuarmos com a digressão de Agamben, cabe aqui uma nota sobre a tradução do termo francês *dispositif* para *apparatus* na edição inglesa, o que poderia favorecer uma aproximação de Agamben com Flusser nesse ponto. Agamben[51] afirma que não está satisfeito com essa tradução e propõe o termo *dispositor*, um termo ligado à astrologia, em seu lugar, cuja definição segundo o *English Oxford Dictionary*[52] é "the planet which rules the sign in which another planet is located in a particular chart". O próprio Agamben caracteriza sua tradução como monstruosa, porém sua preocupação com a

[49] Michel Foucault *apud* Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 2009, p. 38.
[50] Ibidem.
[51] Giorgio Agamben, *What is a dispositive?,* 2005 (aula 1).
[52] Disponível em: https://en.oxforddictionaries.com/definition/dispositor. Acesso em: 29 abr. 2019.

terminologia o faz escolher uma palavra que não possa ser confundida no seu sentido.[53]

Ao afastar-se da filologia foucaultiana, Agamben apresenta uma divisão dos seres em seres vivos e dispositivos que corresponde, por um lado, à ontologia das criaturas, e, por outro, aos dispositivos que teriam por função guiar os seres na direção do bem[54], e, nesse sentido, tudo o que foi produzido pelo homem, desde manicômios a escolas e fábricas, da literatura à filosofia, da caneta ao cigarro, é um dispositivo. O sujeito é ele mesmo um ser que resulta da relação entre seres e dispositivos. Até aqui, Agamben parece estar usando as divisões para melhor compreender a ação do dispositivo; porém, ao final do texto, enfatiza a dessubjetificação promovida pelos dispositivos como computadores e celulares, considerando tais aparelhos como a última forma de não subjetividade e de controle.

Tal como Flusser em relação aos aparatos, Agamben considera que os dispositivos determinam formas de comportamento. Por isso, defende que o "dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo"[55]. O dispositivo determina as ações e escolhas do sujeito, que segundo Agamben tornam suportável a perda das relações consigo mesmo e com os outros, substituída pela relação com o dispositivo. Isso se deve à possibilidade que essas relações ofertam de um gozo, da realização de um desejo. Para Agamben, "na raiz de cada dispositivo está, desse modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo"[56]. Assim, a estratégia adotada para combater o dispositivo "não pode ser simples"[57]; deve consistir na "liberação e captura" daquilo que foi tomado

[53] Segundo o mesmo dicionário, a palavra *apparatus* significa "The technical equipment or machinery needed for a particular activity or purpose". Disponível em: https://en.oxforddictionaries.com/definition/apparatus. Acesso em: 28 abr. 2019.
[54] Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 2009, p. 40.
[55] *Ibidem*, 2009, p. 46.
[56] *Ibidem*, 2009, p. 44.
[57] Ibidem.

pelo dispositivo, para ser trazido para o uso comum. Chama esse processo de "profanação"[58], conceito cuja origem encontra-se no direito romano e que consiste no ato de restituir ao uso humano o que foi consagrado aos deuses. O termo vem da esfera religiosa: ela é quem promove essa separação do que é sagrado em relação ao que é profano por meio de pequenos rituais. A profanação indica que o que foi separado pode ser restituído à esfera profana. "Profanação é o contra-dispositivo que restitui para o uso comum o que o sacrifício tinha separado e dividido"[59].

Agamben afirma então que o capitalismo "e outras formas modernas de poder" levam esse processo de separação "que definem a religião" ao extremo. E que na sociedade disciplinar, conforme Foucault, o aparato visa criar "corpos dóceis"[60] que se veem como sujeitos dentro desse processo de dessubjetificação. Tais processos são máquinas de governo que produzem sujeitos dóceis, que se submetem aos ditames do aparato. A profanação seria como um jogo, no qual esferas arrestadas pelo aparato seriam libertas desse domínio, podendo então ser usadas livremente pelos homens. Esta afirmação pode ser contrastada com a que aparece em *Profanações.* Neste, Agamben afirma que esse jogo pode ser ilusório. Podemos pensar em jogá-lo acreditando que de fato conseguimos liberar forças a nosso favor, mas o capitalismo extremo pode criar formas de retomar o espaço conquistado pela profanação: "Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável"[61].

Por isso, Agamben, em *O que é um dispositivo*?, enfatiza a urgência da profanação dos aparatos, pois o "triunfo da *oikonomia* (...) reduziu a política a uma pura atividade de governo que visa somente sua própria reprodução"[62]. Diante dela, qualquer um que possa escapar ao processo de dessubjetivação é

[58] *Ibidem*, 2009, p. 44-45.
[59] *Ibidem*, 2009, p. 45.
[60] Ibidem, 2009, p. 46. Inclusive todas as citações que antecedem a esta neste parágrafo.
[61] Giorgio Agamben, *Profanações*, 2007, p. 71.
[62] Giorgio Agamben, O que é o contemporâneo? e outros ensaios, 2009, p. 49.

caracterizado como um "terrorista virtual"[63]. Assim, Agamben afirma apresentar-se diante de nós uma catástrofe diferente da catástrofe do fim da história ou de seu vazio, anunciada por Flusser: a catástrofe é o girar incessante da máquina sem destino.

Agamben discorda daqueles que consideram que o problema da tecnologia "se reduz àquele de seu uso correto"[64]. É possível que não haja mesmo um "uso correto", ou uso que se oponha a esses efeitos deletérios, pois segundo sua definição de aparato, os efeitos se devem ao próprio aparato. Os problemas da sociedade contemporânea apontados por ele – inércia e dessubjetivação – não se devem somente aos aparelhos e seu uso, mas, pode-se dizer com Schelling, a uma crise espiritual sem precedentes que não vê na técnica e no uso dos aparelhos uma forma de iniciação da humanidade ao jogo harmonioso da natureza com a humanidade, tal como pensa Benjamin.

4. Algumas considerações finais

Agamben afirma, a certa altura de *O que é um dispositivo?,* seguir um princípio metodológico (podemos dizer, este também um dispositivo), que é o de seguir um conceito até sua capacidade de desenvolvimento, e, portanto, de não forçar a interpretação para além das regras da hermenêutica. Por isso, num certo ponto tem que parar de seguir a interpretação, para seguir por conta própria.[65]

É o que vamos fazer aqui, arriscando-nos numa linha na qual pretendemos identificar alguns pontos de congruência e de distanciamento entre os autores apresentados. Porém, apontar esses pontos é, para nós, uma tentativa de identificar até que ponto esses conceitos podem nos auxiliar na reflexão sobre o papel das técnicas num sentido amplo.

[63] *Ibidem*, 2009, p. 49.
[64] *Ibidem*, 2009, p. 48.
[65] *Ibidem*, 2009, p. 39-40.

Se a hominização do *homo sapiens*[66] relaciona-se intimamente com a criação de dispositivos, ou, de maneira mais geral, com a utilização de técnicas para melhorar suas chances de sobrevivência (desde o domínio do fogo, da utilização de materiais para construir casas e utensílios, da produção de sons que visavam *comunicar*), é impossível separar o momento no qual ele é um ser produzido por um dispositivo. Ele produz os dispositivos para seu uso.

A questão importante para os três autores é a de diagnosticar na sociedade contemporânea a função desses aparelhos/técnicas/dispositivos, e de como podemos lidar com eles de maneira que permaneçamos nós mesmos. Benjamin, em algum momento de seu projeto *Paris Capital do século XIX*, e em seus textos sobre Baudelaire, caracteriza o sistema econômico da época (de Baudelaire, mas também da sua própria) como capitalismo produtor de mercadorias, entendendo esse momento não só a partir do aspecto econômico, mas também segundo o aspecto filosófico – que transforma o mundo dos seres em mercadorias.[67] Agamben e Flusser compreendem a época (anos 1980 a 2000) como a de uma sociedade pós-industrial e pós-histórica. Para Flusser, este segundo aspecto significa o fim das narrativas, enquanto para Agamben indica a ideia de algo que gira sem sair do lugar. Afinal, todos os dispositivos reproduzem indefinidamente o funcionamento dessa sociedade. Em Flusser, a tarefa urgente é a de compreender o processo no qual entramos como uma auto-referência infinita por meio das imagens, o que poderia render a possibilidade de apontar para uma utopia positiva. Para Agamben, "o problema da profanação (...) é urgente"[68], isto é, o de não mais permitir a inclusão de todas as práticas na esfera no poder. Ao afirmar que o ponto de fuga da política é o ingovernável, aponta para o que foi abandonado no processo de hominização: aquilo que não se deixa governar.

[66] *Ibidem*, 2009, p. 43.
[67] Segue aqui o diagnóstico de G. Lukács, em *História e Consciência de Classe*, e Karl Korsch, em *Marxismo e Filosofia*, 1977, que ele teria lido na época.
[68] *Ibidem*, 2009, p. 51.

Creio que está nesse processo uma possível resposta: os dispositivos, as técnicas, realizam um sonho humano, uma utopia. Repetimos aqui parte do texto da nota 18, em que diz Benjamin:

> O próprio objetivo das revoluções é acelerar essa adaptação. As revoluções são as enervações do elemento coletivo ou, mais exatamente, as tentativas de as enervações da coletividade que, pela primeira vez, fazem encontrar seus orgãos entre a segunda técnica.[69]

Significa que as técnicas, os dispositivos, não foram criados para se impor sobre nós. Não podem ser um modo de identificarmos o ser, mas uma maneira indireta, lateral, de colocarmos nosso ser no mundo, criando meios de lidarmos com as dificuldades e as tensões.

Referências

ADORNO, T. Fetichismo na música e regressão da audição. *In*: *Os pensadores* (Coleção). São Paulo: Abril, 1975. p. 173-199.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. *In*: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009. p. 27-51.

AGAMBEN, G. *What is an apparatus? And other essays*. Trad. David Kishik & S. Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009a.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, G. *What is a dispositive?* Aulas em vídeo da European Graduate School, 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ua7ElsQFZPo (aula 1); disponível em:

[69] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1980, p. 717. Tradução minha: "Le but même des rèvolutions est d´accélérer cette adaptation. Les revolutions sont les innervations de l´element collectif ou, plus exactement, les tentatives de l´innervation de la collectivité qui pour la prémiére fois trouve ses organs dans la seconde techinique".

https://www.youtube.com/watch?v=MNWie3YqmSY (aula 2). Acesso em: 28 abr. 2019.

AMELUNXEN, H. Posfácio. *In*: FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

BAITELLO, N. Vilém Flusser e a terceira dor do homem ou as dores do Espaço, a fotografia e o vento. *Flusser Studies*, 3 nov. 2006. Disponível em: http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006. Acesso em: 28 abr. 2019.

BAITELLO, N. Prefácio. A escalada da abstração. In: FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2012. p. 7-10.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. (Obras escolhidas, volume 1).

BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkei. *In*: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980. Erste Fassung, p. 431-469; Zweite Fassung, p. 471-508.

BENJAMIN, Walter. L' oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mecanisée. *In*: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980. p. 709-739.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119. (Obras escolhidas, volume 1).

BENJAMIN, Walter. A Paris do segundo império. *In*: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-101. (Obras escolhidas, volume 3).

BENJAMIN, Walter. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés & Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books, 1983.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta.* São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2012. p. 7-10.

GOETZ, Benoît. *La dislocation.* Architecture et Philosophie. Paris: Les éditions de la Passion, 2002.

SAINT GIRONS, Baldine. *L'acte esthétique.* Paris: Klincksieck, 2008.

Referência para citação deste artigo
FERRARI, Sônia. Cinema e fotografia: as técnicas e suas ambiguidades em Benjamin, Flusser e Agamben. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 526 – 547, outubro de 2019.

> O domínio da arte no pensamento de Hannah Arendt

> The realm of art in Hannah Arendt's thought

por Thiago de Castro Leite
Doutorando em Educação e Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da USP, é graduado no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor Colaborador do Departamento de Artes Cências do CEART-UDESC (Florianópolis-SC), atua também como Professor no Setor de Artes Cênicas do Conservatório de Tatuí (Tatui-SP). E-mail: thiago.castroleite@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1806-7353.

Resumo
Este artigo propõe uma reflexão acerca do domínio da arte na perspectiva de Hannah Arendt. A partir da análise do pensamento da autora, de seus esforços em problematizar a relação dos homens com o âmbito da arte e das inúmeras vezes em que convoca produções artísticas para examinar a experiência humana no mundo, vislumbra-se identificar as especificidades atribuídas por ela às linguagens artísticas, bem como compreender a relevância da arte na constituição de um legado humano material, imaterial e simbólico, um mundo de significados compartilhados.
Palavras-chave: Domínio da arte. Linguagens artísticas. Hannah Arendt.

Abstract
This work proposes a reflection about the domain of art from Hannah Arendt's perspective. Based on analysis of the author's thought, of her efforts to problematize the relation of humans to the realm of art, or even of the numerous times in wich she summons up artistic productions to examine the human experience in the world, this article intends to identify the specificities attributed by Hannah Arendt to the artistic language, as well as to understand the relevance of art in the constitution of a material and symbolic human legacy, a world of shared meanings.
Keywords: Art domain. Artistic language. Hannah Arendt.

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 19.07.2019

1. Sobre o domínio da arte e suas modalidades artísticas

Embora o domínio da arte não seja o principal foco das reflexões de Hannah Arendt[1], chama-nos a atenção, em sua obra, as inúmeras referências à pintura, à literatura, à música e ao teatro. Em *Origens do Totalitarismo* (1989), Arendt evoca Conrad e Kipling para examinar o imperialismo. A peça teatral *O Vigário*, de Rolf Honchhuth, dá nome e principia sua reflexão em *O vigário: culpa pelo silêncio?*, ensaio publicado na coletânea *Responsabilidade e Julgamento* (2004) em que a autora critica o silêncio do papa Pio XII em face das atrocidades de Hitler. Na obra *Homens em tempos sombrios* (2008b), Arendt recorre a Kafka e Homero para refletir sobre a vida de Walter Benjamin. No prefácio de *Entre o passado e o futuro* (2009) compara a unidade dos capítulos desse trabalho a uma suíte musical e, ainda na mesma obra, no ensaio "A crise na educação", ao refletir sobre a responsabilidade – de conservação e renovação do mundo comum – que cada nova geração deve tomar para si, evoca a célebre frase de Hamlet: "O tempo está fora dos eixos. Ó ódio maldito ter nascido para colocá-lo em ordem"[2].

Bérénice Levetdenomina essas constantes referências como uma espécie de "museu imaginário"[3] arendtiano, uma vez que, em seus exercícios de pensamento, Arendt preferiria a companhia de criadores de produções artísticas, como Homero e Virgílio, Shakespeare e Dante, Goethe e Rilke, Ibsen ou Strindberg, Haendel e Rembrandt, à de especialistas nas ciências humanas e sociais. Afinal, para ela, as obras desses autores tinham a capacidade de explorar e iluminar poeticamente a realidade do mundo humano, tornando acessível aos outros homens e mulheres aquilo que, por serem parte integrante dessa realidade, não conseguiam enxergar.

[1] As reflexões de Arendt, em geral, dizem respeito à relação dos homens entre si e com o mundo que habitam e são frequentemente tratadas no âmbito da política e da filosofia. Por isso, existem ainda poucas pesquisas e estudos que examinam seu pensamento dando atenção ao domínio da arte, como Cambier, 2007; Levet, 2011 e Lamas, 2015.
[2] Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009, p. 242.
[3] Bérénice Levet, *Le musée imaginaire d'Hannah Arendt*, 2011.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Entretanto, Arendt evoca o âmbito das produções artísticas não somente como forma de exemplo para elucidação de outros conceitos, mas, também, em determinados momentos, como uma questão específica a ser examinada. Assim o faz em *A condição humana* (2010), obra na qual dedica um espaço para refletir sobre a obra de arte e sua permanência no mundo ou, ainda, em seu ensaio *A crise da cultura: sua importância social e política*[4], no qual examina como a crise do mundo moderno acabou interferindo no modo como nos relacionamos com a arte e, consequentemente, com o mundo.

Se visitarmos outros de seus escritos, podemos ainda verificar mais e mais alusões ao domínio da arte, desde discussões sobre o que inspira a criação de obras de arte até reflexões sobre o lugar que ocupam no mundo, como em *A vida do espírito* (2014), obra em que Arendt examina a relação entre pensamento, linguagem e metáfora, ou nos textos dedicados a Isak Dinesen, Hermann Broch e Bertolt Brecht, na já citada obra *Homens em Tempos Sombrios*.

Em suma, ao longo de sua obra, Hannah Arendt confere aos produtos artísticos um lugar especial em sua concepção acerca do mundo e do vínculo que com ele estabelecemos, e isso do ato de criação à exibição pública, do pensamento que inspira essa criação à reflexão gerada por ela. Para a autora, como maiores testemunhas do mundo humano, as criações artísticas reafirmam a existência de um passado, examinam os acontecimentos do presente, podem tornar-se vestígios imorredouros das ações e realizações humanas e, potencialmente, possibilitam que, com sua fruição, os homens reconciliem-se com a realidade em que vivem, sentindo-se menos estrangeiros no mundo que habitam.

Diante dessas recorrentes referências e reflexões feitas por Arendt, nos parece oportuno perguntar como e de que modo, aos olhos da autora, o domínio da arte se constitui.

[4] Hannah Arendt, *A crise da cultura: sua importância social e política*, In Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009.

No intento de responder a essa questão, nos detemos, especificamente, sobre a distinção realizada por Arendt acerca das modalidades pertencentes ao domínio da arte, ou seja, as formas pelas quais os produtos artísticos se manifestam: através dos *objetos de arte* – fabricados como artefatos materiais, como na pintura, na escultura ou na arquitetura – e das *artes performáticas*[5] – cuja *obra* refere-se à execução pública de uma atividade, como no caso da dança, com movimentos corporais; da música, com o tocar um instrumento, ou do teatro, com gestos e a palavra. Por vezes, em seus escritos, essas duas formas são chamadas por um denominador comum: a obra de arte[6].

2. Os objetos de arte

Para Arendt, os objetos de arte ligam-se mais à atividade da fabricação. A fabricação diz respeito à capacidade humana de criar objetos duráveis que garantem a constituição de um mundo dotado de relativa estabilidade, no qual transcorre a existência humana – uma forma de vida que transcende o mero metabolismo com a natureza. A fabricação oferece, também, a possibilidade de os homens lograrem criar algo mais permanente do que sua existência vital, obras que possam perdurar por um tempo maior que a efemeridade da vida de seus autores. Dando forma à matéria-prima – a madeira, a argila, o ferro, por exemplo – os homens vão construindo inúmeros artefatos, *coisificando* a própria matéria da natureza. Esses artefatos, uma vez tendo adentrado o mundo humano, são

[5]Arendt distingue os produtos artísticos em duas categorias específicas: *creative arts of making* e *performing arts*. Embora na tradução de suas obras para o português esses termos possam aparecer grafados de outra maneira, como *artes criativas de fabricação* e *artes de realização* (Cf. Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009, p. 200), optamos por denominá-los, aqui, respectivamente, como objetos de arte e artes performáticas.

[6] Apesar do termo *obra de arte* estar ligado à forma específica dos objetos artísticos, por vezes Arendt dirige-se, também, às artes performáticas, como na seguinte afirmação: "dentre as obras de arte, a que menos é uma coisa é um poema" (Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 212). A fim de evitar possíveis confusões referentes ao uso desses termos em nossa explanação, referiremo-nos à criação artística, de modo geral, como produtos ou produções artísticas e às formas específicas citadas, como objetos de arte ou artes performáticas.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

tomados a partir de duas modalidades distintas de relação: ou servem para o uso, deteriorando-se à medida que essa utilização os desgasta, ou são retirados do ciclo de uso e consumo e, conservados, ganham o espaço público, como os objetos de arte.

Aquele que fabrica a obra – o *homo faber*, que no âmbito da arte se apresenta como artista – normalmente afasta-se da publicidade do mundo durante o processo de fabricação, distanciando-se dos outros para ter um encontro com o material que será transformado. É nesse encontro, entre artista e matéria, que se dá num âmbito protegido do mundo público, que os objetos de arte ganham forma, peso, solidez. Assim como um artesão transforma a madeira em uma cadeira, o couro em um sapato, o artista transforma uma infinidade de materiais num artefato, um objeto artístico que nasce para ser visto, cuja fonte imediata é a *capacidade de pensar*.

Para Arendt:

> As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensamento não é capaz de produzir e fabricar por si próprio coisas tangíveis, como livros, pinturas, esculturas ou composições, da mesma forma como o uso é incapaz de produzir e fabricar por si próprio casas e móveis. Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia, tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é a mesma manufatura [*workmanship*] que, com a ajuda do instrumento primordial que são as mãos humanas, constrói as coisas duráveis do artifício humano.[7]

Embora inspirado pelo pensamento, o objeto artístico não pode ser equiparado a ele ou identificado como seu produto. A solidez e a durabilidade das obras de arte não condizem com os processos que ocorrem na atividade do pensar – que é "tão incessante e repetitiva quanto a própria vida"[8], pois está fadada a sempre recomeçar. O pensamento diz respeito ao ato de "examinar o que quer que aconteça ou chame a atenção, independentemente de resultados e conteúdos

[7] Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 213.
[8] *Ibidem*, p. 214.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

específicos"[9], num diálogo interno do sujeito consigo próprio, não tendo outro propósito para além de si mesmo. Desse modo, o pensamento não produz – no sentido material – resultado algum, pois é exatamente a atividade de pensar que o artista interrompe e transforma no ato de criação de sua obra. Segundo Arendt, tanto "a filosofia utilitária do *homo faber*", quanto "os homens de ação e os entusiastas por resultados nas ciências jamais se cansaram de assinalar quão inteiramente 'inútil' é o pensamento – realmente, tão inútil quanto as obras de arte que inspira"[10]. Contudo, a constatação de que tanto a obra de arte quanto o pensar são inúteis não implica que eles não sejam relevantes e significativos para a existência humana; simplesmente torna patente que esse significado não deriva de sua utilidade ou aplicabilidade imediata, como no caso de um objeto de uso.

Em certa medida, essa transformação que se dá do *pensamento que inspira* para o *objeto artístico reificado* configura-se como uma forma de *desregular a natureza*. Tal como nos revela, por exemplo, as palavras de Manoel de Barros.

> Tentei montar com aquele meu amigo que tem um olhar descomparado, uma Oficina de Desregular a Natureza. Mas faltou dinheiro na hora para a gente alugar um espaço. Ele propôs que montássemos por primeiro a Oficina em uma gruta. Por toda parte existia gruta, ele disse. E por ele logo achamos uma na beira da estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois que debaixo da gruta passava um rio. O que de melhor houvesse para uma Oficina de Desregular a Natureza! Porque logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado.* Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida um lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo o lírio um bem da natureza prezado por Cristo resolvemos dar nome ao trabalho de *Lírio pensativo de Deus.* Ficou sendo. Logo fizemos a *Borboleta beata*. E depois fizemos *Uma ideia de roupa rasgada de bunda*. E *A fivela de prender silêncio*. Depois elaboramos *A canção para a lata defunta*. E ainda a seguir: *O parafuso de veludo, O prego que farfalha, O alicate cremoso*. E por último aproveitamos para imitar Picasso com *A moça com olho no centro da testa*. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstia à parte.[11]

Em sua "oficina de desregular a natureza", a salvo de ser perturbado e de ser visto e ouvido por outros homens, o artista está junto não somente dos

[9] *Idem*, *A vida do espírito*, 2014, p. 20.
[10] *Idem*, *Op. Cit.*, 2010, p. 213.
[11] Manoel de Barros, *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*, 2010, p. 87.

produtos que fabrica, mas, também, do "mundo de coisas ao qual acrescentará seus próprios produtos", e, assim, ele continua, embora indiretamente, "a conviver com os outros que já fizeram o mundo e também são fabricantes de coisas"[12]. De modo que as referências que são tomadas para sua criação dizem respeito às experiências vivenciadas por ele no mundo que habita. No texto de Manoel de Barros isso se revela nas denominações de cada obra, como o "parafuso de veludo", o "prego que farfalha" ou o "alicate cremoso" - nomes carregados de significados compartilhados - ou na simples tentativa de "imitar" Picasso.

Os objetos de arte, segundo Arendt, são, por excelência, o que existe de mais mundano entre as criações humanas, ou seja, dos artefatos materiais criados pelos seres humanos que constituem e dão sentido ao mundo que habitamos são aquilo que pode adquirir uma excepcional permanência. Sua durabilidade "permanece quase inalcançada pelo efeito corrosivo dos processos naturais", uma vez que esses objetos não estão sujeitos "ao uso por criaturas vivas"[13].

Esses produtos artísticos ocupam um lugar peculiar em relação às atividades humanas, especificamente, por serem – como citado anteriormente – inúteis. Inúteis, pois não se equiparam aos resultados do trabalho[14] – que são produzidos e consumidos quase que instantaneamente e integram o ciclo vital –, tampouco se igualam aos objetos de uso que se desgastam na medida em que são utilizados pelos homens para outros diversos fins. Assim, do ponto de vista da mera utilidade, a atividade do artista que fabrica aproxima-se bem do que encontramos em mais um excerto de Manoel de Barros:

> O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até a noite por cima da terra. Mesmo que um caranguejo se arrastando pelo barranco à procura de água vem um boi e afasta o rio dele com patas para sempre. O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove noves fora: teriscos, nhame-

[12] Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 260.
[13] *Ibidem*, p. 209.
[14] Enquanto atividade humana, o trabalho (*labor*) relaciona-se com o processo vital do homem, com sua luta contínua pela sobrevivência. Por meio dele, o homem produz bens que são consumidos, que garantem a subsistência de cada indivíduo e a perpetuação da espécie, compreendendo, portanto, o metabolismo dos humanos com a natureza. Sobre as atividades humanas do trabalho, da fabricação e da ação, ver Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

> nhame, de-réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem para esterco.[15]

O artista que fabrica volta-se não para as necessidades da vida humana, mas, antes, para aquilo que, segundo o texto de Manoel de Barros, "não serve nem pra esterco". E, uma vez que sua atividade não gera nem um produto para ser consumido ou usado, de determinado ponto de vista realmente é uma "tarefa desnobre". Pois os objetos criados nessa tarefa não têm uma finalidade, não servem para outro fim quando prontos – como uma cadeira é feita para sentar –, mas, diferentemente, adquirem um sentido no mundo à medida que são vistos e fruídos por seus espectadores.

Assim, é exatamente por essa característica, por não gerar coisas para serem usadas ou consumidas, que a atividade do artista possibilita a fabricação de objetos de arte mais duráveis que todas as outras coisas. Objetos que apresentam uma excepcional permanência, compreendida por Arendt como *potencial imortalidade*. Segundo a autora:

> Entre os objetos que não ocorrem na natureza, mas tão-somente no mundo feito pelo homem, distinguimos objetos de uso e obras de arte, os quais possuem ambos uma certa permanência que vai desde a durabilidade ordinária até a potencial imortalidade no caso de obras de arte.[16]

Essa potencial imortalidade se revela nos inúmeros artefatos que ainda restam das mais diversas civilizações. Seja porque enquanto objetos de uso foram protegidos do desgaste de maneira deliberada para, então, perpetuarem ou por serem criações artísticas[17], em si, inúteis. Produtos artísticos criados pelos povos sobrevivem ao tempo como testemunhas de suas existências. Pinturas rupestres, templos, teatros, mosaicos, esculturas. Dos pré-colombianos aos sumérios, dos gregos aos romanos, dos bizantinos aos renascentistas. O que temos como

[15] Manoel de Barros, *O livro das pré-coisas*, 2007, p. 45.
[16] Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009, p. 262.
[17] As criações artísticas também necessitam de uma conservação deliberada para que possam perdurar no tempo. Esta conservação está inteiramente ligada ao modo como nos relacionamos com essas criações. Portanto, assim como os objetos de uso que foram retirados do ciclo de uso e consumo e tidos como uma testemunha do passado, essa mesma atitude de proteção, que ocorre de maneira deliberada, guia a perpetuação das obras de arte.

referência de grande parte da história do mundo são os objetos de arte que ainda hoje permanecem como legado para as novas gerações.

Assim, vistos a partir da mera durabilidade, esses objetos são "claramente superiores a todas as demais coisas; e, visto ficarem no mundo por mais tempo do que tudo o mais, são o que existe de mais mundano entre todas as coisas"[18]. Eles não apenas não são consumidos no ciclo vital e gastos como objetos de uso, mas são de forma deliberada removidos e isolados do âmbito das necessidades da vida humana. Pelo contrário, se tomados pela possessividade de indivíduos, podem vir a desaparecer. Segundo Arendt:

> Essas coisas, obviamente, partilham com os "produtos" políticos, palavras e atos, a qualidade de requererem algum espaço público onde possam aparecer e ser vistas; elas só podem realizar seu ser próprio, que é a aparição, em um mundo comum a todos; no encobrimento da vida privada e da posse privada, objetos de arte não podem atingir sua própria validez inerente; é forçoso, pelo contrário, que sejam protegidos da possessividade de indivíduos – por isso, não importa que tal proteção assuma a forma de colocá-los em locais sagrados, em tempos e igrejas, ou entregá-los ao cuidado de museus e de zeladores de monumentos, posto que o lugar onde os colocamos seja característico de nossa "cultura", isto é, nosso modo de comunicação com eles.[19]

Se escondidos num ambiente privado, os objetos de arte perdem seu sentido primeiro, o de aparecer ao mundo público, que é constituído por outras tantas obras e tecido pela teia de relações humanas. O risco de virar mero adereço de decoração privado *despotencializa* o que há de mais vigoroso no objeto artístico, sua capacidade de constituir-se como algo compartilhado – por meio da simples relação entre espectador e obra, inerente a qualquer criação. Desse modo, um objeto de arte só existe de fato e pode permanecer no percurso histórico se aparecer no espaço público. Só assim pode ser visto e preservado. Ele tem um papel fundamental na concepção desse espaço, pois é aquilo que pode perpetuar – em face da ida e vinda de novos seres humanos – como testemunha do mundo que temos em comum.

[18] Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009, p. 262.
[19] *Ibidem*, p. 272.

Portanto, para Arendt, os objetos de arte são, por excelência, aquilo que temos de mais mundano entre todas as coisas tangíveis, por isso podem permanecer através das eras e, dessa forma, se perpetuar em face da sucessão de gerações, desde que os homens estabeleçam com eles uma relação apropriada. Por apropriada remetemo-nos a uma forma de relacionar-se com a arte distinta da maneira que tomamos os *produtos* do trabalho – que são produzidos e consumidos quase que instantaneamente e integram o ciclo vital – e os objetos de uso – que servem como meio para outros fins, como uma caneta para escrever ou uma cadeira para sentar. Antes, refere-se a um tratamento específico que deve ocorrer de maneira compartilhada na "luz do mundo público"[20].

Já as linguagens artísticas performáticas, uma vez que não são fabricadas como os objetos de arte[21], aproximam-se mais da atividade humana da ação.[22] Seu potencial artístico reside no fato de que um alguém executa uma atividade – seja ela cantar, dançar, atuar ou tocar um instrumento – e o virtuosismo de seu desempenho é contemplado por um público de espectadores.

2. As artes performáticas

Embora as produções artísticas performáticas precisem também de um espaço *não-público* para serem preparadas, elas não dizem respeito à constituição de uma coisa, ou seja, algo material que ganha forma à medida que seu criador, o *homo faber*, opera sobre a matéria da natureza. Portanto, não se constituem na

[20] Por "luz do mundo público" identificamos aqui o espaço da ação, da teia das relações humanas, em que, assim como em um palco, "tudo que aparece em público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível" (Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 61).

[21] Ressaltamos que Arendt, ao examinar o domínio da arte, não se debruça a pensar sobre as produções artísticas que transitam entre a durabilidade dos objetos de arte e a efemeridade das artes performáticas, como instalações ou intervenções urbanas. Neste trabalho optamos por não adentrar essa discussão. Para conferir uma reflexão acerca dessa lacuna no pensamento da autora, ver: Lamas, 2015.

[22] A atividade da ação (*action*), é a única que se dá diretamente entre os homens, sem a intermediação de coisas ou da matéria, "corresponde à condição humana da pluralidade", ao fato de que os homens, no plural, "vivem na Terra e habitam o mundo" (Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 8). A ação corresponde, também, à capacidade de interagirem entre si e desencadearem o novo, ou seja, constitui o âmbito da política.

materialidade de objetos físicos que podem ser vistos mesmo sem a presença de seu criador. Nessas artes performáticas o que aparece ao mundo não é uma coisa a ser fruída por espectadores, mas um alguém em atividade. Seu "material" consiste em sons, gestos e palavras, e "a reificação e a manufatura (*workmanship*) necessárias são mínimas"[23]. Tomemos como referência um trecho do conto "O artista da fome" de Franz Kafka:

> Naquela época a cidade inteira se ocupava com o artista da fome; a cada dia de jejum o público aumentava; todos queriam ver o artista da fome pelo menos uma vez por dia; nos últimos dias havia quem passasse o dia inteiro sentado diante da pequena jaula; à noite também havia visitação, à luz de tochas, para aumentar o efeito; nos dias bonitos a jaula era transportada ao ar livre, e então eram principalmente às crianças que exibiam o artista da fome, enquanto para os adultos ele não era mais do que um passatempo, com o qual se entretinham porque era moda, as crianças olhavam-no impressionadas, de boca aberta, com as mãos dadas para vencer o temor, enquanto o homem, pálido, vestindo um abrigo escuro, com costelas muito protuberantes, desprezando até mesmo uma cadeira, ficava sentado na palha, com um aceno polido de cabeça, respondia perguntas com um sorriso forçado e estendia o braço por entre as barras, para que pudessem sentir com as mãos sua magreza, quando então ele se recolhia uma vez mais em si mesmo, não se preocupava com mais ninguém, nem mesmo com as graves badaladas do relógio, que era o único móvel no interior da jaula, mas apenas olhava para o vazio com os olhos semicerrados e de vez em quando bebericava um gole d'água para umedecer os lábios.[24]

O que Kafka nos descreve não é um objeto definido, mas características especificamente humanas que se dão nos atos e realizações do artista que executa uma determinada atividade. O artista da fome nada mais faz que jejuar, nessa tarefa realiza pequenos gestos, alguns movimentos e, mesmo em silêncio, comunica uma série de significações àqueles que o observam. Os produtos de sua arte são verbos e não substantivos, isto é, são realizações, como: "ficar sentado na palha, responder perguntas com um sorriso forçado e estender o braço por entre as barras". Talvez possamos dizer que uma certa materialidade de sua exibição reside em seu próprio corpo e nas características que lhe são inerentes, a "figura do homem pálido, vestindo um abrigado escuro e com costelas protuberantes". Assim, o que o espectador vê não são objetos criados pelas mãos de um alguém que fabrica, mas o desempenho de um artista. De modo que no texto de Kafka

[23] Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 212.
[24] Franz Kafka, *O artista da fome*, 2013, p. 373.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

"todos queriam ver o artista da fome pelo menos uma vez por dia", e não somente os objetos que dispunha na jaula.

Esta peculiaridade inerente a toda arte performática é que a aproxima da atividade da ação. Diferentemente da fabricação, a ação não produz um objeto, mas possibilita a constituição de narrativas, relatos e histórias, à medida que a existência de cada ser humano que age – composta por suas obras, seus atos e palavras – pode ser lembrada; portanto, ela se dá no encontro dos homens no mundo. Segundo Arendt, a afinidade das formas artísticas performáticas com a ação reside no fato de que,

> [...] os artistas executantes – dançarinos, atores, músicos e o que o valha – precisam de uma audiência para mostrarem seu virtuosismo, do mesmo modo que os homens que agem necessitam da presença de outros ante os quais possam aparecer; ambos requerem um espaço publicamente organizado para sua "obra", e ambos dependem de outros para o desempenho em si.[25]

Embora estejam em esferas distintas – pois enquanto a exibição de um artista tem uma duração prevista, um momento em que começa e que termina, o fim da ação é imprevisível –, ambas se aproximam devido à necessidade de ocorrerem na pluralidade dos homens.

A execução de um artista quando este está só, sem um público de espectadores, nada mais é do que um ensaio, uma repetição que vislumbra o aprimoramento técnico da arte que realiza, seja na dança, na música ou no teatro. Do mesmo modo, os homens e mulheres só são capazes de agir porque compartilham com outros seres singulares um mundo comum. É por isso que Arendt, ao tratar da ação, frequentemente faz referência a uma peça de teatro, onde os humanos – tendo como palco de seus atos e palavras o mundo – interagem entre si e podem ser vistos e ouvidos por seus pares, outros espectadores.

[25] Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, 2009, p. 200.

A aproximação que Arendt faz das artes performáticas com a ação ainda reside em outro aspecto, o modo pelo qual ambas podem permanecer no mundo através da lembrança. Ouvir a execução de uma bela canção, admirar-se por movimentos virtuosos de um bailarino ou emocionar-se com as palavras de uma atriz só podem continuar a existir por meio das lembranças daqueles que acompanharam, como espectadores, seu desempenho. Ainda assim, ressaltamos: cada uma das linguagens artísticas que ocorre de modo performático guarda um elemento de fabricação.

Para além das lembranças, esse elemento é a única parte que pode resistir à efemeridade da vida humana, garantindo uma certa durabilidade a essas modalidades artísticas. Tomemos como exemplo as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Embora não tenhamos a dimensão da experiência performática da tragédia na Grécia antiga, é-nos possível, através da leitura de seus vestígios imorredouros, sua literatura dramática, reconhecê-la como parte integrante e testemunha de um mundo que habitamos. Esses vestígios fabricados são os que permanecem, assim como uma partitura musical de uma sinfonia de Beethoven pode ser executada nos dias de hoje ou as técnicas de movimentos centenárias do balé clássico realizadas por virtuosos bailarinos contemporâneos. Arendt afirma que,

> [...] mesmo um poema, não importa quanto tempo tenha existido como viva palavra falada na lembrança do bardo e dos que o escutaram, será finalmente "feito", isto é, escrito e transformado em uma coisa tangível entre as coisas, pois a recordação e o dom da lembrança, dos quais provém todo desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam rememorar, para que eles próprios não venham a perecer.[26]

Portanto, as artes performáticas, apesar de só ocorrerem enquanto um artista se põe a realizar alguma atividade, exibindo-se publicamente, ainda assim guardam um aspecto de fabricação que permanece como vestígio imorredouro. No quadro do pensamento arendtiano as duas modalidades de manifestação da arte – os objetos artísticos e as artes performáticas – compreendem, então,

[26] Hannah Arendt, *A condição humana*, 2010, p. 212.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

algumas características fundamentais: primeiramente, não são criadas para serem usadas, no sentido dos inúmeros utensílios fabricados por mãos humanas para um outro fim que não o de aparecer. Afinal, não usamos um quadro impressionista para inserir um prego na parede ou para sustentar uma mesa. Em segundo lugar, o domínio da arte proporciona a constituição de um espaço compartilhado, uma vez que toda criação artística necessita de um lugar público em que possa ser vista por outros seres singulares. Tanto os objetos artísticos fabricados, quanto as artes performáticas só podem adquirir seu real *status* artístico se aparecerem para outros, para homens e mulheres que os identifiquem e os reconheçam como tal.

Considerações finais

Ao longo desse percurso reflexivo e das distinções até aqui realizadas, pudemos perceber um modo de compreensão da arte pautado na experiência pública que ela proporciona, na capacidade de criar um espaço-entre, onde os humanos podem se encontrar em torno de algum comum. Nesse sentido, toda modalidade artística, seja ela um objeto fabricado ou o desempenho de um artista performático, diz respeito a um mundo comum. Um lugar em que, enquanto seres singulares, habitamos e partilhamos. Logo, é sempre a partir das experiências que temos nesse espaço que os produtos artísticos são criados e, consequentemente, sobre o que dizem respeito.

Ainda que o esforço de Arendt em compreender as distintas esferas da existência humana revele um ponto de vista singular sobre o domínio da arte, ele provavelmente não encerra as possibilidades de problematização das relações tecidas entre homens e mulheres e as criações artísticas que integram o legado material, imaterial e simbólico do mundo. Todavia, ao dedicar-se ao exercício do pensar, procurando insistentemente examinar o contexto no qual estava inserida, Hannah Arendt nos inspira a pôr em questão as experiências que compartilhamos com tantos outros sujeitos e, no que toca o âmbito da arte, nos

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

indagar sobre nossos modos de relação com as inúmeras produções artísticas que fruímos e criamos na contemporaneidade.

Por fim, ao reconhecer a relevância dada pela autora ao domínio da arte e às especificidades de cada modalidade que a constitui, quiçá possamos também identificar as produções artísticas como elementos fundamentais de nosso viver juntos em comunidade, como testemunhas de experiências simbólicas compartilhadas e de criação de vínculos entre as gerações que nos antecederam e as que virão depois de nós.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2014.

ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo.* São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios.* São Paulo: Cia das Letras, 2008b.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento.* São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo.* São Paulo: Companhia das letras, 1989.

BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas: roteiro uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

CAMBIER, Alain. Hannah Arendt: la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence. In : *Apparence(s) - Revue Eletronique*. Lille, Université de Lille 3, vol. 1, 2007. Disponível em: <http://apparences.revues.org/56>. Acesso em: 10 mai. 2019.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

KAFKA, Franz. *Obras Escolhidas.* Porto Alegre: L&PM, 2013.

LAMAS, Anyele Giacomelli. *Por um sentido formativo da arte numa "sociedade de consumidores": uma inserção no pensamento político de Hannah Arendt e de Jacques Rancière*. 2015. 104f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

LEITE, Thiago de Castro. *Teatro como experiência formativa: um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt*. 2016. 112f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

LEVET, Bérénice. *Le musée imaginaire d'Hannah Arendt.* Paris: Stock, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

YUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Por amor ao Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Referência para citação deste artigo
LEITE, Thiago. O domínio da arte no pensamento de Hannah Arendt. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 548 - 563, outubro de 2019.



> Resenhas

> Reviews

> Helena é Troia: ou *as helenas de troia, ny*, de Bernadette Mayer

> Helen Is Troy: or *The Helens of Troy, New York*, of Bernadette Mayer

por Renan Augusto Ferreira Bolognin
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Unesp-Araraquara. Linha de pesquisa: Teorias da narrativa. Orientado pela Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha. Bolsista CAPES. Professor substituto de Literaturas de Língua Espanhola da Universidade Federal de São Carlos. E-mail: renanbolognin@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-0914-8568.

por Nicolas Ferreira Neves Jacintho
Graduando do curso de Letras Português/Inglês da Universidade Federal de São Carlos. Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira Contemporânea. Orientado por: Prof. Dr. Wilton José Marques. Bolsista de Iniciação Científica pela FAPESP. E-mail: nicolas.nevesf@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0914-8568.

> Resenha recebida em 15.04.2019 e aceita em 11.07.2019

FICHA TÉCNICA DA OBRA

As helenas de troia, ny.

Bernadette Mayer

Tradução de Mariana Ruggieri.

São Paulo: Editora Jabuticaba[1], 2018. 84p.

1ª Edição em 2018.

ISBN: 9788593478079

> Morressem genuflexos
> os rebentos de Helena, que ceifou os joelhos
> de inúmeros guerreiros. Odisseu também
> lutou por Agamêmnon contra os troicos.[2]

Bernadette Mayer nasceu no Brooklyn, bairro de Nova Iorque, em 1945. Aos 23 anos publicou seu primeiro livro, *Story*, pela revista mimeografada *0 to 9 press*. De 1967 a 1969, juntamente a Vito Hannibal Acconci organizou uma edição especial dos autores mais propensos às renovações artísticas daquele período histórico. Além do mais, a escolha dos autores por ambos os editores se pautou no fato de que a *0 to 9 press* era uma revista que mesclava artes plásticas com

[1] Acerca da casa editorial que tornou possível a circulação do texto *As helenas de troia, ny* no Brasil, urge comentar que se trata de uma pequena editora. Em seu site, os editores afirmam um compromisso com a circulação da "[...] boa literatura" (inclusive caberia a discussão a respeito do que seria uma boa literatura). No mais, a proposta parece incidir na tradução e compartilhamento de escritoras/es estrangeiras/os, clássicas/os e contemporâneas/os sem fortes vínculos com o leitor brasileiro. A Jabuticaba também conta para a publicação de seus livros com o auxílio de um estúdio de gravura (estúdios HF de Gravura) e da artista plástica Helena Freddi. Digno de nota é o esmero dos editores com relação ao livro publicado: para além da apresentação à poesia de Bernadette Mayer, consta, no final do volume, uma nota da tradutora, Mariana Ruggieri, acerca das dificuldades encontradas no processo de tradução. Isso se evidencia graças à possibilidade do cotejamento da versão de Ruggieri com o texto original, pois essa edição brasileira lançada pela Jabuticaba é bilíngue. Para consultar o site da editora, acesse: http://www.edicoesjabuticaba.com.br/sobre-nos-pg-6c7dd. Para verificar algumas obras da artista plástica referida, sugerimos o site http://www.graphias.com.br/novo/artista/helena-freddi/.

[2] Homero, *Odisseia*, 2012, p. 415.

literatura. Nesse mesmo período, Bernadette Mayer vinculou-se à arte conceitual surgida no *underground* de Manhattan. No mais, destacamos Mayer como a única mulher incluída na coletânea de poemas *An anthology of New York poets*, organizada por Ron Padget e David Shapiro, em 1970. Desde então, a autora já explorava a aproximação de texto com som e imagem, o que fica evidente com a exposição *Memory*, para a qual a artista utilizou 1116 fotos e uma fita cassete com sete horas de gravação. No entanto, a suntuosidade deste trabalho artístico tornava a sua reprodução tão complexa a ponto de não ser possível expô-la plenamente, bem como dificultava sua divulgação no mercado artístico. Em 1982, a poetisa publicou seu livro mais conhecido: *Midwinter day*. Neste, a autora explorou liricamente a rotina de criação de suas duas filhas contando um dos dias de sua vida. Como reconhecimento a seu trabalho, cabe lembrar que a musicista e escritora Patti Smith aprecia a poesia de Mayer tanto quanto a de Rimbaud[3].

A espinha dorsal deste livro constituiu-se por uma escrita performática subterrânea. Neste caso, a autora procurou mulheres chamadas Helena residentes em Troia, cidade localizada em Albany, Estado de Nova Iorque. Após encontrar cada uma dessas mulheres, Bernadette Mayer as fotografou e as inseriu no livro[4]. Em seguida, a artista gravou entrevistas sobre a vida delas em Troia. Por fim, o procedimento poético da autora foi transformar as entrevistas dessas Helenas nos poemas que lemos. Neste livro, temos diante de nós entrevistas convertidas em poesia lírica. A leitura desses poemas, a princípio, permite refletir o porquê de as histórias contadas por cada Helena estarem imbuídas de tantas estéticas diferentes. Esta reflexão advém da performance com a qual Mayer nos faz mergulhar na experiência de escrita desses poemas e dessas mulheres como se estivéssemos diante delas e necessitássemos e/ou pudéssemos conhecê-las. Além da inserção dessas fotografias tiradas pela autora,

[3] Sobre a biografia de Bernadette Mayer e a edição especial da revista *0 to 9 press*, recomenda-se a leitura atenta do texto de apresentação escrito por Marcelo L. Lotufo, das páginas 7 a 11 do livro resenhado, bem como o acesso ao site eletrônico: https://www.uglyducklingpresse.org/catalog/browse/item/?pubID=46.

[4] A ambiguidade acima posta reflete um dos caminhos de leitura possíveis deste livro e, portanto, é proposital. Ou seja, a proposta performática da poetisa reside no limiar da inserção tanto das fotografias dessas Helenas, quanto das próprias mulheres.

também há algumas exclusivas na edição brasileira. Essas fotografias exclusivas foram compostas pela artista Helena Freddi e, nas páginas 2 e 3, vemos fotografias que permitem uma leitura prévia da multiplicidade pela colagem das fotos das Helenas. Já as fotografias das páginas 82 e 83, elaboradas pela mesma artista brasileira, permitem inferir o espaço vivido por essas mulheres, Helenas de Troia, e como elas e a cidade moldam umas às outras.

A esse respeito, rememoramos a artista sérvia Marina Abramović (2016) como um eixo norteador da importância de formas artísticas consolidadas como autônomas. Essa artista introduziu novos conceitos de (re)performance e fundou um instituto dedicado à arte imaterial chamado *Marina Abramović Institute*. Segundo Jochen Volz[5], em uma exposição intitulada *Terra comunal*, da qual ele foi curador em 2015, no Sesc Pompeia, a artista abordou três pontos centrais de sua prática: i. *Corpo artista*, ou a presença do corpo da artista como basilar para uma exposição; ii. *Corpo público*, ou a desconstrução do *performer* e do *observador*; iii. *Corpo estudante*, ou espaços interativos para artistas, pesquisadores e público construírem a obra coletivamente. Esses três pontos entrelaçam-se de maneira direta à escrita de Bernadette Mayer. Quando passamos a vista pelas páginas de seu livro, damo-nos conta de que a artista e seu público se convertem em corpos presentes e, ao mesmo tempo, descontruídos pelas linhas poéticas. Nesse ínterim, mediante a leitura, percebemos um efeito de instalação proporcionado aos poemas devido a essa escrita performática que nos põe, diante dessas Helenas e de seus versos, como espaços interativos para conhecermos um pouco delas, e dessa Troia contemporânea em suas desigualdades sociais.

Entretanto, por mais que a proposta estética de Mayer seja interessante ao se aproximar do conceito de performance, não nos parece que o resultado literário de *As helenas de troia, ny* tenha alcançado a excelência que se poderia esperar, pois não se observa uma unidade que aproxime temática e esteticamente os poemas do livro: há alguns textos altamente complexos do ponto de vista

[5] Jochen Volz, *Terra comunal*, 2015, p. 6 a 7.

estrutural contrastando com outros cuja simplicidade beira o pueril. Será que essa complexidade estrutural se liga diretamente à personagem representada? Essa pergunta capciosa parece resultar em um álibi para compreendermos essa disparidade, talvez, intencional, já que os poemas tratam de personagens diferentes, demandando diferentes estéticas representativas. Embora não nos pareça este o caso, visto que o problema apontado por nós não é estético, já que a disposição dos poemas com temáticas e estéticas semelhantes em outra ordem tornaria o livro mais orgânico.

Igualmente ao funcionamento da performance poética proposta pela escrita dos versos, a inserção de fotografias das Helenas também tem sua função documental esgarçada. Afinal, é este um livro de poemas ou de memórias de vivências individuais? Parece que este entremeio nos faz adentrar em questionamentos pertinentes sobre a fotografia contemporânea e a desconstrução de seu sentido consagrado de documento histórico. Essas fotos são reais mesmo? E o texto, imprime na folha quem essas mulheres são? Ou seja, nos vemos diante de uma poética limiar que nos permite saber quem são essas Helenas e até mesmo se elas realmente são? Ou seja, existiram?

Não por acaso, essa poética limiar se entrelaça à decadência da fotografia como elo sensível de acontecimentos ocorridos no passado e na vida real. O leitor de *As helenas de troia, ny* deve deixar que se esvaiam os significados historiográficos da fotografia como dirigidos de maneira unívoca a aos acontecimentos retratados. Afinal de contas, já antes dos anos 70 do século passado, a fotografia declinara sua função de representação realista por causa da efervescência de meios tecnológicos mais sofisticados, como a televisão, os satélites e as redes digitais para André Rouillé[6]. Perceber esse movimento de inserção das fotografias das Helenas no livro é dar-se conta também de que, segundo Joan Fontcuberta[7], a *trapaça* de uma ânsia descritiva que se apregoava como parte do gesto fotográfico pode ser uma armadilha à qual tantos fotógrafos

[6] André Rouillé, *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea, 2009, p. 138.
[7] Joan Fontcuberta, *A câmera de Pandora*: *Fotografia depois da fotografia*, 2014, p. 106 a 107.

recorreram, como a autora Bernadette Mayer, e que podem sugerir ao leitor um pacto de que essas mulheres são realmente aquelas dos poemas que lemos nas páginas do livro. Mas, para não cairmos nessa armadilha, e proporcionarmos outra estratégia de leitura, questionamos: e se elas não estiverem representadas nessas fotografias?

Desse modo, pode ser que não falemos mais dessas mulheres encontradas no livro, mas de fotografias artísticas que as poetizam a partir da vida de cada uma, isto é, transformam a vida pessoal em fato lírico, não documental. Característica da obra de Mayer, a manipulação da imagem alia-se à das vozes dessas mulheres entrevistadas e transfiguradas em poesia. Nessa poética ventríloqua, percebe-se a voz do eu-lírico feminino por trás de (e dando vida a) cada fala atribuída às entrevistadas. Nota-se isso na entrevista-poema talvez devastada pela própria autora. Ou será que as Helenas tinham acesso a essa proposta artística de Bernadette Mayer e queriam, a seu estilo, representar, nos poemas, quem elas eram e o que acreditam ser? Sobre isso, leiamos um poema *dedicado* a Helena Freamag Mack: "helena helena helena helena h/troia troia troia troia troia troia/n.y.n.y.n.y. n.y. n.y. n.y. n.y. n.y./fogo fogo fogo fogo fogo fogo f"[8].

Seriam fragmentos como o acima resultado da representação da própria fala e dos olhares da personagem, quando entrevistada, em algum lugar público? Esta mulher realmente repetiu essas palavras em sua entrevista? Muito difícil saber, pois a voz da eu-lírica começa a mesclar-se com a das mulheres representadas. São falas contrabandeadas e representadas pela autora. Um jogo de discursos múltiplos que reencarna personagens múltiplas em uma só ou em várias, como é o caso de Helena Fuller Cheia:

> uma helena ouro
> uma helena estanho
> uma helena inquisidora
> a helena verso livre

[8] *Ibidem*, p. 68, tradução nossa: "helena helena helena helena h/troy troy troy troy troy troy troy/n.y.n.y.n.y. n.y. n.y. n.y. n.y. n.y./fire fire fire fire fire fire fire f".

a helena mineira
vovó, uma helena virando lavanda
uma helena visitando o asilo a luz lavanda da massagem
uma helena massageante, esse é um tipo
de terapia na pensilvânia, uma helena
sowinski que acabou por terminar
sendo uma helena de troia – ei helena
o sol está saindo! espera aí!
finalmente uma helena cheíssima[9].

Quem rege este coro de vozes de Helenas: a autora, Bernadette Mayer, ou a entrevistada, Helena Fuller Cheia? A linha que separa essas inúmeras e distintas mulheres é tênue, pois elas se desdobram e se dirigem por caminhos ora opostos, ora confluentes, que, simultaneamente, constroem a visão caleidoscópica de outra grande personagem: a cidade de Troia como entremeio de todas as mulheres entrevistadas.

Essa cidade impõe-se de maneira variante, sendo representada ora objetivamente, como a Troia de concreto, de casas avarandadas e pequenos comércios, ora abstratamente, como uma cidade de famílias desfeitas e memórias recuperadas. Se há momentos em que a representação urbana não ocorre de maneira evidente, Mayer nos mostra que escrever sobre o indivíduo liga-se ao escrever sobre o centro urbano. Ao falar da vida cotidiana, essas mulheres constroem uma Troia individual, erigida a partir das posições sociais mais diversas, que interferem diretamente em suas agruras e mazelas, em seu lazer e bem-estar.

O último poema, "Uma história de Troia, N.Y.", desenvolve um ritmo vertiginoso, responsável por desvendar a poética pela qual passamos os olhos durante a leitura de todos os poemas acerca dessas Helenas. A celeridade desse último poema sugere a passagem do tempo, a formação, a velocidade e a pujança

[9] *Ibidem*, p. 68 a 69, tradução nossa: "a gold helen/ a steiner helen/ an interrogative helen/ the free verse helen/ the coal-mining helen/ mimi, a revolving lavender helen/ a camp hill helen the massage lavender light/ a massaging helen, that's kind/ of pennsylvania therapy, a sowinsky/ Helen who just happened to wind up/ being a Helen of troy – hey Helen/ the sun's coming out! wait up!/ finally a fuller Helen".

de toda a cidade e de como ela se instalou naquele espaço e tempo e, por consequência, infundiu seus traços nas mulheres:

> TROIA, a antiga fazenda de um cara chamado
> van der heyden que estava puto pra valer de ela não chamar van der heyden
> & antigamente ashley's ferry, foi nomeada
> troia em 1789 por um gesto de amor à
> democracia & ambição alarmante
> para que a cidade fosse um centro de comércio
> [...] ir até o fim então sem nenhuma vergonha troia
> tornou-se troia, um porto tão bom quanto albany
> quem sabe os pensamentos das pessoas?[10]

E se, por vezes, Troia se confunde com essas mulheres, como é o caso de Maroon Muckle[11], que afirma que "crescer foi um caos"[12] sem distinguir seu próprio crescimento ao da cidade, há momentos em que a pujança de Troia se contrapõe à ruína familiar e pessoal de suas Helenas. Exemplo disso é o poema "Helena Crandall Whalen Villanelle", que afirma repetidas vezes "todo mundo morreu"[13] enquanto a entrevistada desfia a narrativa de sua vida, contando sobre o período em que ela "[...] tinha que limpar a casa de outras pessoas/por um dólar ao dia" porque "quando você é órfã, dá para fazer qualquer coisa"[14]. Assim, as várias formas de representar a cidade de Troia apontam para uma visão própria de cada mulher e sua decadência pessoal em contraponto à ascensão e à edificação da cidade. Há também poemas que constatam o contrário: enquanto a cidade de Troia é vista em chamas[15], suas Helenas crescem, vão à escola e se casam várias vezes. Essa Troia, fisicamente degradada, recupera aspectos da *original*, grega, denotando a passagem do tempo e de como suas transformações destilam sentidos na vida individual, tal como nas imagens poéticas de "Helena O'Neal

[10] *Ibidem*, p. 78, tradução nossa: "[...] TROY, the former farm of a guy named/ vand der heyden who was mightily pissed it wasn't called van der heyden/ & formerly ashley's ferry, was named/ troy in 1789 in a move of love of/ democracy &a startling ambition/ for the town to be a center of commerce/ [...]/ go all the way so shamelessly troy/ became troy, as good as harbor as Albany/ who knows the thoughts of the people?"
[11] Cabe citar que este é o único poema cuja mulher não se chama Helena. Seu título é *Maroon Muchle & Me* e está dedicado a Helen Sheeran.
[12] *Ibidem*, p. 76, tradução nossa: "growing up was mayhem".
[13] *Ibidem*, p. 66, tradução nossa: "[...] everybody died".
[14] *Ibidem*, p. 67, tradução nossa: "I had to clean other people's houses/ for dollar a day".
[15] *Ibidem*, p. 39.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Davis": "as lojas de troia pegaram/fogo, foram todas demolidas/a gente andava por todo lado/a gente andava para o vulcão"[16].

Referências

FONTCUBERTA, Joan. Ficções documentais. In: FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora*: Fotografia depois da fotografia. Trad. Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014. p. 105-112.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAYER, Bernadette. *As helenas de troia*, *ny*. Trad. Mariana Ruggieri. São Paulo: Editora Jabuticaba, 2018. 84 ps.

ROUILLÉ, André. Crise da fotografia-documento. In: ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Ed. Senac, 2009. p.135-160.

VOLZ, Jochen. In: ABRAMOVIĆ, Marina; MAI. *Terra comunal*. São Paulo: Sesc Pompeia, 2015. p. 6-7.

Referência para citação desta resenha
BOLOGNIN, Renan.; NEVES, Nicolas. Helena é Tróia: ou *As Helenas de Troia, NY*, de Bernadette Mayer. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 565 - 573, outubro de 2019.

[16] *Ibidem*, p. 71, tradução nossa: "the stores of troy burned/ down, were torn down/ we walked everywhere/ we walked to the volcano".



> Traduções

> Translations

> Três contos de morte de Horacio Quiroga

> Three tales of death by Horacio Quiroga

tradução de Juan Carlos Acosta
Mestrando em Letras na área de Lexicografia, Terminologia e Tradução da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: juannacosta82@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3567-0971.

> Tradução recebida em 02.05.2019 e aceita em 12.07.2019

Introdução

Os três contos aqui reunidos foram originalmente publicados em 1917 no livro *Cuentos de Amor De Locura y de Muerte*. Silvina Caeiro[1] comenta que "o autor mantém uma unidade narrativa relacionando os três temas que dão nome ao livro". Quiroga é um escritor capaz de conseguir, com a brevidade de seus relatos, a plena atenção do leitor, e o mantém nessa tensão até chegar no final (sem final, em alguns casos).

Nestes contos aqui selecionados, nota-se claramente a influência de Edgar Allan Poe, seu grande *maestro*. Essa influência, deixemos claro, não diminui em nada a originalidade de Horacio Quiroga (1878-1937). O *amor*, a *loucura* e a *morte* – sobretudo nesses três contos – se entrelaçam de maneira única, tendo, como pano de fundo, paisagens que vão desde os *arrabales* da periferia de Buenos Aires até as zonas mais selvagens, como a fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai.

O elemento *amor* pode ser visto de forma mais intensa nos dois primeiros contos. A *loucura* se faz presente não só nos irmãos idiotas d'*A Galinha Degolada*, mas nos delírios envenenados do personagem de *À Deriva*, enquanto sua canoa ruma pelo Rio Paraná em direção ao Paraguai. E a *morte* que acompanha todos os contos, inexoravelmente.

Além do elemento *morte*, outro elemento importante – que subjaz este – é o espectro da noite. Quiroga explora magistralmente a diminuição da luminosidade e o pôr-do-sol como elemento que intensifica a tensão da narrativa no momento em que o espectro da morte se manifesta, ceifando a vida das personagens e levando-as para o *más allá*.

No mais, esperamos que as três traduções desses contos deem conta de transmitir um pouco do universo de Quiroga e que sua leitura seja tão deleitosa como o foi para mim ao traduzi-los.

[1] In Horacio Quiroga, Cuentos de amor de locura y de muerte, 2009, p. 9.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

A Galinha Degolada

O dia inteiro, sentados num banco do pátio, estavam os quatro filhos idiotas do casal Mazzini-Ferraz. Tinham a língua entre os lábios, os olhos estúpidos e viravam a cabeça com a boca aberta.

O pátio era de terra, fechado a oeste por um muro de tijolos. O banco ficava paralelo a ele, a cinco metros, e ali eles se mantinham imóveis, os olhos fixos nos tijolos. Como o sol se ocultava atrás do muro ao se pôr, os idiotas faziam festa. A luz ofuscante chamava sua atenção no início, pouco a pouco seus olhos se animavam; riam-se, por fim, estrepitosamente, congestionados pela mesma hilaridade ansiosa, olhando para o sol com alegria bestial, como se fosse comida.

Em outros momentos, alinhados no banco, zumbiam horas inteiras, imitando o bonde elétrico. Os fortes ruídos sacudiam também sua inércia, e se punham então a correr, mordendo-se a língua e mugindo ao redor do pátio. Mas quase sempre estavam apagados num sombrio letargo do idiotismo. Com as pernas pendentes e quietas, empapando de saliva viscosa as suas calças.

O mais velho tinha doze anos e o mais novo, oito. Em todo seu aspecto sujo e desvalido, era notável a falta absoluta de um pouco de cuidado maternal.

Esses quatro idiotas, entretanto, tinham sido um dia o encanto dos seus pais. Aos três meses de casados, Mazzini e Berta orientaram seu estreito amor de marido e mulher, e mulher e marido, para um porvir muito mais vital: um filho. Que maior alegria para dois apaixonados que essa honrada consagração de seu carinho, já libertado do vil egoísmo de um mútuo amor sem fim nenhum e, o que é pior para o próprio amor, sem esperanças possíveis de renovação?

Assim se sentiram Mazzini e Berta, e quando o filho chegou, aos catorze meses de matrimônio, acreditaram na completude de sua felicidade. A criança cresceu bela e radiante, até chegar a um ano e meio. Porém, no vigésimo mês, foi sacudida uma noite por convulsões terríveis, e na manhã seguinte já não

reconhecia mais os seus pais. O médico examinou com essa atenção profissional que visivelmente busca as causas do mal nas enfermidades dos pais.

Depois de alguns dias, os membros paralisados recuperaram o movimento; mas a inteligência, a alma, até mesmo o instinto, tinham desaparecido totalmente; havia ficado profundamente idiota, babão, molenga, morto para sempre sobre os joelhos de sua mãe.

- Filho, meu filho querido! – soluçava ela sobre aquela espantosa ruína de seu primogênito.

O pai, desolado, acompanhou o médico à saída.

- Ao senhor, o que eu posso dizer: creio que é um caso perdido. Poderá melhorar, se educar em tudo o que lhe permita seu idiotismo, mas nada além disso.

- Sim!...Sim! – assentia Mazzini –. Mas me diga: O senhor acredita que é herança, que...?

- Quanto à herança paterna, já lhe disse o que achava quando vi o seu filho. Em relação à mãe, há aí um pulmão que não sopra bem. Não vejo mais nada, mas há um sopro um pouco áspero. Faça com que seja examinada minuciosamente.

Com a alma dilacerada de remorso, Mazzini redobrou o amor a seu filho, o pequeno idiota que pagava pelos excessos do avô. Teve também que consolar, apoiar constantemente a Berta, profundamente ferida por aquele fracasso de sua jovem maternidade.

Como é natural, o casal colocou todo o seu amor na esperança de outro filho. Ele nasceu, e sua saúde e limpidez de riso acenderam o porvir antes extinguido. Porém, aos dezoito meses, as convulsões do primogênito se repetiram, e no dia seguinte o segundo filho amanhecia idiota.

Desta vez os pais caíram em profundo desespero. Pois, seu sangue, seu amor eram malditos! Seu amor, sobretudo! Vinte e oito anos ele, vinte e dois ela, e toda sua apaixonada ternura não alcançava para criar um átomo de vida normal. Já não pediam mais beleza e inteligência como no primogênito; mas um filho, um filho como todos!

Do novo desastre brotaram novas chamas do dolorido amor, um louco desejo de redimir de uma vez por todas a santidade de sua ternura. Desta vez vieram gêmeos, e ponto a ponto se repetiu o processo dos dois mais velhos.

Mas, acima de sua imensa amargura, permanecia em Mazzini e Berta uma grande compaixão pelos seus quatro filhos. Foi necessário arrancar do limbo da mais profunda animalidade, já não suas almas, mas o instinto mesmo, abolido. Não sabiam engolir, mudar de lugar, nem mesmo sentar-se. Aprenderam finalmente a caminhar, mas se batiam contra tudo, por não se darem conta dos obstáculos. Quando eram lavados, mugiam até que ficassem injetados de sangue no rosto. Alegravam-se só quando comiam, ou quando viam cores brilhantes ou ouviam trovões. Eles riam então, jogando para fora a língua e rios de baba, radiantes de frenesi bestial. Tinham, entretanto, certa faculdade imitativa; mas não foi possível obter nada mais.

Com os gêmeos parecia ter concluído a aterradora descendência. Mas, passados três anos, desejaram de novo ardentemente um outro filho, confiando que o longo tempo transcorrido tivesse aplacado a fatalidade.

Não satisfaziam suas esperanças. E nesse ardente anseio que se exasperava em razão de sua infrutuosidade, tornaram-se mais amargos. Até esse momento cada qual tinha tomado para si a parte que lhe correspondia na miséria de seus filhos; mas a desesperança de redenção diante das quatro bestas que tinham nascido deles provocou essa imperiosa necessidade de culpar os outros, que é patrimônio específico dos corações inferiores.

Começaram pela troca de pronome: teus filhos. E como além do insulto havia a insídia, a atmosfera ficava carregada.

- Eu acho – disse-lhe uma noite Mazzini, que acabava de entrar e lavava suas mãos – que tu poderias manter mais limpos os meninos.

Berta continuou lendo como se não tivesse ouvido.

- É a primeira vez – respondeu em seguida – que te vejo preocupado pelo estado dos teus filhos.

Mazzini virou o rosto para ela com um sorriso forçado:

- De nossos filhos, quer dizer?

- Bom, dos nossos filhos. Melhor assim? – ela levantou os olhos.

Desta vez Mazzini se expressou claramente:

- Acredito que não vais dizer que eu tenha a culpa, não?

- Ah não! – Sorriu Berta, muito pálida. – Mas eu também não, suponho!... Era o que me faltava!... – murmurou.

- O que te faltava?

- Que se alguém tem a culpa, não sou eu, dá pra entender bem! Isso é que eu queria te dizer.

Seu marido a olhou por um momento, com brutal desejo de insultá-la.

- Vamos deixar assim! – disse, secando por fim as mãos.

- Como quiseres; mas se queres dizer...

- Berta!

- Como quiseres!

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Esse foi o primeiro choque e sucederam-lhe outros. Mas nas inevitáveis reconciliações, suas almas se uniam com o dobro de arrebatamento e loucura por outro filho.

Nasceu assim uma menina. Viveram dois anos com a angústia à flor da pele, esperando sempre outro desastre. Nada aconteceu, entretanto, e os pais puseram nela toda sua complacência, que a pequena levava aos mais extremos limites do mimo e da má criação.

Se ainda nos últimos tempos Berta cuidava sempre de seus filhos, ao nascer Bertita, esqueceu-se quase por completo dos outros. Sua mera lembrança a horrorizava, como algo atroz que a tivessem obrigado a cometer. Para Mazzini, ainda que em menor grau, acontecia o mesmo. Nem por isso a paz havia chegado às suas almas. A menor indisposição de sua filha aflorava, com o terror de perdê-la, os rancores de sua descendência podre. Haviam acumulado fel a bastante tempo para que o copo não ficasse cheio e, ao menor contato o veneno, jorrasse para fora. Desde o primeiro desgosto peçonhento, tinham perdido o respeito; e se há algo pelo qual o homem se sente arrastado com cruel fruição é, depois de começar, terminar de humilhar uma pessoa por completo. Antes se continham pela mutua falta de sucesso; agora que o tinham alcançado, cada qual, atribuindo-o a si mesmo, sentia maior a infâmia das quatro criaturas que o outro o havia forçado a engendrar.

Com estes sentimentos, não houve afeto possível para os quatro filhos maiores. A criada os vestia, dava de comer, punha-os na cama, com visível brutalidade. Não os lavavam quase nunca. Passavam todo o dia sentados de frente pro muro, abandonados pela mais remota carícia. Desta maneira, Bertita fez quatro anos e, nessa noite, resultado das guloseimas que era aos pais algo absolutamente impossível de negar-lhe, a criança teve algum calafrio e febre. E o temor de vê-la morrer ou ficar idiota, tornou a reabrir a eterna chaga.

Fazia três horas que não falavam, e o motivo foi, como quase sempre, os fortes passos de Mazzini.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

- Meus Deus! Não podes caminhar mais devagar? Quantas vezes...?

- Bom, é que eu me esqueço; deu! Não faço de propósito.

Ela sorriu, desdenhosa: - Não, não acredito muito em ti...

- Nem eu jamais teria acreditado em ti... tisicazinha!

- O quê! O que disseste?...

- Nada!

- Sim, falaste algo! Olha: eu não sei o que disseste; mas te juro que prefiro qualquer coisa do que ter um pai como o que tu tiveste!

Mazzini ficou pálido.

- Até que enfim! – murmurou com os dentes apertados – Até que enfim, víbora, falaste o que querias!

- Sim, víbora sim! Mas eu tive pais saudáveis, ouviste? Saudáveis! Meu pai não morreu de delírio! Eu teria filhos como os de todo mundo! Esses filhos são teus, os quatro teus!

Mazzini então explodiu.

- Víbora tísica! É isso o que eu te disse, o que eu quero te dizer! Pergunta ao médico quem tem a maior culpa da meningite dos teus filhos: meu pai ou teu pulmão furado, víbora!

Continuaram cada vez com maior violência, até que um gemido de Bertita selou instantaneamente suas bocas. À uma da manhã a leve indigestão tinha desaparecido, e como acontece fatalmente com todos os matrimônios jovens que se amaram intensamente ao menos uma vez, a reconciliação chegou, tão mais efusiva quanto foram infames os agravos.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Amanheceu um esplêndido dia, e enquanto Berta se levantava, cuspiu sangue. As emoções e a má noite anterior tinham, sem dúvida, grande culpa. Mazzini a manteve abraçada por longo tempo, e ela chorou desesperadamente, mas sem que nenhum se atrevesse a dizer uma palavra.

Às dez decidiram sair, depois de almoçar. Como tinham pouco tempo, mandaram que a criada matasse uma galinha.

O dia radiante tinha arrancado os idiotas do seu banco. De maneira que, enquanto a criada degolava o animal na cozinha, sangrando-o calmamente (Berta tinha aprendido com sua mãe essa boa maneira de conservar o frescor da carne), sentiu que havia algo atrás dela. Virou-se e viu os quatro idiotas, com os ombros colados um no outro, olhando estupefatos a operação... Vermelho... vermelho...

- Senhora, os meninos estão aqui, na cozinha.

Berta chegou; não queria jamais que pisassem ali. E nem nessas horas de pleno perdão, esquecimento e felicidade reconquistada, podia evitar essa horrível visão! Porque, naturalmente, quanto mais intensos eram os raptos de amor para com seu marido e filha, mais irritado era seu humor com os monstros.

- Que saiam, Maria! Expulse-os! Expulse-os, lhe digo!

As quatro pobres bestas, sacudidas, brutalmente empurradas, foram parar no seu banco.

Depois de almoçar saíram todos. A criada foi a Buenos Aires e o matrimônio foi passear pelas chácaras vizinhas. Voltaram ao cair do sol; mas Berta quis cumprimentar por um tempo as suas vizinhas da frente. Sua filha se escapou em seguida para casa.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Entretanto os idiotas não tinham saído durante todo o dia do seu banco. O sol tinha já ultrapassado o muro, começava a se pôr, e eles continuavam olhando os tijolos, mais inertes que nunca.

De repente algo se interpôs entre seu olhar e o muro. Sua irmã, cansada de cinco horas paternais, queria observar por conta própria. Parada ao pé do muro, olhava pensativa para a parte de cima. Queria subir, não havia dúvidas. No fim se decidiu por uma cadeira sem assento, mas ainda não alcançava. Recorreu então a um caixote de querosene, e seu instinto topográfico a fez colocá-lo na vertical, com o qual triunfou.

Os quatro idiotas, o olhar indiferente, viram como sua irmã conseguia pacientemente dominar o equilíbrio e como, nas pontas dos pés, apoiava a garganta sobre o topo do muro, entre suas mãos esticadas. Viram-na olhar para todos os lados, e buscar apoio com o pé para subir mais.

Mas o olhar dos idiotas havia se animado; uma mesma luz insistente estava fixa em suas pupilas. Não tiravam os olhos de sua irmã enquanto uma crescente sensação de gula bestial ia transformando cada linha de seus rostos. Lentamente avançaram sobre o muro. A pequena, que já tinha conseguido calçar o pé, já estava por montar no muro e cair certamente para o outro lado, sentiu que lhe agarraram pela perna. Debaixo dela, os oito olhos cravados nos seus lhe deram medo.

- Me solta! Me deixa! – gritou sacudindo a perna. Mas foi agarrada.

- Mamãe! Ai, mamãe! Mamãe, papai! – chorou imperiosamente. Tentou ainda se agarrar na borda, mas foi arrancada e caiu.

- Mamãe, ai! Ma... – Não pôde mais gritar. Um deles apertou-lhe o pescoço, afastando os cachos como se fossem penas, e os outros a arrastaram por uma só perna até a cozinha, onde nessa manhã tinham sangrado a galinha, bem agarrada, arrancando-lhe a vida segundo a segundo.

Mazzini, na casa da frente, achou ter ouvido a voz de sua filha.

- Acho que está te chamando – disse à Berta.

Prestaram atenção, inquietos, mas não ouviram mais. Mesmo assim, um momento depois se despediram, e enquanto Berta ia guardar seu chapéu, Mazzini avançou até o pátio.

- Bertita!

- Ninguém respondeu.

- Bertita! – Aumentou mais a voz, já alterada.

E o silêncio foi tão fúnebre para seu coração tão aterrorizado, que suas costas congelaram de um horrível pressentimento.

- Minha filha, minha filha! – correu já desesperado para o fundo. Mas ao passar diante da cozinha, viu no chão um mar de sangue. Empurrou violentamente a porta entreaberta, e lançou um grito de horror.

Berta, que também já havia se lançado correndo ao ouvir o angustiante chamado do pai, ouviu o grito e respondeu com outro. Mas ao precipitar-se na cozinha, Mazzini, lívido como a morte, se interpôs, contendo-a:

- Não entres! Não entres!

Berta chegou a ver o chão inundado de sangue. Só conseguiu levar os braços à cabeça e jogar-se em cima dele, com um áspero suspiro.

O Travesseiro de Penas

Sua lua de mel foi um longo calafrio. Loira, angelical e tímida, o forte temperamento de seu marido congelou as suas sonhadas fantasias de noiva. Ela o adorava muito, entretanto, às vezes com um ligeiro estremecimento quando, ao voltarem de noite juntos pela rua, ela dava uma furtiva olhada para a alta estatura de Jordán, mudo já fazia uma hora. Ele, por sua vez, a amava profundamente, sem que ela percebesse.

Durante três meses – tinha se casado em abril – viveram uma especial alegria.

Sem dúvidas teria ela desejado menos severidade neste rígido céu de amor, uma ternura mais expansiva e incauta; mas o impassível semblante de seu marido sempre a continha.

A casa em que viviam influenciava um pouco em seus estremecimentos. A brancura do pátio silencioso – frisos, colunas e estátuas de mármore – produzia uma impressão outonal de palácio encantado. Dentro, o brilho glacial do estuque, sequer havia o mais leve arranhão nas altas paredes, confirmava aquela sensação de incômodo frio. Ao cruzar de uma peça a outra, os passos ecoavam em toda a casa, como se um longo abandono houvesse sensibilizado sua ressonância.

Neste estranho ninho de amor, Alícia passou todo o outono. Não obstante, decidiu por colocar um véu sobre seus antigos sonhos, e vivia como adormecida na casa hostil, sem querer pensar em nada até que chegasse o seu marido.

Não se estranha que tenha emagrecido. Teve um ligeiro ataque de gripe que se arrastou insidiosamente por vários dias; Alícia não se recuperava nunca. Por fim pôde sair uma tarde ao jardim apoiada no braço dele. Olhava indiferente para os lados. De repente Jordán, com grande ternura, passou a mão por sua cabeça, e logo Alícia irrompeu em soluços, colocando seus braços no pescoço dele. Chorou longamente todo seu espanto calado, aumentando o pranto a qualquer

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

tentativa de carícia. Logo os soluços foram diminuindo, e ficou ainda por longo tempo escondida em seu pescoço, sem se mover nem dizer uma palavra.

Esse foi o último dia que Alícia esteve levantada. No dia seguinte amanheceu desvanecida. O médico de Jordán a examinou com suma atenção, pedindo-lhe calma e descanso absolutos.

- Não sei – disse a Jordán na porta da frente, com a voz ainda baixa – ela tem uma grande fraqueza que não se explica, e sem vômitos, nada... Se amanhã ela se levantar como hoje me chame em seguida.

No outro dia Alícia continuava pior. Foi examinada. Constatou-se uma anemia agudíssima, completamente inexplicável. Alícia não teve mais desmaios, mas estava visivelmente indo em direção à morte. O quarto estava com as luzes acesas durante todo o dia e em pleno silêncio. Passavam as horas sem que se ouvisse o menor ruído. Alícia cochilava. Jordán quase vivia na sala, também com a luz toda acesa. Caminhava sem cessar de um extremo a outro, com incansável obstinação. O tapete amortecia seus passos. A cada tanto entrava no dormitório e prosseguia seu mudo vaivém ao redor da cama, olhando sua mulher cada vez que caminhava em sua direção.

Em pouco tempo Alícia começou a ter alucinações, confusas e flutuantes no início, e que logo descenderam ao chão. A jovem, com os olhos desmesuradamente abertos, olhava apenas para o tapete de um lado a outro da cama. Uma noite, de repente, permaneceu olhando fixamente. Logo depois abriu a boca para gritar, e seu nariz e lábios encheram-se de suor.

- Jordán! Jordán! – gritou, rígida de espanto, sem deixar de olhar para o tapete.

Jordán correu para o quarto, e ao vê-lo se aproximar Alícia deu um grito de horror.

- Sou eu, Alícia, sou eu!

Alícia o olhou perdidamente, olhou para o tapete, voltou a olhá-lo, e depois de um longo tempo de estupefata confrontação, se acalmou. Sorriu e tomou entre as suas a mão de seu marido, acariciando-a tremendo.

Entre suas alucinações mais persistentes, houve um antropoide, apoiado no tapete sobre os dedos, que tinha os olhos fixos nela.

Os médicos retornaram inutilmente. Havia ali diante deles uma vida que se acabava, definhando dia a dia, hora a hora, sem que se soubesse absolutamente como. Na última consulta Alícia jazia num estupor enquanto eles tomavam-lhe o pulso, passando de um a outro o punho inerte. Observaram-na por longo tempo em silêncio e foram para a sala de estar.

- Pst... – seu médico encolheu os ombros desanimado. É um caso sério... não há muito o que fazer...

- Só me faltava essa! – suspirou Jordán. E tamborilou bruscamente sobre a mesa.

Alícia foi se extinguindo no seu delírio de anemia, que piorava à tarde, mas que sempre diminuía nas primeiras horas. Durante o dia a sua doença não avançava, mas a cada manhã ela amanhecia lívida, quase em síncope. Parecia que unicamente de noite a vida lhe escapava em novas ondas de sangue. Tinha sempre ao acordar a sensação de estar jogada na cama com um milhão de quilos em cima. Desde o terceiro dia este abatimento não a abandonou mais. Apenas podia mover a cabeça. Não quis que mexessem na cama, nem mesmo que lhe ajeitassem o travesseiro. Seus terrores crepusculares avançaram em forma de monstros que se arrastavam até a cama e trepavam dificultosamente pela colcha.

Logo perdeu a consciência. Os dois dias finais delirou sem cessar em voz baixa. As luzes continuavam funebremente acendidas no dormitório e na sala.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

No silêncio agonizante da casa, apenas se ouvia o delírio monótono que saía da cama, e o rumor abatido dos eternos passos de Jordán.

Alícia morreu, por fim. A criada, que entrou depois para arrumar a cama, já sozinha, olhou por um instante com estranheza ao travesseiro.

- Senhor! – chamou Jordán em voz baixa. Há manchas no travesseiro que parecem sangue.

Jordán aproximou-se rapidamente e se curvou sobre ele. De fato, sobre a fronha em ambos os lados do buraco que havia deixado a cabeça de Alícia, via-se pequenas manchas escuras.

- Parecem picadas – murmurou a criada depois de um instante de imóvel observação.

- Erga-o na luz – Disse-lhe Jordán.

A criada o levantou, mas logo o deixou cair, e ficou olhando aquilo, lívida e tremendo. Sem saber por quê, Jordán sentiu que seus cabelos se eriçavam.

- Que tem aí? – murmurou com a voz roca.

- Pesa muito – articulou a empregada, sem deixar de tremer.

Jordán levantou o travesseiro; pesava extraordinariamente. Saíram com ele, e sobre a mesa da sala Jordán cortou fronha e envoltório num só corte. As penas superiores voaram, e a criada deu um grito de horror com toda a boca aberta, levando as mãos crispadas aos cabelos. No fundo, entre as penas, movendo lentamente as patas peludas, havia um animal monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchado que mal conseguia abrir a boca.

Noite após noite, desde que Alícia tinha ficado de cama, ele havia aplicado sigilosamente sua boca – sua trompa, melhor dizendo – nas têmporas da mulher, sugando o seu sangue. A picada era quase imperceptível. A remoção diária do

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

travesseiro havia sem dúvidas impedido o seu desenvolvimento, mas desde que a jovem não conseguiu mais se mover, a sucção foi vertiginosa. Em cinco dias, em cinco noites havia esvaziado Alícia.

Estes parasitas das aves, diminutos no meio habitual, chegam a adquirir proporções enormes em certas condições. O sangue humano parece ser-lhes particularmente favorável, e não é raro encontrá-los em travesseiros de pena.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

À Deriva

O homem pisou em algo meio mole e em seguida sentiu uma picada no pé. Deu um salto para frente, e ao virar-se com um xingamento, viu uma jararacuçu que, enrolada sobre si mesma, esperava outro ataque.

O homem deu uma rápida olhada no seu pé, onde duas pequenas gotas de sangue engrossavam dificultosamente, e tirou um facão da cintura. A víbora viu a ameaça e afundou mais a cabeça no centro de sua própria espiral; mas o facão acertou-lhe o lombo, deslocando suas vértebras.

O homem se agachou até a mordida, tirou as pequenas gotas de sangue e durante um instante contemplou. Uma dor aguda nascia dos dois pontinhos roxos, e começava a invadir todo o pé. Apressadamente atou o tornozelo com seu lenço e seguiu pela trilha até o seu rancho.

A dor no pé aumentava, com sensação de um grande inchaço, e logo o homem sentiu duas ou três fulgurantes pontadas que, como relâmpagos, irradiavam da ferida até a metade da panturrilha. Movia a perna com dificuldade; uma metálica secura na garganta, seguida de uma sede queimante, arrancou-lhe outro xingamento.

Chegou finalmente no rancho e se jogou de braços sobre a roda de um moinho. Os dois pontinhos roxos desapareceriam agora e o monstruoso inchaço do pé inteiro. A pele parecia mais fina a ponto de ceder, de tão tensa. Ele quis chamar sua mulher e a voz travou-lhe num arrastar rouco de garganta ressecada. A sede o devorava.

- Dorotea! – conseguiu articular em meio à agonia. - Me dá canha!

Sua mulher correu com um copo cheio, que o homem tomou em três goles. Porém não havia sentido gosto algum.

- Te pedi canha, não água! – rugiu de novo. - Me dá canha!

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

- Mas é canha, Paulino! – protestou a mulher, espantada.

- Não, me trouxeste água! Quero canha, estou te dizendo!

A mulher correu outra vez, voltando com a garrafa. O homem tomou dois copos, um atrás do outro, mas não sentiu nada na garganta.

Bem; isto está ficando feio – murmurou então, olhando seu pé lívido e com um brilho gangrenoso. Sobre a funda atadura do lenço, a carne transbordava como uma monstruosa morcilha.

As dores fulgurantes aconteciam em contínuos relâmpagos e estavam chegando à virilha. A atroz secura da garganta que a respiração parecia aquecer, aumentava cada vez mais. Quando tentou levantar, um fulminante vômito o manteve meio minuto com a testa apoiada na roda da madeira.

Mas o homem não queria morrer, e descendo até a margem, subiu na sua canoa. Sentou-se na popa e começou a remar até o centro do Paraná. Ali, a corrente do rio, que nas imediações do Iguaçu corre a seis milhas, o levaria antes das cinco horas a Tacuru-Pucu.

O homem, com sombria energia, pôde efetivamente chegar até o meio do rio; mas ali, suas mãos dormentes deixaram cair o remo na canoa, e depois de um novo vômito – de sangue dessa vez – observou o sol, que já ultrapassava o monte.

A perna inteira, até meia coxa, já era um bloco desforme e duríssimo que arrebentava a roupa. O homem cortou a atadura e abriu a calça com sua faca: o baixo ventre transbordou inchado, com grandes manchas lívidas e terrivelmente doloroso. O homem pensou que não poderia jamais chegar sozinho a Tacuru-Pucu, e decidiu pedir ajuda a seu compadre Alves, ainda que fizesse muito tempo que eles não se davam mais.

A corrente do rio se precipitava agora em direção à margem brasileira, e o homem pôde facilmente atracar. Arrastou-se pela trilha ladeira acima, mas, aos vinte metros, exausto, ficou estendido de bruços.

- Alves! – gritou com toda maior força possível; e prestou atenção em vão. - Compadre Alves! Não me negue esse favor! – clamou novamente, levantando a cabeça do chão. No silêncio da selva não se ouviu um rumor sequer. O homem teve ainda forças para voltar até sua canoa, e a corrente, agarrando-a de novo, levou-a velozmente à deriva.

O Paraná corre ali no fundo de uma imensa bacia, cujas paredes, altas de cem metros, estreitam funebremente o rio. Das orlas bordeadas de negros blocos de basalto, ergue-se o bosque, negro também. Adiante, nos lados, atrás, a eterna muralha lúgubre, em cujo fundo o rio em remoinho se precipita em incessantes borbotões de água lodosa. A paisagem é agressiva, e reina nela um silêncio de morte. Ao entardecer, entretanto, sua beleza sombria e calma adquire uma majestade única.

O sol já havia se posto quando o homem, semi-estendido no fundo da canoa, teve um violento calafrio. E em seguida, surpreso, ergueu pesadamente a cabeça: se sentia melhor. A perna mal doía, a sede diminuía, e seu peito, já livre, se abria em lenta inspiração.

O veneno começava a ir embora, não havia dúvidas. Encontrava-se quase bem, e mesmo que não tivesse forças para mover a mão, contava com a queda do orvalho para recuperar-se totalmente. Calculou que em menos de três horas estaria em Tacuru-Pucu.

O bem-estar avançava, e com ele uma sonolência cheia de recordações. Já não sentia nada nem na perna nem no ventre. Seu compadre Gaona moraria ainda em Tacuru-Pucu? Caso visse também o seu ex-patrão *mister* Dougald e o estoquista da madeireira.

Chegaria logo? O céu, ao poente, se abria agora numa tela de ouro e o rio estava colorido também. Da margem paraguaia, já escurecida, o monte deixava cair sobre o rio seu frescor crepuscular, em penetrantes eflúvios de laranjeira e mel silvestre. Um casal de araras cruzou bem alto e em silêncio até o Paraguai.

Lá embaixo, sobre o rio de ouro, a canoa avançava velozmente, girando a cada tanto sobre si mesma diante do borbotão de um remoinho. O homem que ia nela se sentia cada vez melhor, e enquanto isso pensava no tempo que havia passado sem ver o seu ex-patrão Dougald. Três anos? Talvez não, não tanto. Dois anos e nove meses? Talvez. Oito meses e meio? Isso sim, certamente.

De repente sentiu que estava gelado até o peito.

O que seria? E a respiração...

O estoquista de madeiras do *mister* Dougald, Lorenzo Cubilla, eu o conheci em Puerto Esperanza numa sexta-feira santa... sexta? Sim, ou quinta...

O homem esticou lentamente os dedos da mão.

- Numa quinta...

E parou de respirar.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Referência

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Flor Negra Ediciones, Montevideo: 2009.

Referência para citação desta tradução
ACOSTA, Juan. Três contos de morte de Horacio Quiroga. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 575 – 595, outubro de 2019.

> Cinco ensaios de *The Philosophy of Style*, de Herbert Spencer

> Five essays from Herbert Spencer's *The Philosophy of Style* translated to portuguese

por Thaís Fernandes dos Santos
Pós-graduanda em Letras (Língua e Literatura Inglesas) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). E-mail: thaisf.santos@bol.com.br. ORCID: 0000-0003-0502-5832.

> Tradução recebida em 08.04.2019 e aceita em 06.05.2019

The words of a language often reflect not so much the reality of the world, but the interests of the people who speak it.[1]

1. Apresentação

Herbert Spencer, nascido em Derbyshire, Inglaterra, em 27 de abril de 1820, e falecido em Brighton, Sussex, em 8 de dezembro de 1903, foi um proeminente escritor e um dos maiores intelectuais europeus do movimento positivista do século XIX. Filósofo, sociólogo, biólogo, educador e cientista, fortemente influenciado pela teoria da evolução de Charles Darwin, também se dedicou ao jornalismo e atuou como editor do *The Economist*.

Spencer era o mais velho de nove filhos e o único a sobreviver da união entre o professor e matemático William George Spencer e Harriet Spencer. E, curiosamente, ele não recebeu educação formal, porém, desde muito jovem, desenvolveu hábitos de estudos, o que lhe despertou interesse pelas ciências exatas e evolução natural.

Polímata, cujos trabalhos contribuíram para diversas áreas de conhecimento, como antropologia, economia, ética, religião, psicologia, além da sociologia, filosofia e literatura; entretanto, Spencer foi autor de prolíficas obras filosóficas e educativas, incluindo *A Educação Intelectual, Moral e Física* (1863) e *Os Princípios da Sociologia* (1874), e revelou-se um defensor do estudo científico, sobretudo um renomado filósofo da sociedade vitoriana.

1.1. A obra *The Philosophy of Style*: breves comentários

O livro intitulado *The Philosophy of Style*, publicado originalmente na Inglaterra, em 1852, é composto por duas partes.

[1] Robert Frank Palmer, *Semantics: A new outline*, 1976, p. 21.

Da primeira parte, apresentam-se ao leitor as traduções de dois ensaios: *Economy in the Use of Words* e *The Effect of Poetry Explained*, os quais destacam-se pela descrição sobre a aplicação da economia às palavras, ao texto escrito; informativos, ainda, da prosa criativa, observando três aspectos: transposição, o uso de figuras de linguagem e a questão da brevidade, especialmente no uso de interjeições. Já a segunda parte constitui um conjunto de quatro ensaios: *Explanation of Climax, Antithesis and Anticlimax*, *Need of Variety* e *The Ideal Writer*, respectivamente, nos quais o autor apresenta algumas figuras de linguagem, a fim de realçar o recurso estilístico do texto literário e também a importância do repertório lexical.

Para o autor, a reflexão acerca da linguagem e a força da expressão artística – escrita criativa – poderiam ser estudadas com mais atenção. Assim, ele as incorporou em suas teorias científicas, realçando traços peculiares da estética – simplicidade no estilo e a escrita eficiente –, de modo claro na transmissão de informações.

1.2. Sobre a tradução

Considerando o registro linguístico, a escolha lexical e a adequação elocutiva do estilo nos ensaios filosófico-literários de Spencer, a proposta de tradução adotada buscou trabalhar a ideia de equivalência, em língua portuguesa, dessas distintas modalidades discursivas. Para a professora Mona Baker da Universidade de Manchester, Inglaterra,

> Para a maioria das línguas, é possível que haja equivalentes dos verbos como *falar* e *dizer*; mas para muitos outros verbos podem não ter um equivalente de um tipo mais específico. As línguas, compreensivelmente, tendem a fazer apenas aquelas distinções de significado, os quais são relevantes para seu ambiente particular, seja ele físico, histórico, político, religioso, cultural, econômico, legal, tecnológico, social, seja qualquer outro.[2]

[2] Mona Baker, *In other words*, 1992, p. 18, grifos da autora, tradução minha: "Most languages are likely to have equivalents for the more general verbs of speech such as *say* and *speak*, but many

Nesse sentido, e a partir da concepção de equivalência vista pelos Estudos da Tradução[3], desde a sua perspectiva histórica, Paulo Rónai ressalta que

> A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências. Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original pode ser frequentemente transportada de duas maneiras, ou mais, sem que possa dizer qual das duas é a melhor.[4]

Assim, no livro selecionado para este trabalho, observou-se a filosofia do autor, especialmente seu pensamento em relação ao uso da linguagem e sua retórica, de modo a oferecer uma proposta de tradução para os ensaios apresentados a seguir.

2. A tradução

2.1. A economia no uso das palavras

O maior vigor do inglês antigo, ou melhor, do inglês não latino, é o que nos chama a atenção. As diversas razões especiais atribuídas a isso podem ser reduzidas ao motivo geral: a ideia de economia. A mais importante delas é a sua associação precoce. O vocabulário de uma criança é quase inteiramente anglo-saxão. Ela diz: eu *tenho*, não eu *possuo*, eu *gostaria*, não eu *desejo*; ela não *reflete*, ela *pensa*; ela não implora por *divertimento*, mas sim por *brincar*; ela chama as coisas de *boas* ou *desagradáveis*, não de *simpáticas* ou *enfadonhas*. Os sinônimos que a criança aprende depois de anos nunca se tornam tão próximos, tão organicamente conectados, às ideias significadas como essas palavras originais usadas na infância; logo, a associação entre elas permanece menos forte. Mas em que uma forte associação entre uma palavra e uma ideia difere de uma fraca? Simplesmente, na maior facilidade e rapidez da ação sugestiva. Não pode ser nada

may not have equivalents for the more specific ones. Languages understandably tend to make only those distinctions in meaning which are relevant to their particular environment, be it physical, historical, political, religious, cultural, economic, legal, technological, social, or otherwise".

[3] Marina N. Menéndez, *El concepto de equivalencia*, 2012. p. 119.

[4] Paulo Rónai, *Escola de tradutores*, 1987, p. 23.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

mais que isso. Ambas as palavras, se fossem sinônimas idênticas, possivelmente evocariam a mesma imagem. Afinal, a expressão *é ácida* deve dar origem ao mesmo pensamento que *é azedo*; mas, como o termo *ácido* foi aprendido mais tarde na vida e não foi comumente seguido pelo pensamento simbolizado, logo não desperta de imediato esse pensamento tanto como o termo *azedo*. Se nos lembrarmos de quão devagar e com que trabalho as ideias favoráveis seguem palavras desconhecidas em outro idioma, do mesmo modo que como a crescente familiaridade com que tais palavras trazem maior rapidez e facilidade de compreensão. Assim, se considerarmos que o mesmo processo deveria ter continuado com as palavras de nossa língua materna desde a infância, nós veríamos claramente que as primeiras locuções aprendidas e mais frequentemente usadas irão, entre outras coisas semelhantes, evocar imagens com menos perda de tempo e energia do que seus últimos sinônimos aprendidos.

A superioridade adicional possuída pelo inglês antigo em sua comparativa brevidade, obviamente, vem sob a mesma generalização. Se for uma vantagem expressar uma ideia no menor número de palavras, então será uma vantagem expressá-la no menor número de sílabas. Se frases tortuosas e palavrões desnecessários distraem a atenção e diminuem a força da impressão produzida, com efeito, as articulações excedentes o fazem. Um certo esforço, embora comumente um pouco digno de nota, deve ser requerido para reconhecer todas as vogais e consoantes. Se, como todos sabem, é cansativo ouvir um palestrante indistinto ou ler um manuscrito mal escrito; e se, como não podemos duvidar, a fadiga é um resultado cumulativo da atenção necessária para capturar sílabas sucessivas; segue-se que a atenção é, nesses casos, absorvida por cada sílaba. E, se isso for verdade, quando as sílabas são difíceis de reconhecimento, também será verdade, embora em menor grau, quando o reconhecimento delas for fácil. Por isso, a falta de palavras saxônicas torna-se uma razão para sua força maior. Uma classificação, no entanto, não deve ser negligenciada. Uma palavra que, por si só, incorpora a parte mais importante da ideia a ser transmitida, principalmente quando essa ideia é emocional, pode, muitas vezes, com vantagem, ser uma

palavra polissilábica. Assim, parece mais forçado dizer *é magnífico* do que *é grandioso*. A palavra *vasta* não é tão poderosa quanto *estupenda*. Chamar uma coisa de *desagradável* não causa o mesmo impacto que chamá-la de *nojento*.

Todavia, parece haver diversas causas para essa excepcional superioridade de certas palavras longas. Nós podemos atribuí-la, em parte, ao fato de que um epíteto volumoso, que enche a boca e é, por seu tamanho, sugestivo de grandeza ou força, pois testemunha a imensa pomposidade do palavreado *sesquipedal*. Ou seja, quando um grande poder ou uma intensidade tem de ser sugerido, essa associação de ideias auxilia o efeito. Uma outra causa pode ser que uma palavra de várias sílabas admite uma articulação mais enfática; e como a articulação enfática é um sinal de emoção, a expressividade incomum da coisa nomeada é implicada por ela. Ainda, uma outra causa é que uma palavra longa, da qual as últimas sílabas são geralmente deduzidas assim que a primeira é falada, permite à consciência do ouvinte ter um tempo maior para enfatizar a qualidade predicada; e, como nos casos acima, é para essa qualidade predicada que toda a atenção é voltada; isto é, uma vantagem resulta de mantê-la diante da mente por um tempo apreciável. As razões que nós demos para preferir palavras curtas evidentemente não se sustentam aqui. Nessa conformidade, para tornar nossa generalização bastante correta, devemos dizer que, embora, em certas frases que expressam sentimentos fortes, a palavra que mais especificamente sugere que o sentimento pode, muitas vezes, com vantagem, ser um termo de muitas sílabas ou latino, na imensa maioria dos casos, para cada palavra que serve, mas como um passo para a ideia incorporada por toda a sentença, deve, se possível, ser uma única sílaba ou saxônica.

Mais uma vez, essa causa frequente de força em saxões e outras palavras primitivas – seu caráter imitativo – pode ser similarmente resolvido num motivo mais amplo. Não somente as palavras diretamente imitativas, como respingo, estrondo, zumbido, rugido etc., e aquelas analogicamente imitativas, por exemplo, ásperos, suaves, afiados, contundentes, finos, duros, rochedos etc., têm uma maior ou menor semelhança com as coisas simbolizadas; e, fazendo as

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

impressões dos sentidos aliadas às ideias a serem evocadas, elas economizam parte do esforço necessário para invocar tais noções e deixam mais atenção para as próprias ideias.

A economia da energia mental do receptor, na qual são assim resolvíveis as várias causas da força do inglês antigo, pode igualmente ser traçada na superioridade de palavras específicas sobre genéricas. Esses termos concretos produzem impressões mais vívidas do que abstratas, e devem, quando possível, ser usados em vez disso, é uma máxima completa de composição. Como o Dr. Campbell diz: "Quanto mais gerais os termos são, a imagem é mais fraca; quanto mais especiais eles são, logo mais brilhantes". Devemos evitar uma sentença como: *Na medida em que as maneiras, costumes e diversões de uma nação são cruéis e bárbaros, os regulamentos de seu código penal serão severos*. E no lugar disso deveríamos escrever: *Na medida em que os homens se deleitam em batalhas, lutas de touro e combates de gladiadores, eles irão punir pendurando, queimando e a cavalete.*

Essa superioridade de expressões específicas deve-se claramente à economia do esforço necessário para traduzir palavras em pensamentos. Como não pensamos em gerais, mas em particulares, como exemplo, sempre que qualquer classe de coisas é referida, nós a representamos a nós mesmos, chamando à mente os membros individuais dela; segue-se que, nesse sentido, quando uma palavra abstrata é usada, o portador ou leitor tem que escolher, a partir de seu estoque de imagens, uma ou mais, pelas quais ele pode imaginar a si mesmo o gênero mencionado. Ao fazer isso, algum atraso deve surgir a fim de que a força seja gasta; e se, empregando um termo específico, uma imagem apropriada pode ser sugerida, uma economia é alcançada e uma impressão mais vívida é produzida.

2.2. O efeito da poesia explicado

Antes de indagar se a lei do efeito, até o momento delineada, explica a superioridade da poesia à prosa, será necessário notar algumas causas suplementares da força na expressão, as quais ainda não foram mencionadas. Essas não são, propriamente falando, causas adicionais; mas as secundárias, provenientes daqueles resultados e seus reflexos já especificados. Inicialmente, nós podemos observar que a excitação mental espontaneamente estimula o uso dessas formas de discurso, que foram apontadas como as mais eficazes. *Caía fora daqui!* ou *fique longe dele!* são enunciados naturais de cidadãos irritados em uma reunião conturbada. Outrossim, um navegador, descrevendo uma terrível tempestade que ele testemunhara, chegaria a um clímax como: *Estouraram as cordas e o mastro veio abaixo*. A frase que expressa surpresa pode ser ouvida como: *Nunca houve algo parecido!*, e todas essas proposições são construídas, como observaremos, conforme a lógica direta. A propósito, todos nós sabemos que figuras de linguagem são atribuídas às pessoas animadas. Em verdade, o vitupério do indigno abunda com elas e, muitas vezes, isso consiste em um pouco mais. *Cruel, rude, ladino, vilão degolado*, esses e outros nomes usados como metáforas e epítetos metafóricos, imediatamente lembram-nos as brigas de rua. Pode-se notar inclusive que a extrema brevidade é outra característica da linguagem apaixonada. Comumente, as sentenças são incompletas; as partículas são omitidas, e as palavras importantes sempre são deixadas para serem coletadas a partir dum contexto. A grande admiração não se exprime numa proposição precisa, como *É bela*; mas na simples exclamação: *Linda!*. Aquele que, ao ler uma missiva de um advogado, dissesse: *Vil tratante*!, pensaria com raiva, enquanto que, se dissesse *Ele é um vil tratante*!, implicaria frieza comparativa. Deste modo, nós vemos o equivalente acontecer com a ordem das palavras, no uso frequente de figuras de linguagem e na extrema concisão, cujas expressões naturais de excitação seguem conforme as condições teóricas de uma expressão convincente.

Por conseguinte, as formas acuradas de discurso adquirem uma força suplementar pelo mecanismo de associação. Sendo habitualmente ouvidas em conexão com impressões mentais vivas, e sendo regularmente encontradas nos escritos mais influentes, essas associações passam a ter em si uma espécie de força. As emoções que foram de tempo em tempo produzidas por pensamentos expressivos envolvidos nessas formas são parcialmente despertadas pelas próprias formas. Elas criam um certo grau de exaltação; elas induzem uma simpatia preparatória; e quando as ideias significativas que se busca são alcançadas, elas são compreendidas de forma mais vívida.

O uso contínuo dessas formas de expressão, as quais são igualmente fortes por si sós e o tanto quanto a partir de suas associações, produz a composição particularmente considerável que chamamos de poesia. A poesia, como notaremos, geralmente adota esses símbolos do pensamento e os métodos de usá-los que o instinto e a análise concordam em escolhê-los como mais eficazes, e torna-se poesia em virtude de fazê-lo. Ao retomar aos vários exemplos citados, ver-se-á que a forma direta ou invertida da oração predomina neles, em um nível quase que inadmissível na prosa. E isso ocorre não apenas na frequência, mas no que é chamado de violência das inversões, na qual a distinção será notada. Nessa acepção, nós podemos reconhecer a mesma verdade no uso abundante de figuras de linguagem. Metáforas, símiles, hipérboles e personificações são as cores dos poetas, as quais eles têm a liberdade para empregá-las quase sem limites. Caracterizamos como *poética* a prosa que usa essas figuras de estilo com alguma constância, e a condenamos como *excessivamente florida* ou *afetada* muito antes que elas ocorrem com a profusão permitida no poema. Além disso, observa-se que na brevidade – outro requisito de forte expressão que a teoria aponta e a emoção realiza espontaneamente – a fraseologia poética difere da fraseologia ordinária. Períodos imperfeitos são contínuos; as elisões são permanentes; e muitas das palavras menores, que seriam consideradas essenciais na prosa, são dispensadas.

Nesse sentido, a poesia, considerada como um instrumento de reflexão, é especialmente admirável em parte porque ela obedece a todas as leis do discurso

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

efetivo, também em parte porque, ao fazê-lo, imita as expressões naturais da emoção. Enquanto a questão corporificada é emoção idealizada, o instrumento é a linguagem idealizada da emoção. À medida que o compositor musical capta as cadências nas quais nossos sentimentos de alegria e simpatia, tristeza e desespero, se liberam; e desses inícios florescem melodias, sugerindo fases mais elevadas desses sentimentos; então o poeta desenvolve-se a partir das expressões típicas em que os homens expressam paixão e sentimento sob formas escolhidas de combinação verbal, em que a paixão concentrada e o sentimento podem ser adequadamente apresentados.

Há uma peculiaridade da poesia que conduz muito ao seu efeito – a peculiaridade que é, de fato, comumente pensada como uma característica própria – ainda a ser considerada: a sua estrutura rítmica. Isso, embora pareça improvável, será encontrado sob a mesma generalização a respeito das outras. Como cada uma dessas estruturas rítmicas é uma idealização da linguagem natural de forte emoção, que é conhecida por ser mais ou menos métrica se a emoção não for violenta demais, logo cada uma delas é como uma economia da atenção do leitor ou do ouvinte. Segundo o tom e os modos peculiares, os quais adotamos ao pronunciar a linguagem versificada, podem-se discernir sua relação com os sentimentos; e o prazer que o seu movimento medido nos dá é atribuível à facilidade comparativa com a qual as palavras metricamente arranjadas podem ser identificadas.

Essa última exposição dificilmente será imediatamente admitida, no entanto, uma pequena explicação mostrará sua razoabilidade. E se, como nós vimos, há um gasto de energia mental no mero ato de ouvir as articulações verbais ou nessa repetição silenciosa que nela ocorre a leitura – supondo que as capacidades perceptivas devem estar em exercício ativo para identificar cada sílaba –, então, qualquer modo de combinar palavras que apresente uma repetição regular de certos traços que a mente pode antecipar diminuirá essa preocupação sobre a atenção requerida pela total irregularidade da prosa. Assim como o corpo, ao receber uma série de concussões variáveis, deve-se manter os

músculos prontos para enfrentar as mais violentas, o que é como não saber quando isso pode acontecer, ao passo que a mente, ao receber articulações desiguais, deve manter seus perceptivos suficientemente ativos para reconhecer os sons captados com menos facilidade. E, conforme as comoções se repetem em uma ordem definida, o corpo pode administrar suas forças ajustando a resistência necessária para cada concussão. Por consequência, se as sílabas estiverem harmonizadas, ritmicamente, a mente pode economizar suas energias antecipando a atenção necessária para cada sílaba.

Apesar de essa ideia ser talvez exagerada, um pouco de introspecção irá aprová-la. O fato de nós aproveitarmos a linguagem métrica para ajustar nossas capacidades perceptivas à força das articulações esperadas fica claro pelo fato de que estamos impedidos de interromper a versificação. Isso que, tanto quanto no fundo de um lance de escadas, um passo mais ou menos do que contamos nos dá um choque. Assim o mesmo acontece com um acento gráfico errado ou uma sílaba supranumerária. No primeiro caso, nós sabemos que há um pré-ajuste equivocado e dificilmente podemos duvidar que haja um no outro; mas, se constantemente adaptarmos nossas percepções ao movimento medido do verso, a analogia física mencionada acima torna provável que, ao fazê-lo, nós economizemos atenção; e, portanto, essa linguagem métrica é mais eficaz que a prosa, porque nos permite pensá-la desta forma.

Se houvesse espaço, valeria a pena perguntar se o prazer que nós damos à rima, igualmente ao que damos à eufonia, não são, parcialmente, atribuíveis à mesma causa geral.

2.3. Explicação do clímax, antítese e anticlímax

Tendo em mente essas verdades gerais, nós devemos estar em condições de entender certas causas de efeito na composição, as quais precisam ser consideradas. Toda percepção recebida e toda concepção percebida, acarretará-lo

uma certa quantidade de desperdício, ou, como diria Liebig, alguma mudança de matéria no cérebro; e, a eficiência das faculdades sujeitas a esse desperdício é, assim, temporariamente, embora muitas vezes momentaneamente, diminuída, a incapacidade parcial resultante deve afetar os atos de percepção e concepção que imediatamente os sucedem. Portanto, podemos esperar que a vivacidade com as quais as imagens são realizadas irá, em muitos casos, depender da ordem de sua apresentação, mesmo quando uma ordem é tão conveniente para o entendimento quanto a outra.

Há diversos fatos que ilustram e explicam isso, e o clímax é um deles. O efeito marcante obtido, colocando a mais notável de todas as séries de imagens, e a fraqueza – muitas vezes a fraqueza ridícula –, produzida pela reversão desse arranjo, dependem da lei geral indicada. Do mesmo modo que, imediatamente depois de olharmos para o sol, não podemos perceber a luz do fogo, enquanto, olhando primeiro para o fogo e depois para o sol, podemos perceber ambos; assim, depois de receber um pensamento brilhante, pesado ou terrível, não podemos apreciar um menos brilhante, menos pesado ou menos terrível, enquanto, ao inverter a ordem, podemos apreciar cada um deles isoladamente. Em antítese, novamente, podemos reconhecer a mesma verdade geral. A oposição de dois pensamentos que são o inverso um do outro em algum traço proeminente assegura um efeito impressionante; e faz isso dando um relaxamento momentâneo às capacidades abordadas. Se, após uma série de imagens de um personagem comum, apelando em grau moderado ao sentimento de reverência, aprovação ou beleza, a mente lhe apresentou uma imagem muito insignificante, muito indigna ou muito feia; a propriedade de reverência, aprovação ou beleza, conforme for o caso, não tendo nada para fazer, tende a retomar seu pleno poder; e imediatamente apreciará uma imagem vasta, admirável ou bonita melhor do que seria de qualquer outra forma. Sob outra perspectiva, cuja ideia de absurdo devido à extrema insignificância é para ser produzida, talvez intensifique intensamente colocando-a depois de algo altamente impressionante, especialmente se a forma da frase implica que algo ainda mais impressionante

está chegando. Uma boa ilustração do efeito obtido por apresentar uma ideia mesquinha a uma consciência que ainda não se recuperou do choque de uma ideia excitante ocorre em um esboço de Honoré de Balzac. Seu herói escreve a uma amante, que fora fria com ele, a seguinte carta:

Madame, Votre conduite m'étonne autant qu'elle m'afflige. Non contente de me déchirer le coeur par vos dédains vous avez l'indélicatesse de me retenir une brosse à dents, que mes moyens ne me permettent pas de remplacer, mes propriétés etant grevées d'hypothèques.

Adieu, trop, belle et trop ingrate ainie! Puissions nous nous revoir dans un monde meilleur!

Charles Edouard.

Assim, vemos que os fenômenos do clímax, antítese e anticlímax, igualmente, resultam desse princípio geral. Por mais improváveis que possam parecer essas variações momentâneas de suscetibilidade, não podemos duvidar de sua ocorrência quando contemplamos as variações análogas na suscetibilidade dos sentidos. Referindo-se, mais uma vez, a fenômenos de visão, todos sabem que uma parte preta num fundo branco parece mais escura e uma parte branca num chão preto parece mais branca do que em qualquer outro lugar. Como a negritude e a brancura devem ser realmente as mesmas, a única causa determinável para isso é uma diferença em suas ações sobre nós, dependente dos diferentes estados de nossas capacidades. É simplesmente uma antítese visual.

2.4. A necessidade de variedade

No entanto, essa extensão do princípio geral da economia – essa condição adicional para a composição efetiva, de que a sensibilidade das capacidades deve ser continuamente administrada – inclui muito mais do que já foi sugerido. Isso

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

implica não apenas em certos arranjos e certas justaposições de ideias conectadas são melhores; mas que alguns modos de dividir e apresentar um assunto serão mais notáveis do que outros; e isso também independentemente de sua coesão lógica. Isso mostra, contudo, porque devemos progredir do menos interessante para o mais interessante; e porque não apenas a composição como um todo, pois cada uma de suas porções sucessivas deve tender para um clímax. Ao mesmo tempo, proíbe-se a continuidade prolongada do mesmo tipo de pensamento ou a produção repetida de efeitos semelhantes. Ele nos adverte contra o erro cometido tanto por Alexander Pope em seus poemas quanto por Francis Bacon em seus ensaios. O erro, a saber, de empregar constantemente formas de expressão forçadas, e aponta que a postura mais fácil torna-se fatigante, pois é com prazer trocado por um menos fácil, então, as sentenças mais perfeitamente construídas logo se cansarão, e o alívio será dado usando aquelas de um tipo inferior.

Além disso, nós podemos inferir daí não somente que devemos evitar geralmente combinar nossas palavras de uma única maneira, por melhor que seja, ou elaborar nossas figuras e ilustrações de um único jeito, por mais revelador que seja; mas sim devemos evitar algo como aderência uniforme, mesmo às condições mais amplas de efeito. Não devemos fazer com que cada seção do nosso assunto progrida no interesse; nem sempre devemos nos elevar ao clímax. Como vimos, em sentenças únicas, raramente é permitido preencher todas as condições para se fortalecer. Assim, nas seções maiores de uma composição, não devemos nos conformar inteiramente à lei indicada. Devemos subordinar o efeito do componente ao efeito total.

Ao decidir como é prático executar os princípios da composição artística, podemos obter ajuda tendo em mente um fato já mencionado, a adequação de certos arranjos verbais para certos tipos de pensamento. Essa variedade constante no modo de apresentar ideias que a teoria exige resultará, em grande parte, de uma adaptação habilidosa da forma à matéria. Nesse sentido, nós vimos como a sentença direta ou invertida é usada espontaneamente por pessoas entusiasmadas; e como sua linguagem também é caracterizada por figuras de

estilo e por extrema brevidade. Por isso, estas podem com vantagem predominar em passagens emocionais e podem aumentar à medida que a emoção também aumenta. Por outro lado, para ideias complexas, por exemplo, a sentença indireta parece o melhor veículo. Na conversa, a excitação produzida pela abordagem aproximada de uma conclusão desejada, muitas vezes se mostrará em uma série de frases curtas e precisas, enquanto que, ao imprimir uma visão já enunciada, geralmente tornamos nossos períodos volumosos empilhando pensamento sobre pensamento. Esses modos naturais de procedimento podem servir como guias para a escrita. A observação aguçada e a análise hábil, semelhantemente, detectariam outras peculiaridades de expressão produzidas por outras atitudes mentais; e, prestando a devida atenção a todos esses traços, um escritor dotado de versatilidade suficiente poderia fazer alguma abordagem a um trabalho completamente organizado.

2.5. O escritor ideal

Este tipo de composição da qual a lei do efeito aponta como a perfeita é aquela que o alto gênio tende naturalmente a produzir. Quando descobrimos que os tipos de sentenças, teoricamente, melhores são aquelas geralmente empregadas por mentes superiores e por mentes inferiores quando a excitação as eleva; então descobriremos que a forma ideal para um poema, ensaio ou ficção é aquela que o escritor ideal evoluiria espontaneamente. Naquela em quem os poderes de expressão responderiam plenamente ao estado de sentimento, inconscientemente, usaria essa variedade no modo de apresentar seus pensamentos, como a Arte exige. Esse emprego constante de uma espécie de fraseologia, a qual todos têm agora de lutar contra, implica uma faculdade de linguagem não desenvolvida. Ter um estilo específico é ser pobre na fala. Se nos lembrarmos que, no passado distante, os homens tinham apenas substantivos e verbos para transmitir suas ideias, e que, desde então, o crescimento foi para um número maior de implementos de pensamento e, consequentemente, em direção

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

a uma maior complexidade e variedade em suas combinações; podemos inferir que estamos agora, em nosso uso de sentenças, muito mais do que o homem primitivo usava em palavras; e que a continuação do processo que até agora ocorreu deve produzir uma crescente heterogeneidade em nossos modos de expressão. Atualmente, em boa natureza, o jogo das feições, os tons da voz e suas cadências variam em harmonia com todo pensamento proferido; assim, em alguém possuidor de um poder de fala totalmente desenvolvido, o molde no qual cada combinação de palavras é lançada variará da mesma forma e será apropriado ao sentimento.

Um homem perfeitamente dotado deve inconscientemente escrever em todos os estilos; nós podemos deduzir dessa consideração que os estilos se originam. Por que Johnson é pomposo e Goldsmith é simples? Por que um autor é abrupto, outro rítmico, outro conciso? Evidentemente, em cada caso o modo habitual de expressão deve depender do equilíbrio habitual da natureza. Os sentimentos predominantes têm por uso treinado o intelecto para representá-los. Mas, embora por muito tempo, embora inconsciente, a disciplina tenha feito isso eficientemente, resta da falta de prática, incapaz de fazer o mesmo com os sentimentos menos ativos; e quando estes estão excitados, as formas verbais habituais passam por pequenas modificações. Que os poderes da fala sejam plenamente desenvolvidos, no entanto, que a capacidade do intelecto de expressar as emoções seja completa; e essa fixidez de estilo desaparecerá. O escritor perfeito se expressará como Junius, quando estiver na mente de Junius; quando ele se sentir como Lamb sentiu, usará um discurso familiar; e vai cair na robustez de Carlyle quando este estiver em um clima carlyleano. Ora ele será rítmico, ora irregular e, assim, a sua linguagem será clara e ornamentada. Às vezes, suas sentenças serão equilibradas e, outras vezes, assimétricas, por um tempo haverá uma uniformidade considerável, e, com efeito, uma grande variedade. Seu modo de expressão, naturalmente, respondendo ao seu estado de sentimento, fluirá de sua caneta uma composição mudando no mesmo grau em que os aspectos de seu assunto mudam. Ele irá, portanto, sem esforço, conforme

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

o que temos visto como as leis de efeito. E, enquanto seu trabalho apresenta ao leitor essa variedade necessária para evitar o esforço contínuo das mesmas capacidades, ele também responderá à descrição de todos os produtos altamente organizados, tanto do homem como da natureza; não será uma série de peças semelhantes simplesmente colocando-se em justaposição, mas um todo composto de partes diferentes que são mutuamente dependentes.

3. Ensaios originais

3.1. Economy in the Use of Words

§ 5. The greater forcibleness of Saxon English, or rather non-Latin English, first claims our attention. The several special reasons assignable for this may all be reduced to the general reason—economy. The most important of them is early association. A child's vocabulary is almost wholly Saxon. He says, I have, not I possess—-I wish, not I desire; he does not reflect, he thinks; he does not beg for amusement, but for play; he calls things nice or nasty, not pleasant or disagreeable. The synonyms which he learns in after years, never become so closely, so organically connected with the ideas signified, as do these original words used in childhood; and hence the association remains less strong. But in what does a strong association between a word and an idea differ from a weak one? Simply in the greater ease and rapidity of the suggestive action. It can be in nothing else. Both of two words, if they be strictly synonymous, eventually call up the same image. The expression—It is acid, must in the end give rise to the same thought as—It is sour; but because the term acid was learnt later in life, and has not been so often followed by the thought symbolized, it does not so readily arouse that thought as the term sour. If we remember how slowly and with what labour the appropriate ideas follow unfamiliar words in another language, and how increasing familiarity with such words brings greater rapidity and ease of comprehension; and if we consider that the same process must have gone on with the words of our mother tongue from childhood upwards, we shall clearly

see that the earliest learnt and oftenest used words, will, other things equal, call up images with less loss of time and energy than their later learnt synonyms.

§ 6. The further superiority possessed by Saxon English in its comparative brevity, obviously comes under the same generalization. If it be an advantage to express an idea in the smallest number of words, then will it be an advantage to express it in the smallest number of syllables. If circuitous phrases and needless expletives distract the attention and diminish the strength of the impression produced, then do surplus articulations do so. A certain effort, though commonly an inappreciable one, must be required to recognize every vowel and consonant. If, as all know, it is tiresome to listen to an indistinct speaker, or read a badly-written manuscript; and if, as we cannot doubt, the fatigue is a cumulative result of the attention needed to catch successive syllables; it follows that attention is in such cases absorbed by each syllable. And if this be true when the syllables are difficult of recognition, it will also be true, though in a less degree, when the recognition of them is easy. Hence, the shortness of Saxon words becomes a reason for their greater force. One qualification, however, must not be overlooked. A word which in itself embodies the most important part of the idea to be conveyed, especially when that idea is an emotional one, may often with advantage be a polysyllabic word. Thus it seems more forcible to say, "It is magnificent," than "It is grand." The word vast is not so powerful a one as stupendous. Calling a thing nasty is not so effective as calling it disgusting.

§ 7. There seem to be several causes for this exceptional superiority of certain long words. We may ascribe it partly to the fact that a voluminous, mouth-filling epithet is, by its very size, suggestive of largeness or strength; witness the immense pomposity of sesquipedalian verbiage: and when great power or intensity has to be suggested, this association of ideas aids the effect. A further cause may be that a word of several syllables admits of more emphatic articulation; and as emphatic articulation is a sign of emotion, the unusual impressiveness of the thing named is implied by it. Yet another cause is that a long word (of which the latter syllables are generally inferred as soon as the first

are spoken) allows the hearer's consciousness a longer time to dwell upon the quality predicated; and where, as in the above cases, it is to this predicated quality that the entire attention is called, an advantage results from keeping it before the mind for an appreciable time. The reasons which we have given for preferring short words evidently do not hold here. So that to make our generalization quite correct we must say, that while in certain sentences expressing strong feeling, the word which more especially implies that feeling may often with advantage be a many-syllabled or Latin one; in the immense majority of cases, each word serving but as a step to the idea embodied by the whole sentence, should, if possible, be a one-syllabled or Saxon one.

§ 8. Once more, that frequent cause of strength in Saxon and other primitive words-their imitative character may be similarly resolved into the more general cause. Both those directly imitative, as splash, bang, whiz, roar, &c., and those analogically imitative, as rough, smooth, keen, blunt, thin, hard, crag, &c., have a greater or less likeness to the things symbolized; and by making on the senses impressions allied to the ideas to be called up, they save part of the effort needed to call up such ideas, and leave more attention for the ideas themselves.

§ 9. The economy of the recipient's mental energy, into which are thus resolvable the several causes of the strength of Saxon English, may equally be traced in the superiority of specific over generic words. That concrete terms produce more vivid impressions than abstract ones, and should, when possible, be used instead, is a thorough maxim of composition. As Dr. Campbell says, "The more general the terms are, the picture is the fainter; the more special they are, 'tis the brighter." We should avoid such a sentence as:—"In proportion as the manners, customs, and amusements of a nation are cruel and barbarous, the regulations of their penal code will be severe." And in place of it we should write:—"In proportion as men delight in battles, bull-fights, and combats of gladiators, will they punish by hanging, burning, and the rack."

§ 10. This superiority of specific expressions is clearly due to a saving of the effort required to translate words into thoughts. As we do not think in generals but in particulars—as, whenever any class of things is referred to, we represent it to ourselves by calling to mind individual members of it; it follows that when an abstract word is used, the bearer or reader has to choose from his stock of images, one or more, by which he may figure to himself the genus mentioned. In doing this, some delay must arise some force be expended; and if, by employing a specific term, na appropriate image can be at once suggested, an economy is achieved, and a more vivid impression produced.

3.2. The Effect of Poetry Explained

§ 50. Before inquiring whether the law of effect, thus far traced, explains the superiority of poetry to prose, it will be needful to notice some supplementary causes of force in expression, that have not yet been mentioned. These are not, properly speaking, additional causes; but rather secondary ones, originating from those already specified reflex results of them. In the first place, then, we may remark that mental excitement spontaneously prompts the use of those forms of speech which have been pointed out as the most effective. "Out with him!" "Away with him!" are the natural utterances of angry citizens at a disturbed meeting. A voyager, describing a terrible storm he had witnessed, would rise to some such climax as—"Crack went the ropes and down came the mast." Astonishment may be heard expressed in the phrase—"Never was there such a sight!" All of which sentences are, it will be observed, constructed after the direct type. Again, every one knows that excited persons are given to figures of speech. The vituperation of the vulgar abounds with them: often, indeed, consists of little else. "Beast," "brute," "gallows rogue," "cut-throat villain," these, and other like metaphors and metaphorical epithets, at once call to mind a street quarrel. Further, it may be noticed that extreme brevity is another characteristic of passionate language. The sentences are generally incomplete; the particles are

omitted; and frequently important words are left to be gathered from the context. Great admiration does not vent itself in a precise proposition, as—"It is beautiful"; but in the simple exclamation—"Beautiful!" He who, when reading a lawyer's letter, should say, "Vile rascal!" would be thought angry; while, "He is a vile rascal!" would imply comparative coolness. Thus we see that alike in the order of the words, in the frequent use of figures, and in extreme conciseness, the natural utterances of excitement conform to the theoretical conditions of forcible expression.

§ 51. Hence, then, the higher forms of speech acquire a secondary strength from association. Having, in actual life, habitually heard them in connection with vivid mental impressions, and having been accustomed to meet with them in the most powerful writing, they come to have in themselves a species of force. The emotions that have from time to time been produced by the strong thoughts wrapped up in these forms, are partially aroused by the forms themselves. They create a certain degree of animation; they induce a preparatory sympathy, and when the striking ideas looked for are reached, they are the more vividly realized

§ 52. The continuous use of these modes of expression that are alike forcible in themselves and forcible from their associations, produces the peculiarly impressive species of composition which we call poetry. Poetry, we shall find, habitually adopts those symbols of thought, and those methods of using them, which instinct and analysis agree in choosing as most effective, and becomes poetry by virtue of doing this. On turning back to the various specimens that have been quoted, it will be seen that the direct or inverted form of sentence predominates in them; and that to a degree quite inadmissible in prose. And not only in the frequency, but in what is termed the violence of the inversions, will this distinction be remarked. In the abundant use of figures, again, we may recognize the same truth. Metaphors, similes, hyperboles, and personifications, are the poet's colours, which he has liberty to employ almost without limit. We characterize as "poetical" the prose which uses these

appliances of language with any frequency, and condemn it as "over florid" or "affected" long before they occur with the profusion allowed in verse. Further, let it be remarked that in brevity—the other requisite of forcible expression which theory points out, and emotion spontaneously fulfils—poetical phraseology similarly differs from ordinary phraseology. Imperfect periods are frequent; elisions are perpetual; and many of the minor words, which would be deemed essential in prose, are dispensed with.

§ 53. Thus poetry, regarded as a vehicle of thought, is especially impressive partly because it obeys all the laws of effective speech, and partly because in so doing it imitates the natural utterances of excitement. While the matter embodied is idealized emotion, the vehicle is the idealized language of emotion. As the musical composer catches the cadences in which our feelings of joy and sympathy, grief and despair, vent themselves, and out of these germs evolves melodies suggesting higher phases of these feelings; I so, the poet develops from the typical expressions in which men utter passion and sentiment, those choice forms of verbal combination in which concentrated passion and sentiment may be fitly presented.

§ 54. There is one peculiarity of poetry conducing much to its effect—the peculiarity which is indeed usually thought its characteristic one—still remaining to be considered: we mean its rhythmical structure. This, improbable though it seems, will be found to come under the same generalization with the others. Like each of them, it is an idealization of the natural language of strong emotion, which is known to be more or less metrical if the emotion be not too violent; and like each of them it is an economy of the reader's or hearer's attention. In the peculiar tone and manner we adopt in uttering versified language, may be discerned its relationship to the feelings; and the pleasure which its measured movement gives us, is ascribable to the comparative ease with which words metrically arranged can be recognized.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

§ 55. This last position will scarcely be at once admitted; but a little explanation will show its reasonableness. For if, as we have seen, there is an expenditure of mental energy in the mere act of listening to verbal articulations, or in that silent repetition of them which goes on in reading—if the perceptive faculties must be in active exercise to identify every syllable—then, any mode of so combining words as to present a regular recurrence of certain traits which the mind can anticipate, will diminish that strain upon the attention required by the total irregularity of prose. Just as the body, in receiving a series of varying concussions, must keep the muscles ready to meet the most violent of them, as not knowing when such may come; so, the mind in receiving unarranged articulations, must keep its perceptives active enough to recognize the least easily caught sounds. And as, if the concussions recur in a definite order, the body may husband its forces by adjusting the resistance needful for each concussion; so, if the syllables be rhythmically arranged, the mind may economize its energies by anticipating the attention required for each syllable.

§ 56. Far-fetched though this idea will perhaps be thought, a little introspection will countenance it. That we do take advantage of metrical language to adjust our perceptive faculties to the force of the expected articulations, is clear from the fact that we are balked by halting versification. Much as at the bottom of a flight of stairs, a step more or less than we counted upon gives us a shock; so, too, does a misplaced accent or a supernumerary syllable. In the one case, we know that there is an erroneous preadjustment; and we can scarcely doubt that there is one in the other. But if we habitually preadjust our perceptions to the measured movement of verse, the physical analogy above given renders it probable that by so doing we economize attention; and hence that metrical language is more effective than prose, because it enables us to do this.

§ 57. Were there space, it might be worthwhile to inquire whether the pleasure we take in rhyme, and also that which we take in euphony, axe not partly ascribable to the same general cause.

3.3. Explanation of Climax, Antithesis, and Anticlimax

§ 61. Keeping in mind these general truths, we shall be in a condition to understand certain causes of effect in composition now to be considered. Every perception received, and every conception realized, entailing some amount of waste—or, as Liebig would say, some change of matter in the brain; and the efficiency of the faculties subject to this waste being thereby temporarily, though often but momentarily, diminished; the resulting partial inability must affect the acts of perception and conception that immediately succeed. And hence we may expect that the vividness with which images are realized will, in many cases, depend on the order of their presentation: even when one order is as convenient to the understanding as the other.

§ 62. There are sundry facts which alike illustrate this, and are explained by it. Climax is one of them. The marked effect obtained by placing last the most striking of any series of images, and the weakness—often the ludicrous weakness—produced by reversing this arrangement, depends on the general law indicated. As immediately after looking at the sun we cannot perceive the light of a fire, while by looking at the fire first and the sun afterwards we can perceive both; so, after receiving a brilliant, or weighty, or terrible thought, we cannot appreciate a less brilliant, less weighty, or less terrible one, while, by reversing the order, we can appreciate each. In Antithesis, again, we may recognize the same general truth. The opposition of two thoughts that are the reverse of each other in some prominent trait, insures an impressive effect; and does this by giving a momentary relaxation to the faculties addressed. If, after a series of images of an ordinary character, appealing in a moderate degree to the sentiment of reverence, or approbation, or beauty, the mind has presented to it a very insignificant, a very unworthy, or a very ugly image; the faculty of reverence, or approbation, or beauty, as the case may be, having for the time nothing to do, tends to resume its full power; and will immediately afterwards appreciate a vast, admirable, or beautiful image better than it would otherwise do. Conversely, where the idea of absurdity due to extreme insignificance is to

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

be produced, it maybe greatly intensified by placing it after something highly impressive: especially if the form of phrase implies that something still more impressive is coming. A good illustration of the effect gained by thus presenting a petty idea to a consciousness that has not yet recovered from the shock of an exciting one, occurs in a sketch by Balzac. His hero writes to a mistress who has cooled towards him the following letter:

"Madame, Votre conduite m'étonne autant qu'elle m'afflige Non contente de me déchirer le coeur par vos dédains vous avez l'indélicatesse de me retenir une brosse à dents, que mes moyens ne me permettent pas de remplacer, mes propriétés etant grevées d'hypothèques

"Adieu, trop, belle et trop ingrate ainie! Puissions nous nous revoir dans un monde meilleur!

"Charles Edouard"

§ 63. Thus we see that the phenomena of Climax, Antithesis, and Anticlimax, alike result from this general principle. Improbable as these momentary variations in susceptibility may seem, we cannot doubt their occurrence when we contemplate the analogous variations in the susceptibility of the senses. Referring once more to phenomena of vision, every one knows that a patch of black on a white ground looks blacker, and a patch of white on a black ground looks whiter, than elsewhere. As the blackness and the whiteness must really be the same, the only assignable cause for this is a difference in their actions upon us, dependent upon the different states of our faculties. It is simply a visual antithesis.

3.4. Need of Variety

§ 64. But this extension of the general principle of economy—this further condition to effective composition, that the sensitiveness of the faculties must be

continuously husbanded—includes much more than has been yet hinted. It implies not only that certain arrangements and certain juxtapositions of connected ideas are best; but that some modes of dividing and presenting a subject will be more striking than others; and that, too, irrespective of its logical cohesion. It shows why we must progress from the less interesting to the more interesting; and why not only the composition as a whole, but each of its successive portions, should tend towards a climax. At the same time, it forbids long continuity of the same kind of thought, or repeated production of like effects. It warns us against the error committed both by Pope in his poems and by Bacon in his essays—the error, namely, of constantly employing forcible forms of expression: and it points out that as the easiest posture by and by becomes fatiguing,

and is with pleasure exchanged for one less easy, so, the most perfectly-constructed sentences will soon weary, and relief will be given by using those of an inferior kind.

§ 65. Further, we may infer from it not only that we should avoid generally combining our words in one manner, however good, or working out our figures and illustrations in one way, however telling; but that we should avoid anything like uniform adherence, even to the wider conditions of effect. We should not make every section of our subject progress in interest; we should not always rise to a climax. As we saw that, in single sentences, it is but rarely allowable to fulfill all the conditions to strength; so, in the larger sections of a composition we must not often conform entirely to the law indicated. We must subordinate the component effect to the total effect.

§ 66. In deciding how practically to carry out the principles of artistic composition, we may derive help by bearing in mind a fact already pointed out—the fitness of certain verbal arrangements for certain kinds of thought. That constant variety in the mode of presenting ideas which the theory demands, will in a great degree result from a skilful adaptation of the form to the matter. We

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

saw how the direct or inverted sentence is spontaneously used by excited people; and how their language is also characterized by figures of speech and by extreme brevity. Hence these may with advantage predominate in emotional passages; and may increase as the emotion rises. On the other hand, for complex ideas, the indirect sentence seems the best vehicle. In conversation, the excitement produced by the near approach to a desired conclusion, will often show itself in a series of short, sharp sentences; while, in impressing a view already enunciated, we generally make our periods voluminous by piling thought upon thought. These natural modes of procedure may serve as guides in writing. Keen observation and skilful analysis would, in like manner, detect further peculiarities of expression produced by other attitudes of mind; and by paying due attention to all such traits, a writer possessed of sufficient versatility might make some approach to a completely-organized work.

3.5. The Ideal Writer

§ 67. This species of composition which the law of effect points out as the perfect one, is the one which high genius tends naturally to produce. As we found that the kinds of sentences which are theoretically best, are those generally employed by superior minds, and by inferior minds when excitement has raised them; so, we shall find that the ideal form for a poem, essay, or fiction, is that which the ideal writer would evolve spontaneously. One in whom the powers of expression fully responded to the state of feeling, would unconsciously use that variety in the mode of presenting his thoughts, which Art demands. This constant employment of one species of phraseology, which all have now to strive against, implies an undeveloped faculty of language. To have a specific style is to be poor in speech. If we remember that, in the far past, men had only nouns and verbs to convey their ideas with, and that from then to now the growth has been towards a greater number of implements of thought, and consequently towards a greater complexity and variety in their

combinations; we may infer that we are now, in our use of sentences, much what the primitive man was in his use of words; and that a continuance of the process that has hitherto gone on, must produce increasing heterogeneity in our modes of expression. As now, in a fine nature, the play of the features, the tones of the voice and its cadences, vary in harmony with every thought uttered; so, in one possessed of a fully developed power of speech, the mould in which each combination of words is cast will similarly vary with, and be appropriate to the sentiment.

§ 68. That a perfectly endowed man must unconsciously write in all styles, we may infer from considering how styles originate. Why is Johnson pompous, Goldsmith simple? Why is one author abrupt, another rhythmical, another concise? Evidently in each case the habitual mode of utterance must depend upon the habitual balance of the nature. The predominant feelings have by use trained the intellect to represent them. But while long, though unconscious, discipline has made it do this efficiently, it remains from lack of practice, incapable of doing the same for the less active feelings; and when these are excited, the usual verbal forms undergo but slight modifications. Let the powers of speech be fully developed, however—let the ability of the intellect to utter the emotions be complete; and this fixity of style will disappear. The perfect writer will express himself as Junius, when in the Junius frame of mind; when he feels as Lamb felt, will use a like familiar speech; and will fall into the ruggedness of Carlyle when in a Carlylean mood. Now he will be rhythmical and now irregular; here his language will be plain and there ornate; sometimes his sentences will be balanced and at other times unsymmetrical; for a while there will be considerable sameness, and then again great variety. His mode of expression naturally responding to his state of feeling, there will flow from his pen a composition changing to the same degree that the aspects of his subject change. He will thus without effort conform to what we have seen to be the laws of effect. And while his work presents to the reader that variety needful to prevent continuous exertion of the same faculties, it will also answer to the

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

description of all highly organized products, both of man and of nature: it will be not a series of like parts simply placed in juxtaposition, but one whole made up of unlike parts that are mutually dependent.

Referências

BAKER, Mona. *In other words*. Londres: Routledge, 1992.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HUME, David. *An Enquiry concerning Human Understanding*. Nova York: Oxford University Press, 1999.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

MENÉNDEZ, Marina N. El concepto de equivalencia. *In* CAGNOLATI, Beatriz E. (Org.). *La traductología:* miradas para comprender su complejidad. La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012. p. 117-187.

PALMER, Robert Frank. *Semantics:* A new outline. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

REZENDE, Wagner Silveira. A retórica como saber sujeitado. *Plural - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 18.2, p. 53-81, 2012.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SKEAT, William Walter. *An etymological dictionary of the English language*. Oxford: Clarendon Press, 1956.

SPENCER, Herbert. *The Philosophy of Style*. [S.l.]: Project Gutenberg, 2009. Disponível em: https://www.gutenberg.org. Acesso em 04 jan. 2019. *E-book*.

SPENCER, Herbert. *Essays on education and kindred subjects*. Londres: Dent; Nova York: Dutton, 1963.

SPENCER, Herbert. *The study of sociology*. [Ann Arbor]: University of Michigan Press, 1961.

Referência para citação desta tradução
DOS SANTOS, Thaís. Cinco ensaios de *The Philosophy of Style*, de Herbert Spencer. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 596 – 625, outubro de 2019.



> Ensaio Visual

> Visual Essay

> Elogio ao Mistério: revelações de atelier

> Ode to Mistery: revelations from the studio

por Letícia Lopes
Letícia Lopes nasceu em Campo Bom/RS em 1988. É Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2015). Participou de várias exposições coletivas, destacando-se *Caixa Preta* (Fundação Iberê Camargo - 2018) e *Lento Crepúsculo* (Pinacoteca Ruben Berta - 2018). Em 2016 foi selecionada pelo Programa RS Contemporâneo, realizando a individual *Presença Sinistra* (Santander Cultural/RS). Em 2014 foi premiada na 3° edição do Prêmio IEAVI (RS) e em 2019 foi indicada ao Prêmio PIPA. E em 2019 foi vencedora do 3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea. E-mail: learaislopes@gmail.com.
ORCID: 0000-0002-1266-4387

> Ensaio Visual recebido em 20.05.2019 e aceito em 20.05.2019

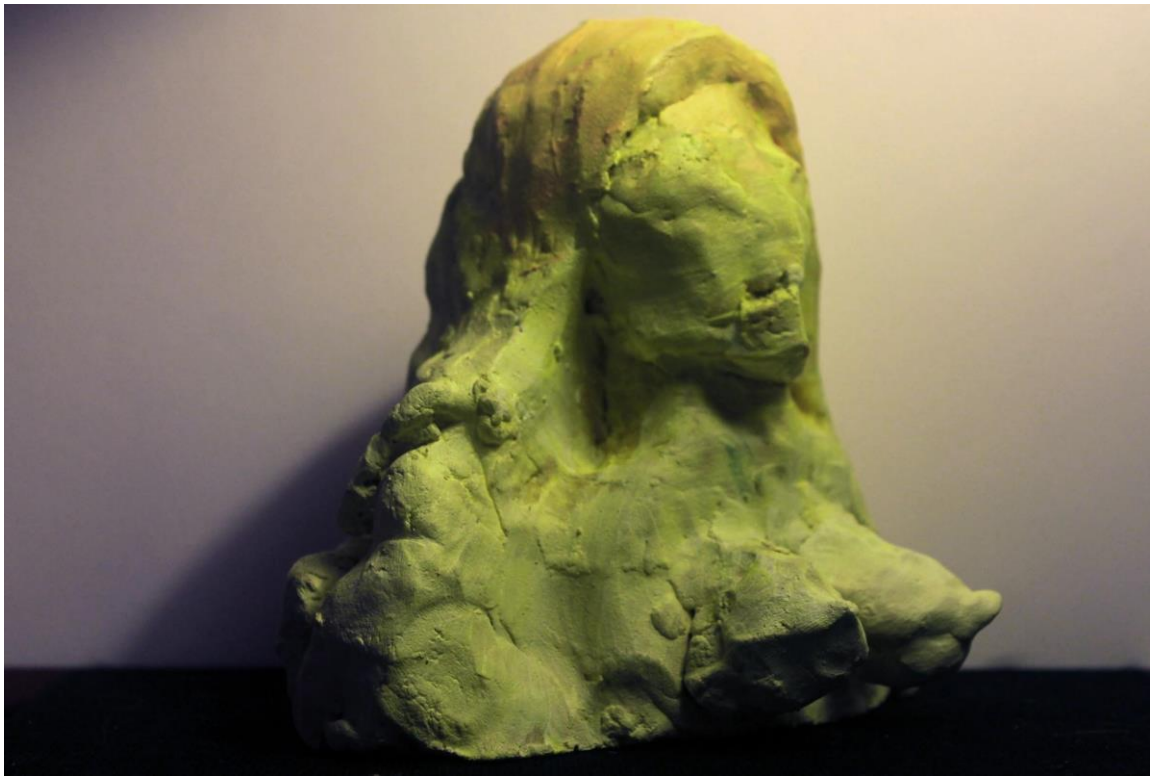
Sobre o Ensaio Visual

O presente ensaio propõe uma reflexão acerca dos limites, do poder e da natureza da linguagem representativa, confrontando-a com a lógica dos sistemas de crença e sugerindo aproximações e cruzamentos entre as noções de imagem (linguagem), aparição (superstição) e construção (representação).

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911





Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

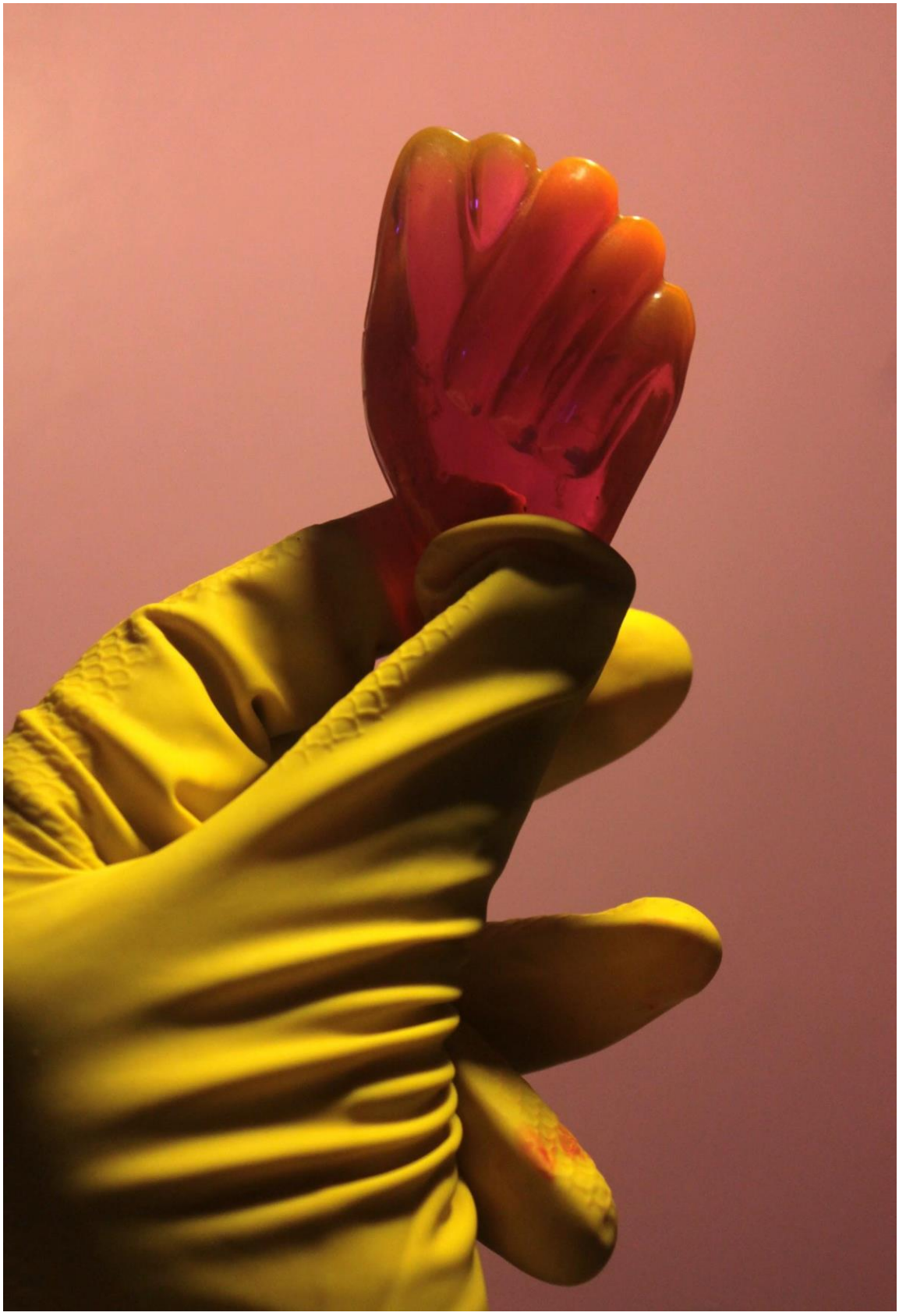


Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

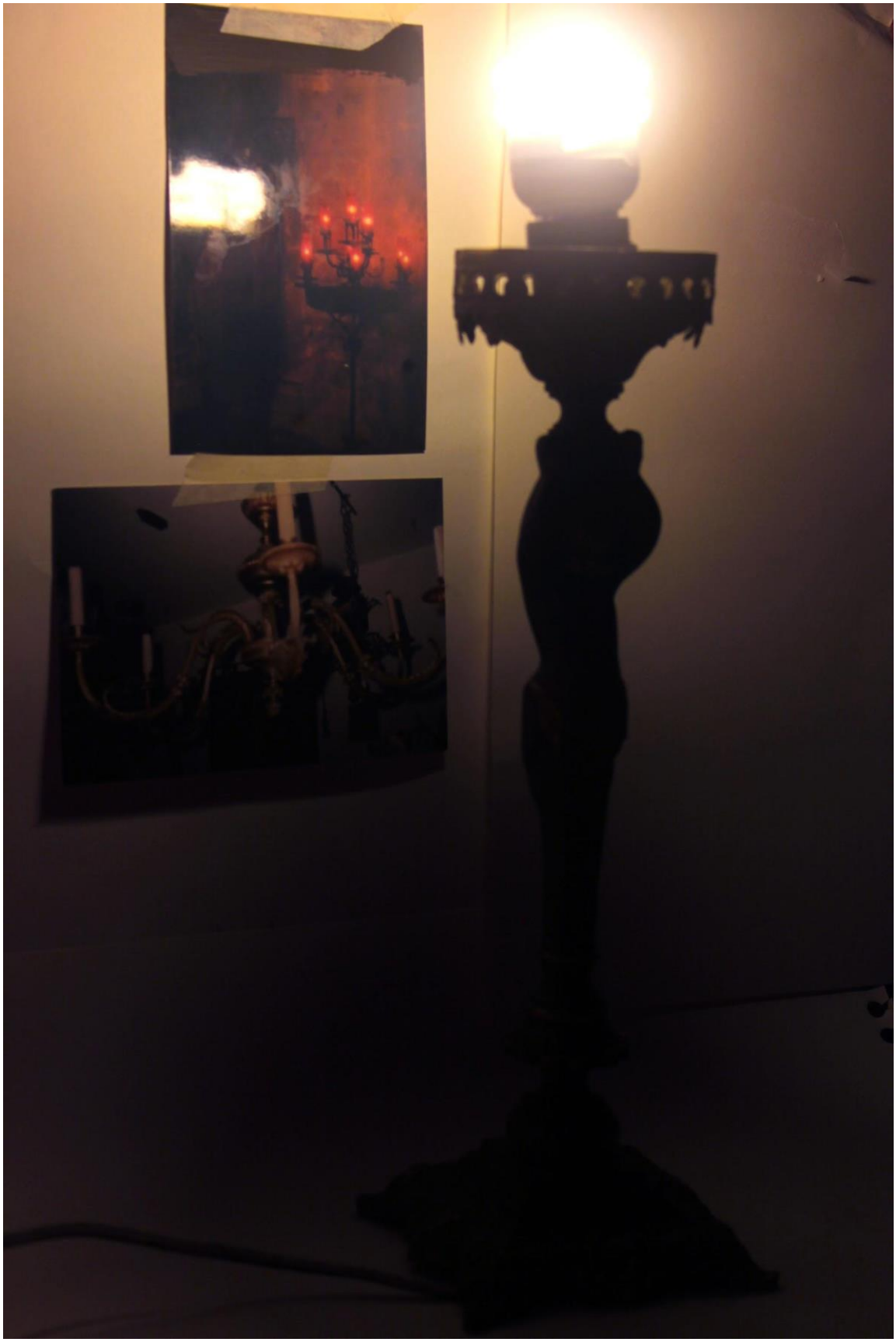




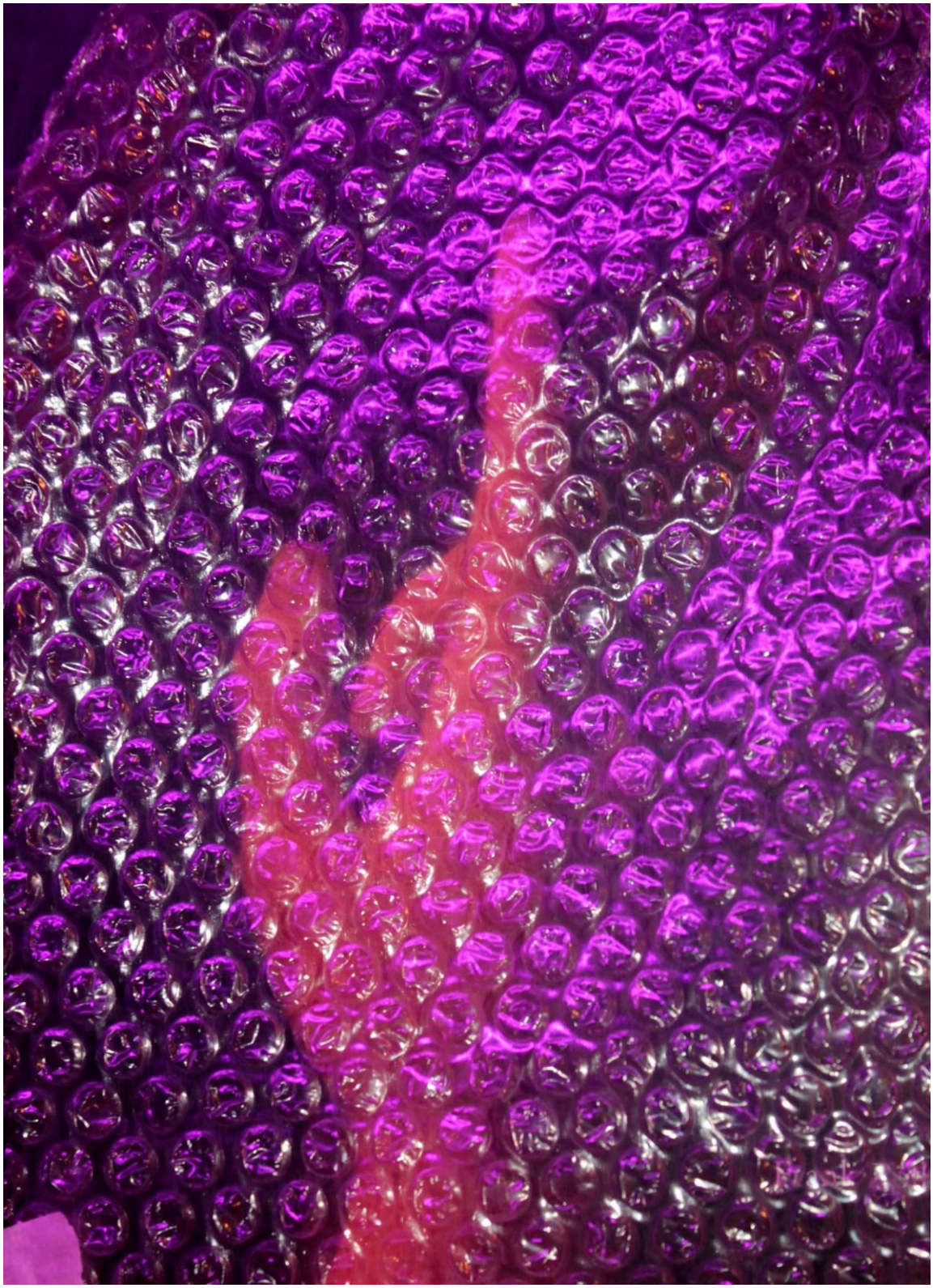
Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911



Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911

Referência para citação deste ensaio visual
LOPES, L. Elogio ao Mistério: revelações de atelier. Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 627 – 637, outubro de 2019.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 1, nº 2, outubro de 2019
ISSN 2596-0911


philia
FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

