



philia
FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

> Volume 2, Número 1

Junho de 2020

ISSN 2596-0911





> **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL | UFRGS**
Avenida Paulo Gama, 110.
Bairro Farrroupilha, 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 2, Número 1

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

Deborah Mondadori Simionato
Lucas Cyrino

Assistentes Editoriais | Arte

Gabriela Traple Wiczorek
Luciane Bucksdricker

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 & Diagramação

Guilherme Mautone

Imagem da Capa

Mayra Redin, *Aterro*, 2020

Revisão

Adriana Viegas Caterina, Cláudia Fernanda Pavan,
Denise de Quintana Estacio, 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

Produção em tempos de isolamento

Production in times of isolation

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

ARTIGOS | PAPERS

Elementos para a interpretação de Tempo de Espalhar Pedras, de Estevão Azevedo

Elements for interpreting Estevão Azevedo's Tempo de Espalhar Pedras

> por Ana Laura Boeno Malmaceda 2

Pessimism and monstrosity: a comparative analysis between Frankenstein and The Hunger Games

Pessimismo e monstrosidade: uma análise comparativa entre Frankenstein e Jogos vorazes

> por Andressa Carolina Benedito & Fernanda Martinez Tarran 26

Metafísica e racionalidade tecnocientífica em Marcuse

Metaphysics and technoscientific rationality in Marcuse

> por Antônio José Nascimento 58

Há cidade por vir? Pensamentos para além da metrópole

Is there city to come? Thoughts for beyond the metropolis

> por Artur Dória Mota 91

iv

<i>Correspondências e sinestésias quando Baudelaire aprecia Delacroix</i> <i>Correspondences and synesthesias when Baudelaire appreciates Delacroix</i>	
> por Augusto Darde	115
<i>O devir-criança de Graciliano Ramos: uma leitura de Infância a partir de Gilles Deleuze</i> <i>The becoming-child of Graciliano Ramos: a reading of Infância on Gilles Deleuze</i>	
> por Bruno Henrique Alvarenga Souza	144
<i>O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética</i> <i>The contemporary dialogue with the past: a theoretical-aesthetic discussion</i>	
> por Carolina Montebelo Barcelos	175
<i>Em busca de um teatro perdido: notas sobre O tribofe, de Arthur Azevedo</i> <i>In search of a lost theater: notes on O tribofe, by Arthur Azevedo</i>	
> por Diego dos Santos Reis	203
<i>Sobre o conceito de consciência em Heidegger</i> <i>About the notion of conscience in Heidegger</i>	
> por Fabíola Menezes Araújo & Rafael Ribeiro Almeida	232
<i>“Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”: procurando os motivos nos quadros de Madame Bovary</i> <i>“On this great conveyor belt that Flaubert’s pages are”: looking for motifs in Madame Bovary’s paintings</i>	
> por Hêmille Raquel Santos Perdigão	260
<i>Por uma esquizoanálise das narrativas de estupro: uma leitura de Mar azul (2012) de Paloma Vidal</i> <i>For a schizoanalysis of rape narratives: a reading of Paloma Vidal’s Mar azul (2012)</i>	

> por Karine Mathias Döll 289

O amor que não ousa dizer seu nome: notações homoculturais em O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde

The love that dare not speak its name: Homocultural notations in The portrait of Dorian Gray, by Oscar Wilde

> por Leandro Souza Borges Silva 316

Um teto para a crítica genética: a teoria e o pesquisador da gênese

A room for genetic criticism: the genesis' theory and researcher

> por Luana Maria Andretta 341

Estórias de crianças que não têm fim: a poetização da morte através do ponto de vista infantil em Campo Geral, de Guimarães Rosa

Stories of children that have no end: the poetization of death through the children's point of view in Campo Geral, by Guimarães Rosa

> por Mariana Fortes Maia 365

Escritas de Mulheres: Uma Investigação Metodológica

Women's writings: a methodological investigation

> por Marloren Lopes Miranda 389

Cópia e Simulacro: potencialidades da representação da doméstica em Carolina Maria de Jesus

Copy and simulacrum: potentials of domestic representation in Carolina Maria de Jesus

> por Milena Paixão Silva 414

Rubem Fonseca: da moldura à ekphrasis

Rubem Fonseca: from frame to ekphrasis

> por Murilo Eduardo dos Reis 438

<i>Distopias e espaços sociais na produção artística contemporânea: espaços heterotópicos, heterocrônicos e heteróclitos</i>	
<i>Dystopias and social spaces in contemporary artistic production: heterotopic, heterochronic and heterocyclic spaces</i>	
> por Paola Mayer Fabres	462
<i>Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty</i>	
<i>Phenomenology and Comparative Aesthetics: anthropometries and (in)visibilities in Corpus. For a dialogue between Yves Klein and Merleau-Ponty</i>	
> por Paulo Alexandre e Castro	485
<i>A insurreição em Levantando do chão: da ordem social às vicissitudes do romance</i>	
<i>Insurrection in Levantando do chão: from social order to vicissitudes of the novel</i>	
> por Thaís Cristina da Silva	510
<i>A imagem da morte: arte contemporânea e produção de sentidos</i>	
<i>The image of death: contemporary art and production of meanings</i>	
> por Vinícius Borges Figueiredo	533
<i>Por dentro dos caminhos de S., de J.J. Abrams e Doug Dorst: as ações de lançamento da edição brasileira</i>	
<i>Inside the paths of S., by J. J. Abrams and Doug Dorst: the actions for the Brazilian edition launching</i>	
> por Vitória Ferreira Doretto	563
<i>Filosofia negativa, filosofia positiva: a crítica de Schelling ao idealismo</i>	
<i>Negative philosophy, positive philosophy: Schelling's critique to idealism</i>	
> por Wagner Felix	590

RESENHA | REVIEW

A incompreensão de Bacurau

Bacurau's incomprehension

> por Natália Acurcio Cardoso 615

TRADUÇÃO | TRANSLATION

Seleção de microcontos de Mario Halley Mora traduzidos ao português

Selection of Mario Halley Mora microfictions translated into Portuguese

> por Maria Liz Benitez Almeida & Luiz Roberto Lins Almeida 629

ENSAIOS VISUAIS | VISUAL ESSAYS

Como construir uma vista?

How to build a view?

> por Carlos Donaduzzi 646

Aterro

Landfill

> por Mayra Redin 662

> Editorial

> Editors Foreword



> Produção em tempos de isolamento

> Production in times of isolation

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 Adjunto do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. 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.

Em tempos de polarização política, rompantes autoritários e em meio à maior crise sanitária dos últimos anos, chegamos à primeira edição do segundo ano da **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**. Neste número, produzido a partir de temática livre lançada no final de 2019, mantém-se o

caráter interdisciplinar, trazendo artigos de qualidade acadêmica e que, por vezes, amalgamam em suas temáticas as três áreas do conhecimento presentes no escopo da revista.

O contentamento de finalizarmos um processo longo e detalhado como a editoração de uma revista acadêmica, que mobiliza tantas pessoas e afetos, não esconde, porém, uma tarefa que é cada vez mais árdua em solo brasileiro: a pesquisa acadêmica. Dependente dos parques e cada vez mais escassos recursos federais, a produção e a divulgação científicas enfrentam um de seus piores momentos a nível de investimento. Nesse sentido, manter-se instigado e produtivo ganha roupagem de resistência, quando defender a óbvia importância da academia passa a ser tarefa quase cotidiana.

Frente a essas dificuldades, que, infelizmente, já não soam como novidade, torna-se impossível não comentar o inesperado contexto de isolamento social em escala mundial que estamos vivendo em decorrência da pandemia de Covid-19. Este cenário, que ganha ares de um roteiro distópico, foi capaz de colocar em suspenso muitos dos laços que mantinham a estrutura social em funcionamento. De uma hora para outra, a economia passou a reavaliar seus métodos produtivos, o Estado precisou amparar a nível de urgência aqueles e aquelas que se viram sem renda, as universidades e escolas tiveram que reinventar formas de manter em andamento o ano letivo, e as famílias aprenderam que afastamento tornou-se sinônimo de cuidado.

À preocupação decorrente do cenário de isolamento social soma-se a discussão a respeito da saúde mental da população. Manter-se fisicamente afastado das pessoas em tempos de hiperconexão e compartilhamento de

experiências trouxe mais uma camada de suspeita ao – já não tão festejado – desenvolvimento tecnológico. Com isso, nos vemos, mais do que nunca, enquanto sujeitos *ciborgues*¹. Até quando o virtualizado corpo-imagem substitui a presença de um corpo-matéria? O que fazer quando, muitas vezes, a janela para o mundo exterior e o contato com os outros se dá quase que exclusivamente via telas luminosas?

Essas questões suscitam novos debates acerca da já citada resistência da pesquisa acadêmica, que, agora, se reforça enquanto trabalho individual e solitário. Ou, melhor, talvez essa situação de isolamento social e fechamento das instituições de ensino traga à tona justamente a necessidade do diálogo, da circulação e das trocas na produção realizada dentro da academia. Dentro desse complexo contexto que se descortina, ao olharmos para o início do ano, quando ainda vivíamos sob outra ordem de existência, e quando ainda não tínhamos ideia do que estava por vir, uma dúvida – grave e pertinente – paira no ar: quais serão as novas normalidades ao fim da pandemia?

Mesmo inseridos nesse clima de incertezas, apresentamos agora o resultado de seis meses de trabalho, que resultaram no 1º número do 2º volume da *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*. Fazem parte desta edição vinte e três artigos, uma resenha, dois ensaios visuais e uma tradução.

Iniciando a apresentação da seção de artigos, temos **Elementos para a interpretação de Tempo de Espalhar Pedras, de Estevão Azevedo**, escrito por Ana Laura Malmaceda. O trabalho traz uma análise do romance *Tempo de*

¹ Donna Haraway, *Manifesto Ciborgue*. In Tomaz Tadeu, *Antropologia do ciborgue*. As vertigens do pós-humano, 2016

Espalhar Pedras (2014) a partir de uma perspectiva estilística, tecendo relações com uma tradição do romance regionalista brasileiro. No entanto, o artigo vai além, procurando perceber as especificidades da narrativa frente ao contexto literário contemporâneo nacional.

Já um questionamento pessimista sobre o futuro e o progresso tecnológico e científico está presente no artigo **Pessimismo e monstruosidade: uma análise comparativa entre *Frankenstein* e *Jogos vorazes***, de Andressa Carolina dos Santos Benedito e Fernanda Martinez Tarran. No texto, é investigada a ideia de monstruosidade na trilogia *Jogos Vorazes*, tendo *Frankenstein* como ponto de partida fundamental para a construção do que vem a ser um monstro para a cultura ocidental.

Antônio José Nascimento examina os escritos de Marcuse, destacando seu protagonismo no desenvolvimento de um pensamento que busca compreender as relações produtivistas da tecnociência moderna. Além disso, seu artigo **Metafísica e racionalidade tecnocientífica em Marcuse** propõe um breve cotejamento entre a abordagem teórica de Heidegger sobre a consumação da metafísica na técnica e o extrapolar da irracionalidade metafísica, tal como proposto por Marcuse.

A inquietação frente à imobilidade e ao sufocamento das metrópoles contemporâneas serviu de disparador para o desenvolvimento do artigo de Artur Dória Mota, **Há cidade por vir? Pensamentos para além da metrópole**. O autor investiga a noção atual de *cidade*, a qual teria origem em dois conceitos: *polis* e *civitas*. A partir disso, indaga-se a respeito de outras possibilidades de ser e habitar as metrópoles.

Os escritos de Charles Baudelaire são o objeto de estudo do artigo de Augusto Darde, **Correspondências e sinestésias quando Baudelaire aprecia Delacroix**. Nele, o autor busca perceber as relações entre a produção poética baudelaireana, com a obra *Les Fleurs du mal* (1857), e suas críticas de arte sobre as obras pictóricas de Eugène Delacroix, dando a ver as imbricações de sua linguagem poética em suas duas vertentes de trabalho.

Carolina Montebelo Barcelos, em **O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética**, traz uma discussão acerca do conceito de contemporâneo como um diálogo com o passado, servindo-se, para isso, dos escritos de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. A discussão se complementa a partir de uma abordagem via campo das artes, com Boris Groys, Miwon Kwon e Richard Mayer, para, por fim, aproximar-se da produção artística brasileira, a partir da perspectiva do contemporâneo.

No artigo **Em busca de um teatro perdido: notas sobre O tribofe, de Arthur Azevedo**, Diego dos Santos Reis empreende um estudo acerca do teatro de revista produzido no Brasil no ano de 1891. A partir disso, Reis examina de que forma a recente República brasileira se faz presente na peça *O tribofe*, percebendo o teatro de revista como uma forma de espaço de crítica ao contexto político do período.

A obra *Madame Bovary* é objeto de estudo de Hêmille Raquel Santos Perdigão no artigo **“Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”**: procurando os motivos nos quadros de *Madame Bovary*. Sua abordagem parte do confronto entre duas visões diferentes a respeito da citada obra literária: enquanto Nabokov a percebe enquanto pseudosubjetiva,

Auerbach a percebe como objetiva. A fim de corroborar com a discussão, é feita uma aproximação entre *Madame Bovary* e algumas produções pictóricas que se aproximam do estilo do romance.

Deleuze e Guattari são convocados para a análise de Karine Mathias Döll sobre a obra literária *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, no artigo **Por uma esquizoanálise das narrativas de estupro: uma leitura de *Mar azul* (2012) de Paloma Vidal**. Döll ancora-se em conceitos dos filósofos, como desterritorialização, reterritorialização, rostidade, plano de imanência e corpo sem órgãos, a fim de trazer questões caras aos estudos de gênero, como as noções de mulher-corpo/mulher-mente, “cultura do estupro” e estratificações epistemológicas.

Leandro Souza Borges Silva desenvolve em **O amor que não ousa dizer seu nome: notações homoculturais em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde** uma argumentação buscando perceber sutilezas homoafetivas no romance de 1890. Para isso, fundamenta-se nos escritos de Leonor Arfuch, Eliane Cristine Raab Pires, Daniel Salvatore Schiffer, Michel Foucault e Mário Cesar Lugareiro.

Um teto para a crítica genética: a teoria e o pesquisador da gênese, artigo de Luana Maria Andretta, traz uma discussão sobre a crítica genética, que se dedica a estudar manuscritos literários. Pela resistência que a crítica genética ainda enfrenta no campo literário, Andretta propõe um levantamento bibliográfico em que discute três hipóteses para este possível afastamento. Além de tentar compreendê-los, a autora busca sistematizar contribuições da crítica genética na área de conhecimento.

Mariana Fortes Maia investiga na obra *Campo Geral* (1964), de Guimarães Rosa, alguns relatos de atitudes diante da morte a partir do ponto de vista infantil, conforme trazidos por Miguilin e Dito. Dessa forma, o artigo **Estórias de crianças que não têm fim: a poetização da morte através do ponto de vista infantil em “Campo Geral”, de Guimarães Rosa** busca perceber a morte como parte elementar da vida, refutando-lhe um possível caráter lúgubre.

Marloren Lopes Miranda, no artigo **Escritas de mulheres: uma investigação metodológica**, propõe um debate a respeito da natureza dos textos filosóficos, problematizando seu local de produção e circulação, muitas vezes restrito ao ambiente acadêmico, e, em função disso, limitado a certos padrões científicos. Essa padronização traria em si uma parcialidade de abordagens e métodos, muitas vezes ligados aos olhares e discursos do homem branco.

Os conceitos de cópia e simulacro, conforme desenvolvidos por Platão em *A República* e depois revisitados por Gilles Deleuze em *Platão e o Simulacro*, são o ponto de partida de Milene Paixão Silva em seu artigo, **Cópia e simulacro: potencialidades da representação da doméstica em Carolina Maria de Jesus**. A autora analisa os escritos *Diário de Bitita* e *A Empregada*, de Carolina Maria de Jesus, objetivando compreender em que medida as produções literárias com ênfase autobiográfica dialogam com os conceitos de cópia e simulacro.

Egon Schiele (1890-1918), artista austríaco, é o protagonista do conto *A santa de Schöneberg*, de Rubem Fonseca, objeto de estudo de Murilo Eduardo dos Reis no artigo **Rubem Fonseca: da moldura à ekphrasis**. Nele, Reis busca compreender como o desenvolvimento da trama é influenciado pelos conceitos de moldura e *ekphrasis*.

No artigo **Distopias e espaços sociais na produção artística contemporânea: espaços heterotópicos, heterocrônicos e heteróclitos**, Paola Mayer Fabres investiga as noções de espaço e território na contemporaneidade artística. Para isso, serve-se do conceito de “espaço heterotópico”, de Michel Foucault. O estudo de Fabres observa uma mudança na lógica utópica moderna de busca por “espaços ideais”, para o interesse em “espaços reais”. Para isso, analisa as obras de Irene Serra, artista argentina participante da residência *Comunitária*, e Maria Helena Bernardes, artista brasileira que realizou a obra *Vaga em campo de rejeito* em Arroio dos Ratos/RS.

Paulo Alexandre e Castro, no artigo **Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty**, propõe uma reflexão comparativa, através dos aspectos estéticos e fenomenológicos, entre a produção artística de Yves Klein e os escritos de Merleau-Ponty. Para isso, estabelece uma interlocução entre ambos a partir dos conceitos de visibilidade, corpo e mundo.

No artigo **Sobre o conceito de consciência em Heidegger**, Rafael Ribeiro Almeida e Fabíola Menezes Araújo investigam a noção de consciência (*Gewissen*), conforme esta aparece, em especial, no segundo capítulo da obra *Ser e Tempo*, e enquanto fenômeno existencial e originário.

A partir da leitura de György Lukács e Mikhail Bakhtin, Thaís Cristina da Silva investiga questões relacionadas aos conceitos de romance e epopeia a partir de uma análise da obra *Levantado do chão*, de José Saramago. Seu artigo **A insurreição em Levantado do chão: da ordem social às vicissitudes do**

romance dá ênfase aos processos de reescrita da história de Portugal, conforme empreendida por Saramago na citada obra literária.

A imagem da morte: arte contemporânea e produção de sentidos, artigo de Vinícius Borges Figueiredo, empreende uma reflexão sobre o meio fotográfico, com o amparo dos escritos de Roland Barthes, Philippe Dubois e Vilém Flusser, a partir das relações entre corpo, representação e morte. Para isso, Figueiredo debruça-se à análise dos trabalhos artísticos de Rosângela Rennó, Christian Boltanski e Udesa Hendeles.

Já o artigo **Por dentro dos caminhos de “S.”, de J.J. Abrams e Doug Dorst: as ações de lançamento da edição brasileira**, de Vitória Ferreira Doretto, traça e investiga os meandros dos processos editoriais dos livros, desde a revisão, diagramação, impressão e distribuição dos exemplares, tendo como objeto de estudo o livro “S”, de autoria de J.J. Abrams e Doug Dorst. O estudo realizado foca na campanha de *marketing* empreendida pela editora Intrínseca, e acompanha o seu lançamento tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Para encerrar a seção de artigos, temos o trabalho **Filosofia negativa, filosofia positiva: a crítica de Schelling ao idealismo**, de Wagner Félix. Nele, é analisada a crítica de Schelling à filosofia idealista na busca pelo entendimento da filosofia positiva do filósofo em seus trabalhos posteriores.

Na seção de resenhas, temos **A incompreensão de Bacurau**, de Natália Acurcio Cardoso. A autora debruça-se sobre o filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, examinando a relação da cidade e seus habitantes com os estrangeiros que lá chegam. Além disso, Cardoso coloca

em diálogo duas opiniões recorrentes sobre a produção audiovisual: a de que Bacurau seria uma cidade utópica e atípica, e de que justamente esse fator seria um ponto negativo do filme. A partir de tais opiniões, a autora constrói sua argumentação, buscando uma terceira via de acesso à produção.

Na seção de ensaios visuais, apresentamos, pela primeira vez, mais de um ensaio. O primeiro deles, **Como construir uma vista**, de Carlos Donaduzzi, explora, através da cianotipia, uma reflexão sobre o desaparecimento de horizontes, buscando uma percepção do mundo sem a mediação de telas luminosas.

O ensaio visual de Mayra Redin é o que ilustra a atual edição da *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*. Chamado **Aterro**, parte de uma ação da artista na floresta da Ecovila Terra Una, com participação da professora Fernanda Lenzi e das crianças da escola da Ecovila. O trabalho justapõe telhas de barro e enciclopédias, como se um fizesse a sustentação do outro, e foi deixado às vicissitudes naturais e dos habitantes do local.

Por fim, na seção de traduções, Luiz Roberto Lins Almeida e Maria Liz Benitez Almeida trazem a tradução de uma seleção de microcontos de Mario Halley Mora (1926-2003), escritor e jornalista paraguaio ainda pouco conhecido no Brasil. O escritor, embora se destaque como dramaturgo, circulava por diversos gêneros literários, incluindo poemas, contos, romances, letras de música, roteiros de cinema e tirinhas de jornal.

Ao final, aproveitamos a oportunidade deste editorial para agradecer imensamente a todos e todas que confiaram suas produções à *Revista PHILIA |*

Filosofia, Literatura & Arte, bem como aos colaboradores e colaboradoras que fizeram parte de cada etapa de trabalho. Aos assistentes editoriais Liana Schedler, André Luís de Souza Lima, Deborah Mondadori Simionato, Lucas Cyrino, Gabriela Traple Wieczorek e Luciane Bucksdricker. Aos revisores e revisoras Adriana Viegas Caterina, Cláudia Fernanda Pavan, Denise de Quintana Estacio, Fernanda Nunes Menegotto, Francelle Machado Viegas, Helen Ribeiro Nunes, Joanne de Bittencourt Fraga, Leonardo Foschiera de Mesquita, Lucas Meireles Tcacenco e Sara Luiza Hoff. E também aos avaliadores e avaliadoras dos artigos.

Esperamos que essa edição da *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte* traga férteis discussões aos leitores e leitoras.

Referências

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano. 2ª ed., 2ª reimp., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Referência para citação deste editorial

TOMM, D. A.; MAUTONE, G.; QUADRADO, L. I.; HOFF, P. C.; TRUSZ, P. Editorial – Produção em tempos de isolamento. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. x – xx , junho de 2020.

> Artigos

> Papers



> Elementos para a interpretação de *Tempo de Espalhar Pedras*, de Estevão Azevedo

> Elements for interpreting Estevão Azevedo's *Tempo de Espalhar Pedras*

por **Ana Laura Malmaceda**

Mestra em Estudos Brasileiros pela Universidade de Lisboa. Doutoranda em Literatura Lusófona e Francófona no programa de *Romance Languages and Literatures* em Harvard. E-mail: boenomalmaceda@g.harvard.edu. ORCID: 0000-0001-9168-7255.

Resumo

Este artigo analisa a poética da obra *Tempo de Espalhar Pedras*, de Estevão Azevedo, lendo nela estruturas de violência colonial presentes em práticas sociais brasileiras. A partir de uma reflexão sobre os arquivos cognitivos tocados pela narrativa, um exercício de diálogo com obras de diferentes genealogias da literatura brasileira do século XX é proposto, em especial com o que se passou a chamar de romance regionalista. Por fim, possíveis vertentes da obra de Azevedo surgem, num passeio por eixos temáticos do horizonte literário contemporâneo nacional.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Estudos culturais. Estudos brasileiros.

Abstract

This paper analyzes social structures of kinship in Estevão Azevedo's *Tempo de Espalhar Pedras*, with special interest in colonial practices of violence and institutionalized discrimination present in this work. The narrative's social portraits are traced to historical and cognitive archives of Brazilian culture, with a special regard on what came to be known as the Brazilian *romance regionalista*. After this reflection, a broader exercise of dialogue is proposed, this time with narratives and possible classifications of Azevedo's work in a contemporary landscape.

Keywords: Brazilian literature. Cultural studies. Brazilian studies.

> Artigo recebido em 26.01.2020 e aceito em 20.04.2020

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever.

Antonio Candido, *Literatura e confissão*

Tomando como inspiração o espírito de Antonio Candido ao pensar pela escrita a experiência de leitura da prosa de Graciliano Ramos, para ler *Tempo de Espalhar Pedras*, do escritor potiguar Estevão Azevedo¹, talvez convenha ao leitor preparar-se para uma jornada na qual, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas, deverá mergulhar em costumes já demasiado distantes, mas nela encontrará, mesmo na mais completa escassez de humanidade e na aridez do solo, mesmo na brutalidade como regra, substâncias afetivas universais. Os tipos desta narrativa são aqueles das veredas, mais especificamente das regiões que passaram pelo processo de exploração de pedras preciosas, como a Chapada Diamantina, no centro da Bahia, ou locais do ciclo do ouro em Minas Gerais: o coronel paternalista, os jagunços, os *cabras* que vivem de cavar e peneirar o que encontram nos jazigos minerais, as famigeradas mulheres-damas (expressão retomada pelo exercício de arqueologia lexical do

¹ Estevão Azevedo, *Tempo de Espalhar Pedras*, 2014.

autor), o comerciante local, o escravo forro, as donas de precárias casas, o padre. Sem data ou ambientação precisas, quase totalmente isolada, a vila onde se dá a narrativa não tem nome, mas representa uma composição social recorrente na história do Brasil, a da “febre do ouro” (aqui, do diamante) e de suas consequências, além dos costumes, do jeito de um sertão recriado, seus dilemas estruturais facilmente encontrados na realidade exterior à prosa, e os conflitos caleidoscópicos vividos por aqueles que foram brutalizados pelo espaço físico e social no qual sobrevivem.

Procuro aqui ler *Tempo de Espalhar Pedras* com enfoque em questões de estilo, contextualização na paisagem da literatura contemporânea e representação social do Brasil. Ao tecer esta análise, será complementar o olhar para obras regionalistas que retratam a permanência de um território nacional alegórico, arcaico e isolado, construção simbólica da qual o autor parte. Também serão tratadas as representações sociais que pensam sobre dinâmicas de violência no Brasil, tanto no que há de local quanto no que há de universal nos conflitos de poder. A narrativa de Azevedo nos desafia a pensar numa retomada da paisagem da chamada segunda fase do modernismo brasileiro; desta forma, tento refletir, em diálogo com críticos que vêm construindo uma base teórica acerca da produção recente de literatura brasileira, sobre o lugar dessa poética na contemporaneidade.

Começo, então, a escavar.

O que há nas veredas para além de Deus, o *sem-nome* e um sem-número desejos? Na terra fictícia riscada por Estevão Azevedo, que provavelmente situa-se entre o fim do século XIX e o início do XX, não há sede, como acontece

4

ciclicamente, por exemplo, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. E não há uma jornada metafísica, como em *Grande Sertão: Veredas*. Mas, correndo o risco de mimetizar a prosa do livro, não carece. Azevedo fortificou seus traços nas arestas de cada personagem, esboçando esporádicos sinais de tentativas de ternura, fundamentados numa estrutura trágica, na qual o colapso é sugerido como destino desde o princípio da narração. Fosse um ecossistema, a aldeia estaria em ponto de extinção.

Os desejos não levados a efeito e a decorrente privação de vontades variadas e agudas são a *seca* desse romance. Talvez por este motivo a história comece já no seu fim: os homens que lá vivem já conheceram a glória do encontro com grandes diamantes, e no presente narrativo precisam se contentar com pepitas tão raras quanto modestas. Frustrados com o fim da possibilidade jamais alcançada de enriquecimento, resta a eles o reajuste de seus planos de modernidade, voltando à miséria e a cultivos esquecidos, como o da plantação para subsistência e a caça. A ruína do vilarejo, voltado para a extração de diamantes, é previsível desde a primeira página, quando a dona de casa Vitória, ao pensar sobre Gomes, seu marido e agressor, sentencia: “Sabia – e por isso, na sala, o pequeno altar em que nunca se apagaria a vela, mesmo que há dias não visse chama o fogão, por garimpo fracassado –, sabia aonde a busca por diamantes os levaria. O marido, não”². Pelos traços de lucidez e perspicácia, Vitória faz lembrar a figura de Sinha Vitória, de *Vidas Secas*, a mulher que, apesar de ser mantida em condição de invisibilidade e mudez face ao poder patológico de linhagens coloniais, sustenta sem alarde a vida de um espaço, compensando

² Estevão Azevedo, *Op. Cit.*, 2014, p. 1.

em matéria a imposição traumática de uma pátria genocida.

Os patriarcas da comunidade respondem ao desmoronamento de sua economia negando o fim do ciclo. Permanecem em inércia, esperando a próxima pedra que os dará algum tempo longe da miséria que, sistêmica, é sentida como cíclica. Imersos em seus desejos, ocupam-se com conflitos internos, ainda habituados às disputas de uma terra sem lei e com tamanha riqueza. No momento em que as pedras já pararam de surgir, um dos garimpeiros da vila, o senil e devoto Silvério, em meio a um delírio de fé e fome, tem uma visão que julga divina: buscar diamantes no solo da própria casa. A hipótese passa a ser copiada pelas outras famílias, que replicam a atitude desesperadora e submergem num delírio de predestinação. A última chance de sobrevivência da aldeia é, portanto, a autodestruição. O contexto é pano de fundo para conflitos entre sujeitos incapazes de estabelecer interações sociais sem violência e desconfiança.

Quando se trata de um recurso tão valioso quanto o da mineração de pedras preciosas, é recorrente que o encontro da riqueza natural com o homem movido pelo capital gere um ciclo de violência e caos vertiginosos, destruindo a possibilidade de laços sociais estáveis. Até o encontro com a última pedra, passa a ser contada uma história de cobiça, na qual disputas estão, assim como as pedras, em estado bruto, sem a lapidação de um pacto social. Torna-se, portanto, um empreendimento colonial sem freios. Exemplo recente na história nacional é Serra Pelada, na região Norte do Brasil.³ Orientando-se pelos

³ Até hoje explorada em minério de ferro, a região viu em poucos anos, cessando apenas com a proibição da prática do garimpo, nos anos 1980, uma corrida de 80 mil homens de todo o país em busca do milagre da fortuna rápida. Serra Pelada ganhou registro definitivo nas fotos de Sebastião

casos sobre garimpo passados em território nacional, criar uma narrativa sobre o tema parece exigir que a ganância e o individualismo tomem lugar central. Ao escolher a fase final de um ciclo de destruição que já teve dias mais prósperos, o autor pode tratar apenas da cobiça, sem possibilidade de realização.

Na ficção sobre o sertanejo, Deus é homem versátil e prenehe de verso, uma cosmovisão confundida com os elementos vistos pelos filhos do Novo Mundo. A forte carga religiosa está impregnada em provérbios e principalmente na história de Silvério, um retrato da desvirtuação da fé. A presença da religião é tamanha que acredito ser possível designar para cada personagem um dos sete pecados capitais do cristianismo – talvez como guias para a construção desta Torre de Babel. Por crer nas bonanças que Deus lhe trará, pois no caminho da fé não há espaço para dúvida, o senil Silvério pode ser lido como uma alegoria da preguiça. Vive sem qualquer cultivo que não seja o do milagre, a busca por um diamante que o salvará. Não cultiva nem o que a terra dura e seca é capaz de oferecer. Acaba, assim, por balizar seu convívio social pela gula quando alguém lhe oferece algo, incapaz de criar formas de alimentar a si mesmo. No caso de Joca, filho de uma numerosa família de garimpeiros, ao encontrar Bezerra, alguém que, diferente dos familiares, o reconhece em sua humanidade, recebe este pouco como muito, e acaba por embaralhar-se entre vários tipos de amor, fazendo um arriscado garimpo ilícito no vilarejo com seu cúmplice. Quando finalmente, depois de ser rejeitado por Bezerra, vê-se fora do véu da projeção,

Salgado, cujo olhar explicita o espanto diante da empreitada humana na região: um formigueiro humano pintado de lama, subindo e descendo escadas precárias de uma montanha desmatada, feita de homens levando grandes sacos de terra na cabeça, com formas semelhantes às da Torre de Babel. Até o fim das toneladas de ouro disponíveis, nem o próprio governo foi capaz de retirar os famintos pelas pedras de Curionópolis (PA), cidade fundada e nomeada em homenagem ao Major Curió, militar que se tornou “coronel interino” daquelas terras.

inverte paixão em cólera e cultiva a soberba, ao acreditar que, denunciando o ex-parceiro de negócios ao coronel da cidade, conseguirá assassiná-lo e livrar-se do crime que cometeu como cúmplice, a venda de pedras a compradores estrangeiros. A única mulher vista com atenção na obra é Ximena, filha de Gomes e Vitória. Com Rodrigo, filho de uma família que guarda rivalidades com a de Ximena, mantém uma relação de ódio até o tato, único lugar possível de acordo entre os dois. Num abrigo forjado nas matas, constroem um refúgio sem outros símbolos que não os de uma superfície plana, tentativa de cama, onde o afeto existe entre luxúria e ira. A avareza veste bem o senhor Aureliano, coronel da cidade, que, por motivos que ninguém na vila ousa indagar (Deus é, afinal, um pai, um patriarca, um regime, uma lei apenas questionada no seio de si), tem muito mais do que precisa e sempre gostaria de ter mais. Por fim, a inveja mostra-se o epicentro da economia libidinal dessa atmosfera, que ocorre em diversas situações: quando alguém tem dias de folga ou adquire um bem material em decorrência do encontro de uma pedra; ou mesmo na forma de ciúme, no caso de Sancho, um dos jagunços da vila, que mata sua esposa, a índia Botocuda, ao descobrir que ela havia sido estuprada.

1. Questões de estilo literário e a retomada do romance regionalista

Se contarmos com as consequências de cada uma das histórias citadas acima, o *pecado* que origina muitos desses conflitos está na tentativa de reverter certas faltas, sejam elas materiais ou afetivas. Pecar é desejar fora do código de honra (conflito que será tratado mais à frente) e do sistema de desigualdade que atinge os garimpeiros, análogo à escravidão. O narrador desse romance nos leva



ao centro das pulsões de cada personagem, pegando emprestados sentimentos de pedra, vividos de forma aguda, mas pouco refletidos por cada personagem, como material para recriar de forma aproximada seu corpo de experiências e sentidos. Possíveis de serem colocados em linhas simples, cada caso de conflito e cada ação decorrente dele não surgem como surpresa; o processo de associação de pensamentos de cada personagem é trabalhado com proximidade aguda pelo narrador, que traduz, aproxima, e reorganiza a paisagem pela literatura. Há um acordo entre a vida material e afetiva das personagens.

Os caminhos associativos da psique de cada personagem são construídos pelo discurso indireto livre. É precisa a forma com a qual Azevedo esmiúça o campo interno e externo das personagens, sensível ao humano e ao social, aproximando-se deles com escuta atenta aos gestos. Neste ponto podemos facilmente interligar *Tempo de Espalhar Pedras* a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, pois o desenho das personagens é muito semelhante, não só de sua forma cognitiva, trabalhada por meio do recurso discursivo escolhido, como também na opção por um romance fragmentado em capítulos que intercalam pontos de vista, recorte presente nas duas obras, que dá às narrativas ritmo e atmosfera visual semelhantes ao roteiro cinematográfico. Por mais que sejam brutos como pedras, os personagens não são brutalizados pelo narrador. Suas decisões, sempre centradas na autodefesa, pinceladas às vezes com um desejo obliterado de afeto, ganham justificativas líricas, escavadas numa matéria subjetiva que as justifica. Muitas vezes, ao apresentar um conflito ou um traço que caracteriza um personagem, o autor utiliza metáforas com alusões à natureza e aos elementos do entorno, na paisagem e universo do sertão brasileiro:

[...] como a água na cachoeira moldando a rocha instante a instante, imperceptivelmente, Isaldina, cada vez que entrava ou saía da sala e mirava o rosto dos filhos, convencia-se, sem o perceber, de que Rodrigo era o primogênito⁴.

A estrutura da narrativa é fragmentada, sendo cada um dos capítulos numerados, a apresentar uma cena com foco em uma personagem – são raras as que não terminam sem conflito ou presságio de morte. A prosa de Azevedo lança mão de diversas figuras de linguagem para aproximar seu narrador indireto livre às personagens, utilizando resquícios da linguagem oral para dar palavras aos que não são capazes de articular impressões, restritos apenas às *palavras de pedra*. As consequências da falta do domínio da linguagem para os moradores da vila geram desentendimentos fundamentais, frustrantes ao leitor pelas consequências violentas geradas no impasse verbal. Uma atmosfera de suspense emerge, fazendo da leitura uma experiência angustiante, na qual espera-se que, a qualquer momento, alguém seja vítima da forma de vida predatória do garimpo, como na seguinte sentença: “O ruim encobre o bom, mesmo em menor quantidade. Isso porque o que é mais valioso é mais frágil e dura menos”⁵. Por vezes, uma atitude de amor é confundida com ofensa, como no caso de Joca, que toca o rosto do parceiro de negócios, Bezerra, ajeitando uma mecha de seu cabelo. O drama entre os dois começa por um contato homoerótico muito sutil, entretanto enorme em face ao código de honra local. A partir daí, pela falta de palavras, Joca tenta retomar a proximidade com

⁴ Estevão Azevedo, *Op. Cit.*, 2014, p. 29-30.

⁵ *Ibidem*, p. 272.

Bezerra deixando cada vez mais resquícios de amparo, rejeitados com força. Para entender tamanha falta de sincronia entre intenções, o discurso indireto livre faz a ponte entre universo subjetivo e realidade social. Assim como em *Vidas Secas*, a opressão linguística marca uma economia libidinal precária. Tenho em mente Fabiano, o pai da família, preso por não conseguir defender-se através do discurso. Quando há violência, há também a seca da palavra.

A exaustão da economia material e libidinal da comunidade se dá em desentendimentos verbais generalizados. Joca e Bezerra simbolizam a fragilidade do afeto, reino do feminino, sempre considerado um perigo ou uma fraqueza para quem o sente. Já presente em *Nunca o Nome do Menino*, primeiro romance do escritor, o estilo lírico parece ser, em *Tempo de Espalhar Pedras*, transportado para o contexto rural, no qual ganha figuras de linguagem do léxico sertanejo, numa tentativa de reconstruir suas formas de pensamento e cosmovisão. Podemos apontar nesse sentido indícios do barroco, marca tão profunda na literatura de língua portuguesa, tanto em relação à prosa quanto à poesia: predominam os verbos conjugados em mais-que-perfeito, as metáforas, as sinestesias, os anacolutos e as prosopopeias. O autor não é econômico em sua prosa, carregada de metáforas e marcas de oralidade, como no seguinte trecho, no qual sua literatura flerta com o mito: “O rio dava o exemplo: seca e faz que morre, mas não morre, volta a correr, o mesmo rio. O rio, então, só pode de ser as margens”⁶.

Azevedo retoma a valorização da linguagem oral através de sua estilização, outra semelhança com a geração de 30, que a fabricava com precisão

⁶ *Ibidem*, p. 125.

técnica, fruto de uma educação de Engenho, em vastas pesquisas de léxicos próximos e distantes, buscando o Brasil. O uso de provérbios, outro traço universalista da obra, lembra em muito *Grande Sertão: Veredas* (1956). Isto porque busca por uma forma de aproximação entre o popular e o erudito, imbuindo-se dos elementos existentes daquele a quem desenha – neste caso, o sertanejo – para construir uma história de sintaxe ritmada, mesmo que mais concisa quando comparada ao clássico modernista.

Levando em consideração elementos de temática e estilo, pode-se dizer que o tipo de narrativa que presente em *Tempo de Espalhar Pedras* encaixa-se no que Alfredo Bosi chama, tomando como exemplo as obras *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, de *cultura criadora individualizada*, caracterizada pela dialética entre a cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional, e a cultura popular.⁷ Nela estão incluídas narrativas que “nunca poderiam ter-se produzido sem que seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular”⁸.

O tratamento aos personagens assemelha-se muito, também, ao que Antonio Candido aponta em Graciliano Ramos ao afirmar que:

[...] à força com que transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrado a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devida a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus

⁷ Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, 1992.

⁸ *Ibidem*, p. 343.

contemporâneos, consegue exprimir a "vida em potencial"⁹.

O exercício de dar palavras aos que "não as têm", escavando a "vida em potencial", e, com isso, criando uma visão mais humana de homens brutalizados pela subalternidade, pode ser sentido com nitidez na construção de Gomes, pai de Ximena, que busca resistir ao desejo edipiano pela filha:

Perigava mergulhar, extrapolasse esse pensamento, outra vez no abismo para o qual a imagem de Ximena o atraía. Para evitar a arapuca, Gomes forçava o burro que carregava suas elucubrações para o lado oposto: em vez de deixar o pensamento conferir a todas as mulheres o atributo de fêmea, o que tornaria sua relação com elas menos variável e, portanto, menos complexa, Gomes, sem o perceber, conferia a todas elas o atributo de crianças da sua prole. [...] Como se fosse pai, sofria ao lembrar-se das mulheres do prostíbulo ao pensar em como viveriam num tempo em que os homens não encontravam nem sequer um diamante que lhes possibilitasse a manutenção de hábitos fundamentais como os que garantiam às coitadas a sobrevivência¹⁰.

2. Representação da sociedade brasileira e código de honra

No enredo do garimpeiro Rodrigo, centrado na relação de desejo puramente físico por Ximena, o autor afirma ter pego emprestado o conflito central do romance *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, sobre um vilarejo albanês dos anos 1930, no qual há um conjunto de leis não escritas intitulado *Kanun*, que impõe vinganças para assassinatos, obrigando a família que perdeu um de seus membros a tirar a vida de alguém da família do algoz. Inicialmente, Rodrigo resiste em assassinar o pai de Ximena, que ofende a honra de Diogo, patriarca da família de Rodrigo, publicamente. O motivo primário para adiar o

⁹ Antonio Candido, *Ficção e confissão*, 2006, p. 147.

¹⁰ Estevão Azevedo, *Op. Cit.*, 2014, p. 173.

assassinato de Gomes é a previsível perda do afeto sexual que estabeleceu com a filha do garimpeiro. Assim, o conflito desenhado na família circunda em torno da desonra, a perda do único valor que um homem pode ter no contexto do vilarejo. Essa configuração transpõe o código de honra fundamentado para estabelecer a mínima ordem na comunidade:

Do escravo ao roceiro, do capataz ao coronel, todos defendiam que, a uma vítima, sempre outra do lado oposto sucedia, e que aceitar sua vez nessa cadeia interminável de tocaias, escaramuças e duelos era dever de honra, não importava em que margem do rio rubro se estivesse¹¹.

Por que a lei do Talião baliza as relações entre homens e o que ela representa? Cito um trecho da resenha de José Luiz Passos sobre o livro, que sugere o código de honra como uma das representações de dinâmicas sociais brasileiras encontradas na obra:

[o romance] nos revela uma face incômoda do nosso Brasil de agora: a paisagem é consumida até virar pó, a indígena é desumanizada, a honra desfeita é motor ridículo da comunidade [...] Quem ler, verá um pouco de hoje, muito embora a matéria esteja ancorada em chave mítica, em tempo remoto, prometendo um futuro bem menos que perfeito, no qual buscamos novas pedras¹².

Os dilemas sociais da vila parecem, de início, elementos de composição de um quadro antigo. Numa leitura mais atenta, entretanto, é possível perceber que eles fazem jus aos modos de colonização e criação do território ao qual

¹¹ *Ibidem*, p. 192.

¹² José Luiz Passos, *Romance de Estevão Azevedo traz faces de um Brasil desumanizado*, 2014.

chamamos de brasileiro. O código de honra serve como um ato fundador do projeto de exploração colonial, ainda presente na estrutura social do Brasil, país que registra um linchamento por dia, que carrega arquivos cognitivos de extrema violência recalcados em suas estruturas afetivas.¹³

Voltando à referência histórica da *febre do ouro* tardia no Brasil, é comum que o enriquecimento rápido leve um homem simples, sem contato com os centros de poder, a derramar fortunas nos prazeres oferecidos na própria terra, como a prostituição e o álcool, que chegam com a fundação da cidade. Um homem que não conhece nada além da falta passa, de forma repentina, a ter mais do que pudera almejar, mesmo que a fortuna vá assim como chega. O caso de Serra Pelada ficou conhecido por essa rápida marginalização urbana: casas de prostituição, bares e comércio de drogas e ouro alimentavam a cidade recém-formada, na qual eram vertiginosamente inflacionados os valores de serviços e os alimentos para os padrões aquisitivos de *cabras* milionários. Entretanto, a vida dos novos ricos não valia uma pepita, por menor que fosse. Assassínatos eram frequentes: sem Estado, sobrevivia o código do talião, e o ditado popular *cada um por si, Deus contra todos* acabou por resumir o contexto da empreitada. Pedras preciosas deixavam homens pobres ricos por um dia. Ao chegar nas mãos dos centros que compram as riquezas, tudo volta ao arranjo habitual de trabalho disciplinado e desigualdade controlada. O microcosmo da vila sem nome guarda características sociais amplamente representadas e descritas na história do país. A organização social que estrutura o romance reflete as formas com as quais o poder se molda no Brasil. Sua base, desde o início, é a violência. Tomar a

¹³José de Souza Martins. *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*, 2015.

liberdade, a natureza e os corpos de outros homens para o acúmulo de alguns é o início do que veio a ser chamado de Brasil.¹⁴

Por onde começa o poder na vila de *Tempo de Espalhar Pedras*? Inicia-se pelo desconhecido exterior; os homens que passam para levar as pedras para onde elas podem ser usadas, manufaturadas, postas em corpos femininos, mãos masculinas. Da vila para fora dela, o valor de cada diamante se multiplica. Não sendo uma potência industrial, o Brasil também se assemelha à vila imaginária. Hoje exporta minério, petróleo bruto e soja, e antes exportou café, exportou borracha, exportou ouro, exportou açúcar, exportou madeira. Representantes da coroa portuguesa foram enviados ao país para serem líderes máximos de Capitâneas Hereditárias, sem que as terras fossem legitimamente suas, mas tendo de desenvolvê-las com recursos próprios. O donatário, homem colonial central e clássico, tinha plenos direitos de aplicar a justiça, e poderia sentenciar pena de morte a qualquer um que vivesse em suas terras. Por mais que quase nenhum dos designados tenha sucedido na empreitada, a figura patriarcal colonialista permaneceu nos coronéis do Nordeste, nos senhores de engenho, assim como nos homens que têm em líderes acima da lei a imagem projetada do poder. Aureliano é um deles. Sua face perversa e avarenta é intercalada por outra, tenra, autora de concessões graciosas, o retrato aguçado do paternalismo. Os homens que se doam de forma contínua e devota, mas sem demasiados elogios, ganham a última posição de poder disponível na estrutura de poder masculino. Os jagunços tornam-se a força que aplica a lei das vontades do senhor e a sua proteção. Abaixo, cheios de cobiça, restam os que foram atraídos

¹⁴ Marilena Chauí, *Mito fundador e sociedade autoritária*, 2000, p. 62.

às terras pela promessa já quase inexistente de riqueza rápida. Eles ainda produzem a riqueza e nutrem a vida que conseguem, mesmo que nela nasça quase sempre a falta. Mal são donos dos próprios corpos, os garimpeiros. Estão atados ao senhor das terras em condição semiescrava. Mas ainda há lugar menos côncavo e mais fundo a ser habitado nesse cenário. Abaixo de todos estão as mulheres – daí, talvez, a falta de representação feminina no romance –, que procuram apagar traços da própria existência feminina no intuito de se preservarem vivas em campo patriarcal. O código de honra parece ser o simbólico psicanalítico que equilibra essa estrutura desigual, que traz um discurso edificante a quem nada tem e nutre a violência como uma forma de defesa, como um valor positivo.

Sobrinho de Aureliano, o personagem Antônio mostra outra face universal e incorporada de forma intensa na ficção brasileira do período da redemocratização, nos relatos de não-ficção e na prosa memorialista da luta armada, a do torturador. O momento em que Antônio tortura Joca retrata o nascimento da possibilidade de perversão no poder autoritário. Antônio é considerado um covarde pelos habitantes da vila, alguém que, se tivesse de viver por conta própria, jamais seria um líder. Entretanto, mesmo desprovido das qualidades atribuídas aos ideais masculinos, ele encontra outra forma de legitimar seu poder, o descobrindo na tortura psicológica. Assustados, os jagunços acabam por vetar a ação de Antônio, interrompendo seu assustador método, pondo fim à vida de Joca, cessando a tortura. É neste ponto que se estabelece o limite do código de honra local: matar, sim; torturar, não. Vê-se em reflexo, no canto do quadro, a perversão do pensamento autoritário brasileiro, criador de máquinas de tortura e esquecimento muito mais engenhosas em sua

brutalidade do que qualquer contexto de pobreza.

A ordem, aos moldes traçados anteriormente, é o revés de todos no vilarejo. Dentro das casas o perigo não é tão eminente quanto na rua, outra característica que reflete a organização da paisagem urbana brasileira. No capítulo catorze, sobre Silvério, há uma história que sutilmente simboliza a atmosfera da vila em declínio: “Que autoridade tinha o padre para impedir, se se abstera de exorcizar o velhote possuído que imaginava matar a vila toda com arma que nem empunhava, e que eles, os pecadores, é que tiveram de salvar?”¹⁵, pergunta-se o narrador. A morte, nesse romance, sempre deixa alguém a ser vingado, tornando-se predatória, sugerindo um ciclo de violência que se reproduz. Parte do perigo de circular nesse espaço ficcional é mostrar-se emissor e feitor de qualquer afeto. O princípio de conduta pessoal a ser valorizado é baseado no silêncio, na contenção dos sentidos. Ser como pedra ao ser quebrada pela raiva há muito lapidada. Sábio é o que entende o seu lugar, e se conforma. Assim, é nas sutilezas que a vontade de humanidade se revela. No caso de Bezerra, citado no início do artigo, o afeto que se reflete de forma involuntária reluz na escolha pela vida de Joca.

3. Possível classificação do romance na literatura contemporânea

Enquanto boa parte da produção brasileira contemporânea escolhe as grandes cidades e o distanciamento de temas já canonizados pela arte ligada à identidade nacional, tratamos aqui de um romance rural, ausente de

¹⁵ Estevão Azevedo, *Op. Cit.*, 2014, p. 109.

personagens intelectualmente instrumentalizados, não centrado em conflitos próximos para os leitores de centros urbanos. *Tempo de Espalhar Pedras* retoma as narrativas regionalistas da geração de 30, dá continuidade à produção de escritores como Rachel de Queiroz e Herberto Sales, este último autor de *Cascalho*.

Tempo de Espalhar Pedras apresenta um desafio de classificação no contexto atual da literatura brasileira. Não é possível enquadrá-lo, por exemplo, na divisão da *literatura exigente*, sobre a produção mais transgressora e experimental de autores como Nuno Ramos, Laura Erber e Juliano Garcia Pessanha, desinteressada em chegar a grandes ou mesmo médios públicos.¹⁶ Não é residual, nem utiliza um narrador desconfiável ou desconfia do ato de narrar, características apontadas por Leyla Perrone-Moisés. Entretanto, há um elemento de pluralidade narrativa no qual é identificada com frequência a produção contemporânea.¹⁷ Cito o escritor Luiz Ruffato, em ensaio sobre a condição da literatura contemporânea brasileira e suas possíveis classificações: “Acentua-se uma tendência que vinha da década de 1970, de ausência de movimentos, correntes ou filiações estéticas: cada um é sua própria escola”¹⁸. Partindo desse princípio, que incorpora a pluralidade como característica, o romance de Azevedo talvez encontre um local em seu contexto histórico. Outro ponto fundamental para justificar o aparecimento de um romance como o de Azevedo é que o tema do regionalismo vem sofrendo intervenções desde o seu surgimento, mas jamais foi abandonado – autores de destaque na produção dos

¹⁶ Leyla Perrone-Moisés, *A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor*, 2012.

¹⁷ Beatriz Resende, *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, 2014.

¹⁸ Luiz Ruffato, *Alguns apontamentos sobre a literatura brasileira contemporânea*, 2013.

anos 1990 e 2000 como Milton Hatoum e Luiz Ruffato escolheram o regional como cenário para seus romances.¹⁹

Os destinos trágicos de quase todos os personagens, assim como seus *sentimentos de pedra*, com fé na violência do código de honra, fabricam nessa história um alto nível de brutalidade e tensão. Ela é tamanha que, contrastada com a escassez de compaixão, constrói uma história sem efeito exato de verossimilhança. Talvez isso sinalize uma escolha, voluntária ou não, de fuga do neorrealismo do romance regionalista, ao dar alicerce à sua obra como um outro tipo de ficção, dedicando maior atenção à alegoria da ganância, sem a busca por uma representação social fidedigna.

Em ensaio sobre a produção literária brasileira pós-1995, a crítica literária Beatriz Resende compreende três fluxos nos quais passam a literatura dos últimos vinte anos: uma produção mais democrática e plural, características englobadas pela instituição de um sistema mais partilhado do campo artístico, que propõe a reconfiguração do campo da literatura, abrindo-o para novas artes e novas vozes (a); o deslocamento da questão nacional, em confluência com o contexto da globalização (b); a evasão do realismo formal, não em caminhos já reconhecidos de literatura, como o real-imaginário no contexto latino-americano, mas no que chama de “rasura do real” (c). Segundo a autora, a representação realista hoje é menos comprometida com o *real*, e suas fronteiras estão dissolvidas pela entrada, por exemplo, do documental e de outras linguagens artísticas, como a fotografia.²⁰

¹⁹ Karl Erik Schøllhammer, *Ficção Brasileira Contemporânea*, 2009, p. 79.

²⁰ Beatriz Resende, “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil”, 2014.

Ponto em comum ao conceito cunhado por Resende é o que Erik Schøllhammer chama de *presentificação não representativa da realidade*, referindo-se em específico à literatura regionalista:

É preciso questionar o privilégio do realismo histórico como “janela para o mundo” [...] a fim de entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente²¹.

Mesmo no século XXI, no que poderia ser chamado em associação livre de *pós-pós-modernismo*, a obra de Azevedo pode ser entendida como um sinal de que o homem urbano ainda sonha com o ato fundador de seu mundo, mesmo que não o narre nos mesmos termos.

Ao dar destino de revés a todos os personagens, *Tempo de Espalhar Pedras* evita que a tragédia social seja remediada pela ficção, sem espaço para o romantismo habitual dado, por exemplo, em certas narrativas históricas sobre senhores e escravos, nas quais as relações pessoais do sistema patriarcal prevalecem, ou ao menos se apresentam como possibilidades de ascensão social, mantendo relações cordiais. A ideologia meritocrática de superação das dificuldades por meio da perspicácia ou outras qualidades pessoais do personagem subalterno também é inexistente no romance. E, ao contrário de *Vidas Secas*, livro que desperta a compaixão pelos protagonistas e cuja carga política nutre a dicotomia entre trabalhador e explorador, em *Tempo de Espalhar Pedras* não há heróis. Nesse sentido, cito Jaime Ginzburg, num ensaio em que

²¹ Karl Erik Schøllhammer, *Op. Cit.*, 2009, p. 79.

sinaliza na ficção contemporânea a escolha de personagens que representam minorias, assim como novas abordagens da produção contemporânea à história, reescrevendo-a:

A construção estética não mimética seria importante, nessa perspectiva, por atuar dentro do campo dos conflitos históricos. Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social. Dar voz a um personagem excluído da família, incestuoso e talvez epilético, e a um guerrilheiro torturado, atormentado por memórias dolorosas, são escolhas por parte dos escritores que supõem abandonar as condições de percepção habituais do cotidiano, dos discursos midiáticos, das instituições de controle político e jurídico²².

Ginzburg também enxerga uma busca da produção contemporânea por caminhos alternativos para as narrativas centralizadas em figuras patriarcais, modelo que “prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras”²³. O que se tem em *Tempo de Espalhar Pedras* é a estrutura da sociedade patriarcal brasileira oitocentista, o que deveria ser o oposto ao que Ginzburg sinaliza como tendência da produção contemporânea. Entretanto, mesmo que a presença patriarcal seja forte, muitos dos assuntos tratados no romance de Azevedo são bastante contemporâneos e, por isso, talvez possam ser incluídos na classificação temática de Ginzburg, que abrange os temas de minorias: violência doméstica, limites da competição social,

²² Jaime Ginzburg, “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, 2012, p. 201.

²³ *Ibidem*, p. 200.

homossexualidade.

Portanto, no campo do interstício o localizo. Não cabe a um escritor fabular tendo em mente classificações do presente, porque o trabalho está justamente no que não é dito, captado fora do que poderia ser pensado em termos conceituais. Ouvir o presente, nessa narrativa, é imaginar a ruína do projeto moderno. Neste caso, sem um futuro redentor.

Tempo de Espalhar Pedras cria um universo literário no qual, em estilo de maturidade precoce, habitam em nova vida o regional, o pitoresco e o universal. Consegue, assim, narrar uma história de forte tom lírico, na qual projeta sombras da modernidade brasileira e da sua violência fundadora. O texto robusto, confiante no projeto estilístico criado, também captura retratos humanos precisos, nos quais é possível enxergar algo dos limites e da essência do desejo – a vivacidade dessas imagens advém em muito do processo associativo dos personagens, versado de forma acurada, cadenciada em nuance e traço firme. Ao escolher uma história de cobiça como a do garimpo no Brasil e subir o tom do conflito de um microcosmo imaginado, dando a ele um rígido código de honra, o autor constrói uma narrativa tensa e lírica na mesma medida, que vive e morre por si, mudando pelo reflexo o olhar daquele que decide atravessá-la.

Largo as pás no chão.

Referências

- AZEVEDO, Estevão. Estevão Azevedo fala sobre seu romance "Tempo de Espalhar Pedras". *Cosac Naify*, São Paulo, 18 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=baSUJsn9g9k>. Acesso em: 26 mar. 2020.
- AZEVEDO, Estevão. *Tempo de Espalhar Pedras*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- AZEVEDO, Estevão. *Nunca o Nome do Menino*. Rio de Janeiro: Record. 2016.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012.
- MARTINS, José de Souza. *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.
- PASSOS, José Luiz. Romance de Estevão Azevedo traz faces de um Brasil desumanizado. *Estadão*, São Paulo, 14 nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,romance-de-estevao-azevedo-traz-faces-de-um-brasil-desumanizado,1592944>. Acesso em: 26 mar. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 25. ed. São Paulo: Editora Martins, 1970.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. In:
RESENDE, Beatriz, FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita
literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 2001.

RUFFATO, Luiz. Alguns apontamentos sobre a literatura brasileira
contemporânea. *Conexões Itaú Cultural*, 27 mai. 2013. Disponível em:
[http://conexoesitaucultural.org.br/biblioteca/alguns-apontamentos-sobre-a-
literatura-brasileira-contemporanea/](http://conexoesitaucultural.org.br/biblioteca/alguns-apontamentos-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea/). Acesso em: 17 abr. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 2009.

Referência para citação deste artigo

MALMACEDA, Ana Laura. Elementos para a interpretação de *Tempo de Espalhar Pedras*, de Estevão Azevedo. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 2 - 25, junho de 2020.

> Pessimism and monstrosity: a comparative analysis between *Frankenstein* and *The Hunger Games*

> Pessimismo e monstruosidade:
uma análise comparativa entre *Frankenstein* e *Jogos vorazes*

por Andressa Carolina dos Santos Benedito

Graduanda no curso de Letras – Inglês da Universidade Estadual do Paraná - Campus de Apucarana (UNESPAR). E-mail: carolinaaandressa@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-9215-1994.

Por Fernanda Martinez Tarran

Doutoranda em Estudos Literários na linha de pesquisa Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: fertarran@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-8802-8419.

Abstract

This research intends to demonstrate the pessimistic perspective regarding technological and scientific progress in the trilogy *The Hunger Games*, by Suzanne Collins. We start from the analysis of some elements in *Frankenstein*, by Mary Shelley, one of the first science-fiction novels. We are grounded on theoretical writings of authors that shared the same pessimistic point of view. Furthermore, this article investigates the faces of monstrosity in the trilogy *The Hunger Games*, and takes into account, albeit to a lesser extent, the contrast with the creature created by Victor Frankenstein. Our objective, despite the focus on Collins' trilogy, is to show how these narratives, written with an interval of almost two hundred years, converge into the same questioning about the future.

Keywords: Science-fiction. Dystopia. Progress. Pessimism. Monstrosity.

Resumo

Este trabalho pretende assinalar a visão pessimista quanto ao progresso tecnológico e científico presente na trilogia contemporânea *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins. Partimos da análise de alguns elementos da obra consagrada *Frankenstein*, de Mary Shelley, um dos primeiros romances do gênero da ficção científica. Apoiamo-nos na teoria de pensadores que escreveram sobre a mesma visão pessimista. Ademais, nossa pesquisa investiga as faces da monstruosidade na trilogia *Jogos Vorazes*, levando em conta, ainda que em menor medida, o contraste com a criatura gerada por Frankenstein, categorizada como monstro clássico. Nosso objetivo, em que pese a ênfase na obra mais recente, é o de mostrar como essas histórias, separadas por quase duzentos anos, convergem para o mesmo questionamento sobre o futuro.

Palavras-chave: Artigo recebido Ficção científica. Distopia. Progresso. Pessimismo.

> Artigo recebido em 10.01.2020 e aceito em 01.06.2020

1. Introduction

Ursula K. Le Guin, an important name of American science fiction literature, defined the genre as a kind of metaphor:

[w]hat sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life –science, all the sciences and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them¹.

Nowadays, science fiction is wildly known in the entertainment universe, yet the genre might have its roots in the gothic novel *Frankenstein*, written by Mary Shelley and first printed in 1818.

The story of *Frankenstein* portrays Victor Frankenstein's ambition to discover the secrets of nature, death and creation. In the character's own words, his desire was to learn "the physical secrets of the world"². After succeeding in his mission of "infus[ing] a spark of being into the lifeless thing"³, Victor almost immediately regretted his doing. He was "unable to endure the aspect of the being"⁴ he had just created.

The importance and the pioneering of Shelley's novel is defended by Brian Aldiss through the first chapter of his book *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. He refers to *Frankenstein* as "the first real novel of science fiction: Frankenstein is the modern theme, touching not only science but man's dual

¹ Ursula K. Le Guin, "Introduction", 2010, p. XI.

² Mary Shelly, *Frankenstein*, 2015, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

nature, whose inherited ape curiosity has brought him both success and misery”⁵.

Shelley’s novel explores the power of science and also the threatening effect it can have over society. The writer brings up questions still without an answer today. For example: what are the ethical boundaries of science? Also, how far can we go without creating something that may destroy all of us?

The two World Wars proved how technological and scientific advances can be used to maximize conflicts and cause destruction on a scale never seen before in human history. These events changed human relations and also had an impact in the way people look at things. Thoughts on these consequences (especially pessimistic ones) can be found in Hannah Arendt and Walter Benjamin theoretical works, which we will soon discuss. Both authors were Jews who were born in Germany and whose lives were strongly affected by the war context.

Dystopias are one of the subgenres of science fiction, born from the negative perspective on scientific and technological evolution. They portray society as something “characterized by human misery, squalor, oppression, disease, and overcrowding”⁶.

In a parallel to Mary Shelley’s work, we are going to analyze Suzanne Collins dystopia *The Hunger Games*. In the trilogy, the protagonist Katniss Everdeen lives in a world named Panem, built after a war that almost wiped out

⁵ Brian Aldiss, *Billion year spree: the true history of science fiction*, 1973, p. 29.

⁶ Keshia McClantoc, *Welcome to the Arena*, 2016, p. 510.

humanity. Panem is formed by thirteen districts and governed by the central region, called the Capitol. Each district provides a commodity. District Twelve (one of the poorest), our protagonist's district, is responsible for the country's coal production.

Up until the Dark Days, District Thirteen was in charge of nuclear weaponry. The Dark Days is the term used throughout the novels to refer to the first districts' rebellion against the Capitol. The Dark Days resulted in many deaths. District Thirteen was firebombed to the ground in retaliation when the Capitol won the dispute and established itself in the frames of a one-man leadership ruled by President Snow.

As a reminder of the consequences of going against the Capitol, The Hunger Games were created. Before the start of the Games – as payment to the Capitol and acknowledgment of the districts' submission –, a male and a female human tribute of each district would be selected to fight until death inside a non-escape arena. The tributes would have to be aged between twelve and eighteen years old, and the victor of the Games would be the last one standing.

Katniss Everdeen volunteers to be her district's female tribute of the Seventy-fourth edition of The Hunger Games to save her little sister, whose name was the one originally selected. Peeta Mellark is nominated as the district's male tribute. The Games' Seventy-fourth edition, because of Katniss' inquiring and challenging personality — and her wish to keep Peeta and herself alive — become the spark to a second rebellion.

In the following pages, we are going to make a comparative analysis of *Frankenstein* pioneering scientific pessimism and the possible consequences of such both technological and scientific evolution in the dystopian world of *The Hunger Games* trilogy. We will also discuss how monsters were presented in both stories. To support this analysis, we are going to use Hannah Arendt and Walter Benjamin's theoretical works, as well as Michelle Kay Hansen's dissertation on monsters.

2. Progress and pessimism

Using a piece of art as inspiration, Walter Benjamin talks about Catastrophe piling up rubble before the Angel of History's feet.⁷ Catastrophe, according to him, is what we call progress. Progress reappears in Benjamin's metaphor in the form of a storm that keeps pushing the Angel irresistibly towards the future, and it does the same with humanity, while the pile of rubble continues to grow sky-high. This metaphor can be interpreted as a direct criticism regarding the idea of progress and a firm pessimistic concern about its effects.⁸

Throughout the nineteenth century, expressive progress took place in development of lighting technologies.⁹ Consequences of this fact can be seen in Mary Shelley's *Frankenstein*, as for the light has great symbolism and presence in

⁷ Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história", 1985, p. 225-226.

⁸ *Ibidem*, p. 226.

⁹ William D. Nordhaus, *The Economics of New Goods*, 1996, p. 34.

the novel: “What may not be expected in a country of eternal light?”¹⁰. Actually, it is with a flash of light that Victor Frankenstein discovers the secret of nature that made it possible for him to give life to his creature.

However, Walter Benjamin¹¹ believed that advances in the exploration of nature led to technocratic values—those resulting of the belief that many societal problems are solvable with the applied use of technology. These values can be found in supreme authority regimes. Therefore, these advances can be some of the reasons for society’s regression, from his point of view.¹²

The Hunger Games trilogy, as explained above, is set on a dystopian future where science and technology are in a more advanced stage than that of the twenty-first century – and even more advanced when compared to Victor Frankenstein’s world. Electric power was only the first of several technological innovations that would surround people’s lifestyle. We are now going to examine some of the key tactics— mainly based in technological and scientific progress – that the total authority rulership of Panem, run by the Capitol, uses to control the districts and to remain in the country’s political command.

In the next passage, we can see Katniss’ reaction when she is faced with the reality of District Eleven and when she realizes the intensity of the power enforcement over its inhabitants:

[...] a fence rises up before us. Towering at least thirty-five feet in the air and topped with wicked coils of barbed wire [...]. My eyes quickly inspect

¹⁰ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 2.

¹¹ Walter Benjamin, *Op. Cit.*, 1985, p. 227-228.

¹² *Ibidem*, p. 227-228.

the base, which is lined with enormous metal plates. There would be no burrowing under those, no escaping to hunt. Then I see the watchtowers, placed evenly apart, manned with armed guards, so out of place among the fields of wildflowers around them.¹³

District Eleven is the one responsible for agriculture. Consequently, it is in charge of the food that is sent to the Capitol. In spite of this, according to Rue (the female tribute of District Eleven for the Seventy-fourth edition of the Hunger Games), the inhabitants of her district do not have access to the food they cultivate. They can only eat the small percentage designated to them by the Capitol, with death as penalty for those who try to have more.

These methods of government placed over the districts correlate with Hannah Arendt's statement on terror in her book *The Origins of Totalitarianism*, where she announces terror as the very essence of supreme authority governments. The author states that "[t]error continues to be used by totalitarian regimes even when its psychological aims are achieved: its real horror is that it reigns over a completely subdued population"¹⁴. For the Capitol, another method of assurance of its repression over the already subdued people from the districts is, noticeably, the Hunger Games. So, it is accurate to affirm that the Capitol ruled by terror.

Furthermore, Arendt writes about the influences of supreme governments' propaganda. The author states that "the masses have to be won by propaganda"¹⁵ for the establishment of this kind of government, but it no longer

¹³ Suzanne Collins, *Catching Fire*, 2009, p. 52.

¹⁴ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1973, p. 344.

¹⁵ *Ibidem*, p. 341.

needs that resource afterwards. This is not the case in Collins' dystopian world, as the Capitol continually displays propaganda and even a cruel reality show – that serves as a way of amusement for the people who live in the Capitol and as punishment for those in the districts. Regarding this, Kavadlo declares:

The name Panem comes from the Roman expression “panem et circenses”, or “bread and circuses”: that is, if the poor are given enough to subsist on and a healthy distraction from their own penury, they will not rise against the system — or if the poor are kept struggling, they will not have the strength to rebel even if they wanted to.¹⁶

Katniss also comes to the conclusion that the districts are responsible for producing “bread and circuses”¹⁷ to the Capitol. They are the ones who provide all that is needed and more to maintain the Capitol's luxury parties and extravagances. They are the poor who are kept struggling, even starving, in some cases, to prevent the rise of a second rebellion. Meanwhile, the people from the Capitol are amused by their fighting for survival; they feast at big parties and even vomit so they are able to keep feasting – as we can see in the following excerpt:

All I can think of is the emaciated bodies of the children on our kitchen table as my mother prescribes what the parents can't give. More food. Now that we're rich, she'll send some home with them. But often in the old days, there was nothing to give and the child was past saving, anyway. And here in the Capitol they're vomiting for the pleasure of filling their bellies again and again. Not from some illness of body or mind, not from spoiled food. It's what everyone does at a party. Expected. Part of the fun.¹⁸

¹⁶ Jesse Kavadlo, *American popular culture in the era of terror: falling skies, dark knights rising, and collapsing cultures*, 2015, p. 141-142.

¹⁷ Jesse Kavadlo, *Op. Cit.*, 2015, p. 141.

¹⁸ Suzanne Collins, *Op. Cit.*, 2009, p. 75-76.

Hence, besides forcing twenty-four years old tributes to fight to death every year on a television show to entertain the Capitol residents, the government also forces the districts to watch their kids being killed. And even after all of that, the survivor — or the victor, as they call it — has to come back to the Capitol and assist the new selected tributes as their mentor at each new edition of the Games. As a result, the cameras only leave the victors when they are dead.

In this subject, Walter Benjamin points out how the cinema, which he declares to be a consequence of the reproduction era, was used to spread absolute authority governments' ideologies to the masses.¹⁹ One more characteristic from his era stated by Benjamin is the desire of contemporary masses to get closer to things and knowing so, the film industry uses the masses curiosity in the movie stars' personal lives to increase the interest on the film industry itself.²⁰

That is what happens to the Games' tributes and to the victors' lives, although they do not have any other choices but to keep playing the role expected from them. In the following quotation, we can see Haymitch Abernathy – Katniss and Peeta's mentor through the Seventy-fourth edition of the Hunger Games and the only other victor from District Twelve who is still alive – telling Katniss how the rest of her life is already delineated as a spin-off of the entertainment show for the Capitol:

You and Peeta, you'll be mentors now, every year from here on out. And every year they'll revisit the romance and broadcast the details of your

¹⁹ Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", 1985, p. 172.

²⁰ *Ibidem*, p. 185.

private life, and you'll never, ever be able to do anything but to live happily ever after with that boy.²¹

However, the Capitol's distraction is built on human beings who live in a non-stopping state of suffering and are deprived of decent life conditions. Katniss' moves make sure that, for the first time, the Hunger Games have two victors instead of one – that is the spark to the start of the rebellion.

And, as a plot twist, the rebels seize one of the Capitol's resources to manipulate people's behavior and to keep the flames of the revolution alive: the power of the media. Over the trilogy's third book, the rebels use short films to incite the revolution. A battle for the control of what is going on air in the televisions of Panem is settled between them and the Capitol's technological specialists, as we can see in this passage:

“You're going to be as useful to the war effort as possible,” Plutarch says, “And it's just been decided that you are of most value on television. Just look at the effect Katniss had running around in that Mockingjay suit. Turned the whole rebellion around. Do you notice how she's the only one not complaining? It's because she understands the power of that screen”.²²

It is clear that the power of the media is well-known by Katniss, since she understands how the Capitol used the curiosity of the public about the tributes' personal lives to increase the power that The Hunger Games had over their

²¹ Suzanne Collins, *Catching Fire*, 2009, p. 41.

²² *Idem*, *Mockingjay*, 2010, p. 257.

society. After all, the Games are a television show intentionally propagating the essence of terror, a characteristic of President Snow's ultimate commandership.

The terror of this regime was made possible through monstrous actions allowed by the technological and scientific progress of Panem's dystopian world. And as a result, a pile of rubble composed of death and misery was set behind on the path of Collins' story – and also Shelley's (precisely, a pile of bodies of Frankenstein beloved ones and a gloomy journey towards revenge which was shortened by his own death) –, just as Walter Benjamin affirmed.²³

Monstrosity is the keyword to follow our analysis. Since the wicked consequences of progress have already been established, we are now going to focus on who is behind the pursuit and application of those scientific and technological advances. Moreover, we are going to try to define monster and monstrosity and how they can be interpreted throughout *Frankenstein* and *The Hunger Games* trilogy.

3. Monstrosity through progress

Michelle Kay Hansen asserts, in the introduction of her dissertation on the monster subject, that “[t]he more restrictive the definition of monster, the more confined one's definition of gothic and horror becomes”²⁴. In her opinion, Noel Carroll's monster definition is one of those limited ones. For Carroll, monsters

²³ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, 1985, p. 226.

²⁴ Michelle Kay Hansen, *Monsters in our midst: an examination of human monstrosity in fiction and film of United States*, 2009, p. 1.

are “of either a supernatural or sci-fi origin”²⁵, and therefore cannot be humans. This is similar to Victor Frankenstein’s own explanation about monsters: “[n]othing in human shape could have destroyed the fair child. He was the murderer! I could not doubt it. The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact”²⁶.

The quotation above translates Victor Frankenstein’s thoughts after he realizes his creature had murdered his little brother. Victor’s use of the word human is very interesting. He affirms such cruelty as killing an innocent child could not have been made by a human being. Only a monster, then, would be capable of such despicable act. Analogously, we can see the Capitol of Panem, governed by humans, harvesting innocent kids and forcing them to kill each other inside a non-escape arena once a year. On that matter, Katniss and Victor think differently, as she states:

I no longer feel any allegiance to these monsters called human beings, despite being one myself. I think that Peeta was onto something about us destroying one another and letting some decent species take over. Because something is significantly wrong with a creature that sacrifices its children’s lives to settle its differences.²⁷

Hence, besides including humans into her monsters’ definition, Hansen analyzes the influence of social-historical events over the creation of monsters and consequently encompasses concepts like institutions into that definition — in this case, we can count the Capitol’s regime as one of those institutions viewed

²⁵ Noel Carroll, *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*, 1990, p. 15.

²⁶ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 64.

²⁷ Suzanne Collins, *Mockingjay*, 2010, p. 377.

as monsters. The scholar admits Carroll's acknowledgement of the social-historical influence over the appearances of monsters, although, in her own words, "he fails to consider how these influences have also changed the very definition of what makes a monster"²⁸.

Back to *The Hunger Games*, the Capitol's high-technology allowed the Gamemakers — people responsible for planning the arenas and the Games as a whole — to intervene and manipulate the arena via a control room far away from the actual arena. They control its temperature and weather and, by doing so, they take away the power nature has of being uncontrollable and unpredictable. They revoke the naturalness of natural phenomena.

Again, the idea of humans playing god presents itself. Like Victor Frankenstein, who selected and manipulated corpses' body parts in order to form his own creature, the Gamemakers operated other parts of nature's natural order to reach their goals. For Hansen, when humans play god in stories like *Frankenstein*, there are usually terrible consequences and that should be a clue for the ultimate destruction technology can bring to people's lives.²⁹

In *The Hunger Games*, the arenas are surrounded by a force field designed to keep the tributes inside and touching it can be fatal. The Seventy-fifth edition of the Hunger Games' arena is shaped like a round clock and operates as one. There are twelve sections — each one symbolizing a different hour of the clock — containing unique events (or horrors, as Katniss calls them). The clock starts working at midnight of the tributes' first day in the arena. After twelve bongs, an

²⁸ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009, p. 3.

²⁹ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009, p. 75.

electrical lightning storm begins. Analogously, the beginning of Victor Frankenstein's curiosity towards electricity started with lightning:

When I was about fifteen years old we had retired to our house near Belrive, when we witnessed a most violent and terrible thunderstorm. It advanced from behind the mountains of Jura, and the thunder burst at once with frightful loudness from various quarters of the heavens. I remained, while the storm lasted, watching its progress with curiosity and delight. As I stood at the door, on a sudden I beheld a stream of fire issue from an old and beautiful oak which stood about twenty yards from our house; and so soon as the dazzling light vanished, the oak had disappeared, and nothing remained but a blasted stump. When we visited it the next morning, we found the tree shattered in a singular manner. It was not splintered by the shock, but entirely reduced to thin ribbons of wood. I never beheld anything so utterly destroyed.³⁰

Back in the arena, the following hours are represented respectively by blood rain and chemical fog. The fog not only burns the skin but also affects the nerves, making it impossible for the tributes to have control over their own bodies. Chemistry is an important branch of science to Frankenstein's experiment and probably the key to his discovery of how to give life to a being. In fact, one of Frankenstein's teachers talks about Chemistry's potentiality to develop:

Chemistry is that branch of natural philosophy in which the greatest improvements have been and may be made; it is on that account that I have made it my peculiar study; but at the same time, I have not neglected the other branches of science.³¹

³⁰ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 28.

³¹ *Ibidem*, p. 36.

Collins, however, shows how this progress can be used to the very opposite of the primary purpose of Frankenstein's research: death. The third book of the trilogy follows the rebels trying to gain control over the Capitol after the districts were already taken over. Before Katniss goes to the Capitol, Plutarch Heavensbee — former Gamemaker who joins the rebels cause — shows the rebels a program revealing the Capitol's map with some marked points representing traps. These traps are called pods.

Pods were how the Gamemakers controlled the traps inside the arena and were designed to kill or incapacitate the tributes (as the ones used on the clock arena). Katniss and Finnick, another victor, recognize the nature of the pods, and come to the conclusion they are going to another arena – but, this time, the arena is the very Capitol.

As mentioned before, Katniss refers to these pods as horrors during her second time inside an arena. Following the ideas of other authors before her, like Ann Radcliffe³², Hansen differs terror — feeling of anxiety or dread near scary situations — from horror, which she believes to be a visceral reaction to horrifying events. Horror comes from witnessing cruelty beyond belief, like slavery. The author classifies slavery as a monster itself. Plus, the word horror can be found in documents made by slaves and former slaves, as Hansen points out.³³

As previously mentioned, Hannah Arendt proclaims terror as the base of supreme authority regimes. For her, the brutal violence used over its submissive

³² Ann Radcliffe, *On the Supernatural in Poetry*, 1826, p. 145–152.

³³ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009, p. 118-119.

subjects is the real horror.³⁴ We can see some similarities between Arendt's characterization of horror and Katniss' story. After all, the Capitol expects most of the tributes — and later the rebels — to be killed during a confrontation with one of their pods. The tributes, specially, did not have other choice but to be a part of their show and to deal with their horrifying traps.

Another tool used by the Capitol are genetically modified creatures — called muttations or just mutts — that they use as weapons, most of them lethal. The mutts were used during the districts' first and second rebellions. Once inside the arenas, their main purpose is to maximize the amusement of the viewers from the Capitol. On the other side of our analysis, Frankenstein also did not have the intention of giving life to something lethal – even though, as we know, his creation ends up murdering his loved ones. In spite of the original intentions, both results are the same.

Shelley talks about the danger of mishandled knowledge through the Introduction for the 1831 edition of *Frankenstein*:

I saw—with shut eyes, but acute mental vision—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life and stir with an uneasy, half-vital motion. Frightful must it be, for supremely frightful would be the effect of any human endeavor to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world.³⁵

³⁴ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 1973, p. 344.

³⁵ Mary Shelley, "Introduction", 1831, p I.

As we can see, Shelley herself believed that the use of technology by men and women could lead to a dangerous outcome.

Although people – like Victor Frankenstein – and institutions – like the Capitol – are not taken into account by Carroll on his descriptions of monsters, either Frankenstein’s creature or the Capitol’s evil creations would fully fit the author’s definitions of the grotesque: “[t]hey are not only quite dangerous but they also make one’s skin creep. Characters regard them not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust”³⁶. As we understand, the above mentioned creatures may not be the real monsters (as their creators probably are), but they assemble many of the features that Carroll considers to be typically monstrous: they are abnormal, aberrant, repulsive, deviant from the norm; when opposed to other characters, they cause horror and repugnance.

Almost in the end of the Seventy-fourth edition of the Hunger Games, the remaining tributes are forced to face wolf-like mutts with human eyes. Besides the urge to kill the tributes, the mutts’ eyes make them even harder to deal with. The eyes on their faces are identical to the eyes of the other twenty-one tributes which are already dead. Besides, the mutts’ shapes and fur are similar to the tributes’ physical appearances – generating terror as Katniss realizes who each mutt is representing.

These mutations proof two important ideas: the first is that the Capitol’s science is very advanced. Wolves come from the *canis lupus* species, of the *canis*

³⁶ Noel Carroll, *Op. Cit.*, 1990, p. 23.

genus and part of the *carnivora* order.³⁷ Humans, on the other hand, come from the *homo sapiens* species, being part of the *homo* genus and the primates order.³⁸ Wolves and humans share the *mammalia* class and the *eutheria* subclass.³⁹ There is no connection between these two species that could support such superior genetic engineering like the one in Collins' novel – which is not a problem, since we are talking about a dystopian future, when new technologies could be discovered.

The second idea is another confirmation of how little life means to the Capitol. Not only the tributes are murdered in the arena, but also afterwards their genetic material is used to create monstrous beasts. The Capitol denies them a future and then revokes their identities. Sharing the same principle of sacrificing some lives to achieve one's goal, Shelley's character's vision of science is noticeable: “[o]ne man's life or death were but a small price to pay for the acquirement of the knowledge which I sought, for the dominion I should acquire and transmit over the elemental foes of our race”⁴⁰.

The tracker jackers are another kind of genetically engineered mutts made and controlled by the Capitol. They are larger than normal wasps and their venom can cause severe pain, strong hallucinations and, in some cases, death – considering their insect-like appearance and their production of a toxin, they could also be considered monsters by Carroll's standards.⁴¹ The venom targets

³⁷ José Mariano Amabis e Gilberto Rodrigues Martho, *Biologia em contexto: do universo às células vivas*, 2013a, p. 91.

³⁸ *Idem*, *Biologia em contexto: adaptação e continuidade da vida*, 2013b, p. 282-283.

³⁹ Maurício Marczwski e Eduardo Vélez, *Ciências Biológicas – v. 2*, 1999, p. 356.

⁴⁰ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 15.

⁴¹ Noel Carroll, *Op. Cit.*, 1990.

the region of the brain that responds to fear, driving the person who was stung to a madness condition. These mutts will track and chase down anyone who disturbs their nest or try to kill them — that is where the name tracker jackers comes from.

In the end of *Catching Fire* — the trilogy's second book —, the Capitol captures Peeta and then uses the tracker jackers to torture him. They use their venom to change Peeta's memories about Katniss, making him believe she is a mutt fashioned by the Capitol. Peeta can no longer tell which memories are real from the ones that were fabricated by his torturers. He starts to live in a constant state of fear. The first time Peeta sees Katniss after being released by the rebels from his captivity, he tries to kill her. This fact makes the rebels realize what the Capitol had done to Peeta. They hijacked him, which is the same as capturing or seizing.

Peeta has only one wish the night before the beginning of the Seventy-fourth edition of the Games (the night before he was tossed inside an arena with twenty-tree other tributes trying to kill him): he wishes to die as himself. He does not want them — the Gamemakers, the public, the Capitol, President Snow — to transform him into a monster he has never been. And later, his wish is denied when he is hijacked. Peeta would never be the same again and he gets horrified by his reality: "I'm the monster. I'm the mutt. I'm the one Snow has turned into a weapon"⁴².

⁴² Suzanne Collins, *Mockingjay*, 2010, p. 290.

In similar agony, Frankenstein's creature responds to the details of his unnatural monster-like conception described in his creator's journal:

It was your journal of the four months that preceded my creation. You minutely described in these papers every step you took in the progress of your work; this history was mingled with accounts of domestic occurrences. You doubtless recollect these papers. Here they are. Everything is related in them which bears reference to my accursed origin; the whole detail of that series of disgusting circumstances which produced it is set in view; the minutest description of my odious and loathsome person is given, in language which painted your own horrors and rendered mine indelible. I sickened as I read. "Hateful day when I received life", I exclaimed in agony. "Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust?"⁴³.

As we mentioned, Victor's creature clearly fits Noel Carroll's monster definition – we can even see the use of the word disgust in the end of the citation above. However, is Frankenstein's creature the only monster readers can find in Mary Shelley's story? Is he the real monster of the story or does that title suits Mr. Frankenstein better? Leaving Carroll's monster explanation aside, we go back to Hansen's to try to answer these questions. She classifies

any rejection of human as monster [as] incorrect [...]. In fact, all monsters are human constructs which reflect those beings that made them. They are, in essence, psychologically not *separate* from humans, but *mirrors* for humans. The monstrous does not — and cannot — exist outside of humanity.⁴⁴

⁴³ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 117-118.

⁴⁴ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009, p. 19.

With that said, the acts of Victor Frankenstein's creature should not be analyzed without analyzing Victor's own acts, because, according to Hansen, they cannot be separated. Victor abandons his creature shortly after giving life to it. The creature never receives any orientation or affection during the whole narrative. Hence, it is incredibly lonely, even lonelier than the devil himself because he has followers, at least — this is the example given by the creature to exemplify his lonely agony—, and that is Frankenstein's fault.⁴⁵

Humans are social beings and our social behavior helped us survive. A study about the consequences that loneliness can have in people's lives has shown that loneliness harmfully affects a person's quality and duration of life.⁴⁶ Since Frankenstein's creature is made up of human body parts, it is logical to expect that he will have some similarities to us. Socially, as a proof of that, he tries to make contact with a French family and later he asks Frankenstein for a partner. The creature ends up receiving negative reactions in both scenarios.

So, Frankenstein not only abandons his creation but takes from him any chance he has of living a healthy life. Frankenstein does not give the creature any tools to build himself a normal life, whatever those might be in a case like this. Victor does not even bother to know if what he created would survive after being left alone just a few hours after conception. And even so, Frankenstein puts the blame of his misfortunes on his creation when he did nothing for that being's sake after it came to life. If humans can be monsters, Victor Frankenstein

⁴⁵ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2009, p. 118.

⁴⁶ John T. Cacioppo e Stephanie Cacioppo, *Social relationships and health: the toxic effects of perceived social isolation*, 2014.

definitely looks like one. His creature is just another form through which his monstrosity took shape.

In *The Hunger Games*, during the first rebellion, genetically modified male birds capable of memorizing and repeating entire human conversations are created. They are called jabberjays. The Capitol sends them to the districts to record the rebels' plans and then report all the information they gathered. The rebels, however, soon understand what is happening and use the jabberjays to send incorrect intelligence to the Capitol. When the Capitol becomes aware of what the rebels are doing, they set the jabberjays free to die in nature — so they abandon their creation just like Frankenstein does.

Furthermore, the jabberjays are used by the Capitol inside the Seventy-fifth edition arena to torture Katniss and Finnick in one of the clock sections. The jabberjays are programmed to repeat desperate cries for help using the voices of the tributes' loved ones. Through the third novel, Katniss makes a statement about mutts:

No mutt is good. All are meant to damage you. Some take your life, like the monkeys. Others your reason, like the tracker jackers. However, the true atrocities, the most frightening, incorporate a perverse psychological twist designed to terrify the victim. The sight of the wolf mutts with the dead tributes' eyes. The sound of the jabberjays replicating Prim's tortured screams. The smell of Snow's roses mixed with the victims' blood. Carried across the sewer. Cutting through even this foulness. Making my heart run wild, my skin turn to ice, my lungs unable to suck air. It's as if Snow's breathing right in my face, telling me it's time to die.⁴⁷

⁴⁷ Suzanne Collins, *Mockingjay*, 2010, p. 311-312.

All these mutations reaffirm that the Capitol and President Snow are truly willing to terrify the people from Panem. They exemplify the terror that rules full authority governments, as Arendt declares.⁴⁸ For example, anyone who tries to go against the Capitol before the second rebellion, anyone who says or hears something that can be interpreted as a move against President Snow's rulership is transformed into an Avox. This is the name given to the people that have their tongue cut and are forced to work in the Capitol's jobs that no one else wants. Still according to Arendt, this kind of regimes cannot allow any way of power besides their own and they make that certain — as we can see in the passage below:

The decisive difference between totalitarian domination, based on terror, and tyrannies and dictatorships, established by violence, is that the former turns not only against its enemies but against its friends and supporters as well, being afraid of all power, even the power of friends. The climax of terror is reached when the police state begins to devour its own children, when yesterday's executioner becomes today's victim.⁴⁹

Taking Arendt's words, nobody is safe under a supreme authority regime, neither the ones who support the command nor the torturers. In Collins' story, we can consider the Gamemakers as those torturers or executioners, and it is not a safe position. By the end of the first book, the Head Gamemaker of the Seventy-fourth edition of the Hunger Games, Seneca Crane, is killed because he lets Katniss overrule the Capitol's own game, making sure both her and Peeta walk away alive from the arena:

⁴⁸ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 1973, p. 344.

⁴⁹ Hannah Arendt, *On Violence*, 2002, p. 143.

“I have a problem, Miss Everdeen,” says President Snow. “A problem that began the moment you pulled out those poisonous berries in the arena.” That was the moment when I guessed that if the Gamemakers had to choose between watching Peeta and me commit suicide — which would mean having no victor — and letting us both live, they would take the latter. “If the Head Gamemaker, Seneca Crane, had had any brains, he’d have you dust right then. But he had an unfortunate sentimental streak. So here you are. Can you guess where he is?” he asks. I nod because, by the way he says it, it’s clear that Seneca Crane has been executed.⁵⁰

The quotation above is a fragment from a conversation Katniss had with President Snow in the beginning chapters of the trilogy’s second book. President Snow appears to be the personification of human monstrosity throughout the story. He uses all the tools progress gave him to create monsters and preserve his ruler status. But he is definitely not the only one who committed monstrous actions in name of the same status.

After the bombing that burns District Thirteen to the ground, the other districts believe there are no survivors, but there are. That is possible thanks to District Thirteen’s underground building. The building existence was not of public knowledge. The Capitol commanders, however, knew about it and they make a political agreement to put an end to the Dark Days to prevent the start of a nuclear war — which could lead to humanity eradication this time around.

District Thirteen lost a lot in the first rebellion and the bombing but the agreement with the Capitol made it possible for them to try to rebuild their lives. They made life possible underground while the other districts subdued by the Capitol on the ground. When the second rebellion begins, District Thirteen — as

⁵⁰ Suzanne Collins, *Mockingjay*, 2010, p. 19.

they reveal themselves to the others fighting districts — is a key player to President Snow's defeat, but not without costs.

In the course of her monster dissertation analysis, Hansen writes about the monstrous protagonist, or simply the man or woman as a monster, which is the kind of character who becomes the very monster they are trying to defeat.⁵¹ Through the second rebellion, District Thirteen was governed by President Coin, who runs her district with very strict rules. Because of the district's fundamental support during the rebellion, it was expected that she would take Snow's place by the end of the conflict.

However, in order to achieve her goal of taking Snow's place, Coin makes a decision that leads Katniss' sister and more innocents to being firebombed and killed. President Snow, as planned by Coin, was blamed for that move. And this is the main decision that makes Coin another important figure of human monstrosity; her hunger for power makes her act towards her objective without considering the damage that could be caused to others. She is the monstrous character who turned out to be a monster just like Snow.

4. Final messages

As already exemplified, Shelley's and Collins' works share a negative view towards the progress of science and its consequences on human societies, and in addition they might share the same final message. In the quote below, Victor Frankenstein talks about how the knowledge obtained from scientific discoveries

⁵¹ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009, p. 94.

led to his own destruction and misery, coming to the conclusion that the ones without such ambition and who live life in a simpler manner are indeed the happiest ones:

I will not lead you on, unguarded and ardent as I then was, to your destruction and infallible misery. Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow.⁵²

Similarly, Katniss Everdeen — Collins' heroine — divagates on how life would be better if the Games or the Capitol did not exist; a place where the lullaby *Deep in the meadow* would be true and Peeta's children would be safe.⁵³ The lullaby talks about a place where nature is back on focus, where people are safe to live and to love. Moreover, the lyrics imply that the elements of nature are keeping the danger and troubles away.⁵⁴ And, confirming Collins' message, in the epilogue of the last book of the trilogy, Katniss and Peeta's family is playing in the meadow.

Furthermore, we can take another message from both narratives. After the war is over and Katniss is coming back to her home (the former District Twelve), she talks to Plutarch Heavensbee (a former Gamemaker, as already stated) about the inclination to self-destruction humans have:

⁵² Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 40.

⁵³ Suzanne Collins, *Catching Fire*, 2009, p. 330.

⁵⁴ *Idem*, *The Hunger Games*, 2008, p. 230-231.

[...] The truth is, no one quite knows what to do with me now that the war's over, although if another one should spring up, Plutarch's sure they could find a role for me. Then Plutarch has a good laugh. [...] "Are you preparing for another war, Plutarch?" I ask. "Oh, not now. Now we're in that sweet period where everyone agrees that our recent horrors should never be repeated," he says. "But collective thinking is usually short-lived. We're fickle, stupid beings with poor memories and a great gift for self-destruction."⁵⁵

Plutarch affirms humans tend not to remember the horrors of a war, engaging in new ones after some time in History. He suggests that, if another war does not occur in the future, the human race may be finally evolving. This statement implies humans still live without actual logic thinking; on the contrary, we live by following primitive impulses. Collins' character also talks about how fragile collective thinking is, implying that, at any moment, it can come to ruins, guided by one's selfness. And these affirmations may be the result of humans' selfish, non-rational, primitive urge for power – which also leads to scientific discoveries like Frankenstein's.

Correspondingly, Victor Frankenstein can exemplify all of Plutarch's assertions. Victor was motivated by his desire to achieve knowledge from the secrets of the world. He does not justify his search rationally, but lets the reader thinking it was something he had to do because he fiercely wanted to do it or needed to do it.⁵⁶ Frankenstein does not take any responsibilities for the consequences of discovering the power of creation and then misguidedly

⁵⁵ Suzanne Collins, *Mockingjay*, 2010, p. 379.

⁵⁶ Mary Shelley, *Op. Cit.*, 2015, p. 195.

creating an entirely new creature. Instead, he keeps blaming anyone else but himself, until he is on his deathbed.

Although Victor says people should learn the dangers of the acquirement of knowledge from his example, in his last words he contradicts himself by saying:

Seek happiness in tranquility and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed.⁵⁷

While Frankenstein had his own war trying to kill his creature after the murderers of his loved ones, the last quote demonstrates he would do it all again for the chance of succeeding, as should others. These words can also indicate Shelley's view that the search for knowledge and power through science is in the human nature as many other primitive instincts.

5. Conclusion

The purpose of this article was to point out scientific and technological progress pessimism found through the reading of *Frankenstein* and *The Hunger Games* trilogy, their monsters' characterization, and some possible similarities between both stories. The pessimistic view towards progress was supported by

⁵⁷ *Ibidem*, p. 202.

Walter Benjamin's theoretical work, essentially his metaphor on the catastrophic consequences progress can have – as we confirm in Shelley's and Collins' stories.

We also based our work on Hannah Arendt's asserts about what terror supreme authority regimes are based on and how they use the tools progress provides to keep themselves in command. We applied her work on the analyses of how the dystopian world of Panem was governed by President Snow. We concluded that this kind of governments, using Michelle Kay Hansen's monster definition, can be considered monstrous and so can humans – especially those in charge of these institutions.

According to Hansen's ideas, all monsters are mirrors for humanity⁵⁸ – so, in that case, there is no monster without humans. Considering that point of view, we came to the conclusion that Victor Frankenstein's creature is in fact a part of the prior monster which is Frankenstein himself. Scientific progress helps Mr. Frankenstein to give form to his monstrous side, guided by ambition and need for power. These feelings make him blame the thing he creates but never himself for the results of his primary act.

President Snow and President Coin are personifications of humans as monsters in Collins' trilogy. Led by the same instincts (ambition and the need for power) than those that influenced Frankenstein's actions, both Presidents make use of the tools that are in their disposal to assure their regimes. And by doing so, they leave a pile of children bodies and catastrophe behind.

⁵⁸ Michelle Kay Hansen, *Op. Cit.*, 2009.

Therefore, Collins' characters and Frankenstein exemplify Shelley's warning about the outcome misguided knowledge can lead to. Both stories, however, provide an alternative fate for humanity: if you can, do not let your ambitious instinct get the best of you; preserving nature and simple life would represent a chance for humans of not extinguishing themselves because of what we call progress.

References

ALDISS, Brian. *Billion Year Spree: the true history of science fiction*. New York: Doubleday, 1973.

AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Biologia em contexto: do universo às células vivas*. São Paulo: Moderna, 2013a.

AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Biologia em contexto: Adaptação e continuidade da vida*. São Paulo: Moderna, 2013b.

ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Orlando: Harcourt, 1973.

ARENDT, Hannah. On Violence. In: HAUGAARD, Mark (Org.). *Power: a reader*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CACIOPPO, John T.; CACIOPPO, Stephanie. Social relationships and health: the toxic effects of perceived social isolation. *Social and personality physiology compass*, New Jersey, v. 8, n. 2, p. 58-72, fev. 2014.

CARROLL, Noel. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

COLLINS, Suzanne. *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press, 2008.

COLLINS, Suzanne. *Catching Fire*. New York: Scholastic Press, 2009.

COLLINS, Suzanne. *Mockingjay*. New York: Scholastic Press, 2010.

HANSEN, Michelle Kay. *Monsters in our midst: an examination of human monstrosity in fiction and film of the United States*. 2012. 165f. Dissertation (Doctor of Philosophy in English) – Department of English, University of Nevada, Las Vegas, NV.

KAVADLO, Jesse. *American popular culture in the era of terror: falling skies, dark knights rising, and collapsing cultures*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LCC, 2015.

LE GUIN, Ursula K. Introduction. In: LE GUIN, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. New York: Ace Books, 2010.

MARCZWSKI, Maurício; VÉLEZ, Eduardo. *Ciências Biológicas*. São Paulo: FTD, 1999.

MCCLANTOC, Keshia. Welcome to the Arena: Deconstructing the Female Character in Dystopian Literature. *Proceedings of the National Conference on Undergraduate Research (NCUR) 2016*. University of North Carolina Asheville, p. 510-517, 2016.

NORDHAUS, William D. *The Economics of New Goods*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine*, London, v. 16, n. 1, p. 145-152, 1826.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble, 2015.

SHELLEY, Mary. Introduction. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble, 2015.

Referência para citação deste artigo

BENEDITO, Andressa Carolina dos Santos; TARRAN, Fernanda Martinez. Pessimism and monstrosity: a comparative analysis between *Frankenstein* and *The Hunger Games*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 26 – 57, junho de 2020.

> Metafísica e racionalidade tecnocientífica em Marcuse

> Metaphysics and technoscientific rationality in Marcuse

por **Antônio José Nascimento**

Doutor em Filosofia pela UÉvora, Mestre em Economia pela Unicamp e professor do Departamento de Economia da UFS. E-mail: ajntoinho@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6970-0617.

Resumo

Marcuse é um dos pensadores contemporâneos que mais empenho dedicou à tarefa de extrair consequências práticas de seu diagnóstico das sociedades tecnificadas, no sentido de que procurou construir as mediações sociais necessárias para se promover a superação da dominação racional da ordem tecnológica do mundo em que vivemos. Nesse tocante, o presente ensaio assinala seu protagonismo no entendimento do caráter produtivista da tecnociência moderna e de seu funcionamento injuntivo. Mais do que um processo marcado pela dimensão irracional da metafísica, conforme indicação do próprio Marcuse, ver-se-á aqui, num breve contraponto com a abordagem heideggeriana da consumação da metafísica na técnica, como a objetivação processadora da *Zivilisation* moderna se inscreve já no âmago da maquinação produtivista da metafísica ocidental.

Palavras-chave: Filosofia. Tecnologia. Tecnociência. Racionalidade. Metafísica. Marcuse. Heidegger.

Abstract

Marcuse is one of the contemporary thinkers who has devoted the most effort to extracting practical consequences from his diagnosis of technified societies, as he sought to construct the social mediations necessary to promote the overcoming of the rational domination of the technological order of the world. In this regard, this essay highlights his protagonism in understanding the productivist character of modern technoscience and its injunctive functioning. More than a process marked by the irrational dimension of metaphysics, it will be seen here, in a brief counterpoint with the Heideggerian approach to the consummation of metaphysics in technique, how the processing of objectification of modern *Zivilisation* is already inscribed in the core of productivist machination of Western metaphysics.

Keywords: Philosophy. Technology. Technoscience. Rationality. Metaphysics. Marcuse. Heidegger.

> Artigo recebido em 04.02.2020 e aceito em 11.05.2020

Introdução

As reflexões de Marcuse acerca da técnica e da ciência oscilaram entre a admissão de neutralidade e a de comprometimento de ambas com a realidade concreta de específicos projetos político-econômicos de dominação. A despeito de jamais se ter desembaraçado satisfatoriamente dessa tensão no interior de seu pensamento, acabou por prevalecer, contudo, a identificação de Marcuse com a tese de que, como força produtiva, a técnica encerrava um potencial emancipador, muito embora admitisse que a razão técnica, em seu apelo à uniformização como um *modus operandi* que se impõe a si mesmo – qual uma espécie de *Gestell* de Heidegger –, carrega consigo já um esquema de dominação, e, portanto, não está circunscrita à forma historicamente determinada de sua expressão sob o capitalismo.

Tal se mostra em suas publicações de maior candência no trato com a temática, que são, basicamente, o texto de 1941 *Some Social Implications of Modern Technology* e os ensaios reunidos em *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*¹ – um trabalho dos anos 60. Entre as duas publicações, a segunda é a que condensa o essencial de sua apreciação da técnica, e também a que mais controvérsias e críticas suscitou, pelos motivos que se haverá de registrar.

Assinalável, igualmente, é como se dá a trajetória de Marcuse pelo universo da racionalidade tecnológica desde a chamada fase ontológica, resultante de sua aproximação com Heidegger – que lhe rendeu o que mais tarde

¹ Aqui referida na edição brasileira: Herbert Marcuse, *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*, 1973.

Wolin & Abromeit classificaram como o *marxismo heideggeriano* de Marcuse² –, passando pela incorporação da *Teoria Crítica* e a subsequente ruptura com o *desconstrucionismo* da hermenêutica heideggeriana.

Contra o que chamou de *afluência repressiva* presente no poder da eficácia do aparato que proscreeve todo e qualquer antagonismo entre sujeito e objeto Marcuse afirmou sua confiança na transformação qualitativa da sociedade, na inversão do progresso e na emancipação humana dessa realidade estabelecida. Diferentemente de Heidegger, para quem esse poder que alicia os indivíduos para a gratificação na opulência consiste na própria consumação histórica da metafísica, Marcuse acredita que a transcendência metafísica, restaurada para superação pela razão crítica, poderia vir a confrontar o *logos* da vida unidimensionada pela instrumentalidade tecnológica.

1. Técnica, tecnologia e individualismo

Para além da temática tecnocientífica, que o estudo *Some Social Implications of Modern Technology* tem o mérito de abordar criticamente, decerto a maior curiosidade desse estudo de 1941 reside no fato de Marcuse ter nele esboçado uma distinção entre técnica e tecnologia a que não daria continuidade no restante de sua obra. O que parecia, pois, tratar-se do núcleo de uma reflexão sistemática não se confirma no próprio texto, e por esse motivo não compreendeu propriamente o rudimento de algo que se desenvolveria posteriormente, ao menos não nos termos de uma bem elaborada e rigorosa

² Richard Wolin e John Abromeit, *Heideggerian Marxism: Herbert Marcuse*, 2005.

diferenciação histórico-conceitual em torno da questão técnica *versus* tecnologia, que porventura houvesse adquirido uma qualificação e um significado muito superiores ao que se esboça ali.

Na melhor das hipóteses, restringira-se a um *insight* que permitiu a Marcuse conferir à tecnologia um caráter de *processo social* e mesmo de *modo de produção* que abarca a totalidade do aparato característico da era da máquina, e que produz reflexos não apenas na tessitura do pensamento mas também nos padrões de comportamento humano que condizem com seu requisito em matéria de aspirações, necessidades e objetivos. Nesse âmbito, a técnica, instrumentalmente considerada como *meio*, desponta tão-somente como um *fator parcial* a serviço do controle e dominação. Mais precisamente,

[...] a tecnologia é tomada como um processo social no qual a técnica propriamente dita (isto é, o aparato técnico da indústria, do transporte, da comunicação) é apenas um fator parcial [...]. A tecnologia, como um modo de produção, como a totalidade dos instrumentos, dispositivos e aparatos que caracterizam a era da máquina, é, assim, ao mesmo tempo, um modo de organizar e perpetuar (ou mudar) as relações sociais, uma manifestação do pensamento prevalecente e dos padrões de comportamento, um instrumento para o controle e a dominação.³

Vê-se quão largo é o espectro de ação estruturante das relações sociais que Marcuse reserva à tecnologia, pois ela tanto organiza e condiciona a perpetuação

³ “[...] technology is taken as a social process in which technics proper (that is, the technical apparatus of industry, transportation, communication) is but a partial factor [...]. Technology, as a mode of production, as the totality of instruments, devices and contrivances which characterize the machine age is thus at the same time a mode of organizing and perpetuating (or changing) social relationships, a manifestation of prevalent thought and behavior patterns, an instrument for control and domination.” Herbert Marcuse, “Some social implications of modern technology”, 1998, p. 41, tradução minha.

do sistema de dominação quanto pode, até mesmo, no campo aberto das virtualidades, alterar o quadro dessas relações que têm lugar no interior do que Marcuse chama de *sociedade industrial avançada* ou *desenvolvida*. Seja como for, sua análise da tecnologia não pretende concernir unicamente ao desenvolvimento dos países capitalistas, mas estender-se também aos países da esfera do conhecido *socialismo realmente existente*, nos quais a gestão burocrática do industrialismo revestira-se de cariz igualmente dominador.

A bem da verdade, se Marcuse trata ali comparativamente pouco das especificidades da ordem tecnológica é porque seu intuito foi o de fazer disso apenas um pano de fundo para pôr a descoberto o processo de emergência de uma forma de racionalidade que ele julga estar contribuindo para tornar impotente o pensamento crítico. Por isso ele avança no sentido de pontuar que a competição que favorece as empresas dotadas de equipamentos industriais mais aperfeiçoados é já o resultado de um processo histórico que transformou a forma racionalizada de autoconservação individual num outro gênero de conduta interessada, que agora se realiza à margem de qualquer consideração racional e guiada por sua própria imediatidade.

Como é sabido, o substrato da eficiência que é característica da moderna produção industrial radica no que Weber qualificou como processo de racionalização da vida em geral, algo que integrou o programa positivista original de Condorcet e Saint Simon e que logo acabaria incorporado ao Ideário das Luzes.⁴ O culto ao individualismo decorreria, em boa medida, da fixação pela *ratio* do homem-sujeito cartesiano da modernidade, a ponto de se poder dizer,

⁴ Cf. Michael Löwy, *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*, 2000.

como bem observou Rouanet, que um dos traços mais marcantes da filosofia da Ilustração (ao lado de outros, como o cognitivo e o universal) foi a afirmação de sua *têmpera violentamente individualista*.⁵ Por conseguinte, muitos dos vínculos que atavam o indivíduo à vida comunitária se desfazem, liberando-o para formas de conduta mais hedonistas de autorrealização pessoal.

Marcuse está firmemente convencido de que o indivíduo que é agora promovido por suas realizações pessoais, e exaltado pela revolucionária classe média da era industrial, já não é mais o mesmo daquele da fase liberal do capitalismo, porque a racionalidade não se havia ainda transmutado em *racionalidade tecnológica*. Cooptado pela eficiência do poder tecnológico, que afeta a valoração do conteúdo crítico da verdade, o indivíduo assim integrado vê a força crítica de sua racionalidade convertida em ajustamento e conformação à vida do *apparatum*.

Em suma,

O ponto é que, atualmente, o aparato ao qual o indivíduo deve ajustar-se e adaptar-se é tão racional que o protesto e a liberação individuais parecem não apenas inócuos como também completamente irracionais. O sistema de vida criado pela indústria moderna é um dos mais profícuos, convenientes e eficientes. A razão, uma vez definida nestes termos, transforma-se numa atividade que perpetua este mundo. O comportamento racional torna-se idêntico a uma factualidade que conduz a uma submissão razoável e, dessa forma, garante que alguém possa se dar bem com a ordem prevalecente.⁶

⁵ Sérgio Paulo Rouanet, “Dilemas da moral Iluminista”, 1992, p. 151.

⁶ “The point is that today the apparatus to which the individual is to adjust and adapt himself is so rational that individual protest and liberation appear not only as hopeless but as utterly irrational. The system of life created by modern industry is one of the highest expediency, convenience and efficiency. Reason, once defined in these terms, becomes equivalent to an

2. Racionalidade tecnocientífica da dominação

O que Marcuse chamou de *dependência da ordem objetiva das coisas* se poderia tomar como a mais bem-acabada representação daquilo que a lógica econômica converteu numa espécie de *imperativo categórico* das leis impessoais do mercado.⁷ Nesse contexto, sua alegação de que o “caráter objetável”⁸ do mundo se desvaneceu explicita-se já como a culminância do processo histórico de dominação do homem pelo homem levado a efeito pela tecnociência no interior das sociedades avançadas – num processo que opera auxiliado pelo que Marcuse identificou como uma “introversão da compulsão”⁹.

Isso porque a dominação se teria ela própria tornado mais científica e racional, por meio do emprego mais eficiente dos recursos (materiais e humanos) que propiciam uma cada vez mais elevada e barateada produção, permitindo, desse modo, uma maior difusão e uma incorporação igualmente crescente de novos estratos da sociedade nos resultados do progresso técnico.

E assim, longe de traduzir um avanço em direção à emancipação e à autonomia do pensamento como força crítica definidora de novas possibilidades de orientação do mundo humano da vida, o que se observa é antes o contrário: que essa “organização errônea da sociedade”¹⁰ – assimilada como falsa consciência –, em vez de refutada como totalitária ao fim e ao cabo se converte na

activity which perpetuates this world. Rational behavior becomes identical with a matter-of-factness which teaches reasonable submissiveness and thus guarantees getting along in the prevailing order.” Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1998, p. 48, tradução minha.

⁷ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 142.

⁸ *Ibidem*, p.146.

⁹ “[...] introversion of compulsion.” Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1998, p. 51, tradução minha.

¹⁰ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 146.

única forma possível de realidade. Daí a importância, segundo ele, de “demonstrar o caráter instrumentalista interno dessa racionalidade científica em virtude da qual ela é tecnologia apriorística, e o *a priori* de uma tecnologia específica – a saber, tecnologia como forma de controle e dominação social”¹¹.

Com vistas ao entendimento do porquê do ordenamento mais lógico – ou *tecno-lógico* – desse processo de dominação, é relevante ter em conta, em relação ao texto dos anos 40, o que Marcuse exprime, no dos anos 60, como uma novidade: que “a racionalidade e a manipulação tecnocientíficas estão fundidas em novas formas de controle social”¹².

O ponto aí é o de que o pensamento científico e sua aplicação “se movem sob a mesma lógica e racionalidade da dominação”¹³, por força do esquema intrinsecamente instrumental do método científico, que possibilita a transformação da realidade natural em realidade técnica. Face, então, a esse operacionalismo próprio da ciência, a racionalidade emerge como construção metodológica adaptada à orientação pragmática da ciência.

Segundo Marcuse, foi a racionalidade científica que, ao conceber a natureza em termos de estruturas matemáticas, separou “a realidade de todos os fins inerentes e, conseqüentemente, dissociou o verdadeiro do bem, a ciência da ética”¹⁴. Extorquida em sua finalidade intrínseca pela observação, medição e cálculo, a natureza perde a vitalidade de seu apelo misterioso, de sua disposição como substância independente, e passa então à condição de coisa, de matéria-

¹¹ *Ibidem*, p. 153.

¹² *Ibidem*, p. 144.

¹³ *Ibidem*, p. 152.

¹⁴ *Ibidem*, p. 144.

prima da tecnicidade. Desse modo, a racionalidade científica, ao emergir como essencialmente neutra, engendra uma nova *realidade ideacional*, e com isso o mundo objetivo perde aquele seu *caráter objetável*.

3. Instrumentalização tecnoeconômica da tecnociência

A lógica da dominação instrumentalizada pela aplicação da episteme moderna invade a ambiência das atividades produtivas como um todo, plasmando, dessa forma, a totalidade da vida social para estar sujeita à tutela da racionalidade tecnocientífica. É em vista disso que se pode considerar a tecnociência como a própria força operacional do aparato responsável por essa forma específica de organização da vida social pautada, orientada e conduzida pela funcionalização tecnoeconômica do conhecimento científico que transformou a realidade como um todo num vasto campo experimental de seu domínio. Noutros termos, *tecnociência* é já aqui, de *per se*, um *estrito modo de produção*, e Marcuse é, em boa medida, o precursor desse enquadramento, sobretudo no sentido de o instrumental, como um *a priori* tecnológico, haver possibilitado a materialização de valores ou sua tradução em tarefas técnicas.

A isso acrescenta-se o que Michael Kidd distinguiu, nesse panorama, como sendo um outro aspecto significativo a ter em consideração: que a moderna produção tecnocientífica não se confunde com um *modo de produção técnico* qualquer, dada sua duplicidade de escopo que envolve não apenas a lucratividade

(*profit-making*) para o seu produtor, mas, nomeadamente, o seu funcionar interno como *practicality*.¹⁵

Ora, para Marcuse decisivo mesmo teria sido poder levar adiante justamente uma redefinição de valores que, partindo dos elementos técnicos, conduzissem o progresso tecnológico a novos fins. Esses “novos fins, como fins técnicos, operariam tanto no projeto e na construção da maquinaria quanto em sua utilização”¹⁶, podendo até mesmo fazerem-se empregar no estabelecimento de novas hipóteses científicas da teoria pura. Assim, “da quantificação das qualidades secundárias a ciência passaria à quantificação dos valores”¹⁷.

Marcuse sustenta que a afluência nas sociedades de capitalismo avançado dissolveu a força do pensamento crítico, ao integrar seus protagonistas às *exigências do aparelho*, de sorte que o caráter primariamente *liberador* da técnica – enquanto *medium* para a melhoria da qualidade de vida que se efetua pela atenuação do esforço humano e pela produtividade crescente do trabalho que incrementa a riqueza – não constitui o cerne do modo de produção tecnológico, até porque em boa medida isso já foi alcançado.

A questão crucial, então, não reside em providenciar mais meios técnicos para o que já se provou factível. A não ser para fins de sua realização como valor de troca, a mobilização da tecnologia não se dá, primordialmente, para satisfazer necessidades, mas para criá-las, apenas para justificar a gravitação do processo em torno de seu eixo. Eis o *leitmotiv* do mundo tecnocientífico, esse o da *produção*

¹⁵ Michael Kidd, *A Reevaluation of Marcuse's Philosophy of Technology*, 2013, p. 11.

¹⁶ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 214.

¹⁷ *Ibidem*, p. 215.

pela produção, ou da criação incessante de *necessidades desnecessárias*. Numa citação recolhida de Thorstein Veblen, Marcuse destacou que a necessidade não é mais a mãe das invenções, mas o contrário: “a invenção é a mãe da necessidade”¹⁸.

A violência representada pela *natureza humanizada* foi, no entender de Marcuse, a precondição para esse *modus* de existência que internalizou a dominação técnica como dominação do homem pelo homem a partir do que se tornou a racionalidade como tal do aparato. O humano – disse ele – está na desumanização e a escravização (como inserção nessa ordem das coisas), na libertação.¹⁹ Mais do que nunca, Marcuse está convencido de que essa situação é uma imposição da realidade, e não um enquadramento produzido pela racionalidade científica, a qual é apenas em parte responsável por esse estado de coisas nela justificado pela fusão entre razão prática e teórica.

Ao fazê-lo, fundada no errôneo da organização social, a ciência, como internação da objetivação desumanizadora – isto é, como imperativo do processamento estrutural do quantificável representado pela natureza disponibilizada para exploração pelo cálculo –, elabora o opressivo e o destrutivo do empreendimento das satisfações como racionalidade, conferindo ao sistema uma *razão* que é, em última instância, a “força sinistra da organização do esquema de aparatos que produz e perpetua a luta pela existência”²⁰.

¹⁸ “[...] invention is the mother of necessity.” Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1998, p. 47, tradução minha.

¹⁹ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, *cf.* p. 143.

²⁰ *Ibidem*, p. 142-143.

Em alguns aspectos, notam-se facilmente similaridades entre a concepção de mundo tecnológico de Marcuse e a de Heidegger. É especialmente notável, entre outras, a que diz respeito ao poder do *dispositivo* (*Gestell*) do filósofo de *Ser e Tempo* e ao poder do *aparato* (*apparatus*) tecno-político em Marcuse – para quem, em suma, exploração da natureza, manipulação tecnocientífica, racionalidade tecnológica (como processo político) e dominação social compõem um arranjo bem articulado de controle social no âmbito do qual “a técnica se torna a forma universal da produção material”²¹ e a tecnologia, um “veículo de espoliação”²².

4. A superação da armação do aparato

Para Marcuse, essa situação toda apresentada é tão execrável quanto anticientífica, porquanto lhe parece que uma razão socialmente restaurada conformaria o mundo de uma outra maneira e num horizonte experimental inteiramente diverso, quiçá dissociado da manipulação abusiva da natureza e da planificação tecnocrática. Numa nova ambientação – eis o *wishful thinking* de Marcuse – “a ciência chegaria a conceitos de natureza essencialmente diferentes e estabeleceria fatos essencialmente distintos”²³. Assim pacificada, na realização da *racionalidade do possível* de um novo e verdadeiro projeto de realidade, é como uma sociedade racional subverteria a ideia de *razão*.²⁴

²¹ *Ibidem*, p. 150.

²² *Ibidem*, p. 162.

²³ *Ibidem*, p. 160.

²⁴ *Ibidem*, p. 160.

No fundo, Marcuse tenciona confrontar e reverter a determinação aprioristicamente técnica da ciência subsumida no poder do aparato. Reconhece-a, entretanto, porque, antes de mais nada, aceita os supostos do materialismo histórico relativamente às vicissitudes responsáveis pelo desvirtuamento da razão convertida em racionalização processadora.

Marcuse supõe que a racionalidade originalmente norteadora da ciência esteve imbuída de um outro desígnio, mais afeito à promoção do ideário humanista, libertário e emancipador. A dimensão metafísica – até então assimilada como campo genuíno do pensamento racional – transmuta-se em “irracional e anticientífica”²⁵, o que equivale a admitir que “a razão teórica, permanecendo pura e neutra, entrou para o serviço da razão prática”²⁶. Como se percebe, faz falta aqui a Marcuse a clarificação realizada por Heidegger acerca do cunho produtivista da metafísica ocidental em seu fazer violento, isto é, em seu modo infringente de provocar o aparecimento (*Hervor-bringen*) das coisas, que foi o que tornou possível o industrialismo tecnológico moderno.

Não obstante, a obra de Marcuse conserva-se incrivelmente relevante para explicitar, mormente nos dias de hoje, a *servidão voluntária* associada ao *pensamento único* do homem econômico global. Evidentemente, quer pela complexidade da temática que arrostou, quer pela heterodoxia de sua análise num contexto histórico particularmente efervescente e bastante ideologizado, a obra de Marcuse acabaria por ensejar toda sorte de reação. Michael Kidd, a propósito, sublinha o aspecto multidimensional da abordagem da tecnologia na

²⁵ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 165.

²⁶ *Ibidem*, p. 154.

obra de Marcuse para justificar muitos dos mal-entendidos a que deu lugar. Basicamente, o “forte pessimismo de *O Homem Unidimensional* era comumente tomado como uma forma de determinismo no qual os agentes humanos foram reduzidos a meros efeitos de causas tecnológicas mais profundas”²⁷.

Nota-se algo do gênero, de fato, ao longo dessa obra capital de Marcuse, em passagens que aludem à *utilização técnica do homem*, à *tecnologia como o grande veículo de espoliação*, ou ainda, paradoxalmente, à tecnologia pensada como a *grande racionalização da não-liberdade do homem*, demonstrando, com isso, “a impossibilidade técnica de a criatura ser autônoma, de determinar sua própria vida”²⁸. Há aqui, ineludivelmente, reverberações de Heidegger. No mais, não é de estranhar que Marcuse desponte como um *determinista tecnológico* – não menos, nessa linha, que o próprio Heidegger. Quando não mesmo, de resto – a exemplo também de Heidegger –, como catastrofista, ao aventar que “a força libertadora da tecnologia – a instrumentalização das coisas – se torna o grilhão da libertação, a instrumentalização do homem”²⁹.

Entretanto, diferentemente de Heidegger, para quem a *questão da técnica* extrapola uma intervenção de natureza política, Marcuse acredita que a *armação* da racionalidade tecnológica ou tecnocientífica pode ser socialmente modificada, superada ou revertida em sua tendência que fez do progresso técnico, por um lado, uma forma de regressão e, por outro, da experimentação

²⁷ “[...] the strong pessimism of *One-Dimensional Man* was often taken as a form of technological determinism in which human agents were reduced to the mere effects of deeper technological causes”. Michael Kidd, *Op. Cit.*, p. 16, tradução minha.

²⁸ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, *cf.* p. 152-162.

²⁹ *Ibidem*, p. 155.

científica uma prática inerentemente ligada aos “planos do *establishment* econômico, político e militar”³⁰. Nessas circunstâncias,

uma mudança poderia ser imaginada apenas como um evento no desenvolvimento da própria ciência, mas tal desenvolvimento científico somente pode ser esperado como resultado de uma ampla mudança social. O necessário é nada menos que uma completa transvaloração dos objetivos e necessidades, a transformação das políticas e instituições repressivas e agressivas. A transformação da ciência é imaginável apenas em um ambiente transformado; uma nova ciência exigirá um novo clima, em que novos experimentos e projetos serão sugeridos ao intelecto por novas necessidades sociais³¹.

Aí está, então: Marcuse pretende que uma mudança no desenvolvimento da ciência só é factível num ambiente social, político e cultural já modificado, regido por novas necessidades que não as habitualmente requeridas pelo ideário-fetiche do crescimento econômico (*growth fetishism*³²) e do consumismo desenfreado (*overconsumption*) vinculados ao liberalismo econômico que está transformando a Terra em um inferno.³³

³⁰ Herbert Marcuse, “A responsabilidade da ciência”, 2009a, p. 160.

³¹ *Ibidem*, p. 162-163.

³² Expressão usada por Clive Hamilton (*Growth Fetish*. Sydney: Allen and Unwin, 2003), para criticar, justamente, a obsessão da imensa maioria dos países com o insano crescimento econômico a qualquer preço e com o estímulo, disso derivado, à compulsão consumista da *free market ideology*.

³³ Cf. Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, 1975, p. 13.

5. Historicidade concreta da teoria

De um modo geral, pode-se dar como certo que Marcuse buscou sempre um lastro para fundar a relação homem-mundo que pudesse dar conta da destinação final dos processos de trabalho. Esteve sempre empenhado em facultar à existência uma saída racional fundada no mundo da vida real. A esse respeito, sua aproximação com Heidegger, em fins dos anos 20 do século passado, dá-se já num plano a partir do qual imaginou poder encontrar na fenomenologia a base de que precisava para uma sedimentação ontológica de seu projeto existencial originário. A bem da verdade, o que queria mesmo era dar à fenomenologia uma compleição revolucionária.

Vislumbrou, portanto, no pensamento de Heidegger um *novo começo*, precisamente uma fundação concreta de uma nova perspectiva para a filosofia acadêmica convencional. É que Heidegger falava, entre outras coisas, de indivíduos reais, de entes históricos em sua historicidade, de vida material etc., dando assim à sua noção de concretude um sentido muito próximo ao da visão marxiana. Nas palavras do próprio Marcuse:

Para mim e meus amigos, o trabalho de Heidegger surgiu como um novo começo. Nós experimentamos seu livro (*Ser e Tempo*) e suas conferências – cujas transcrições obtínhamos – como, finalmente, uma filosofia concreta: aqui se falava de existência [*Existenz*], de nossa existência, de medo e cuidado e tédio e assim por diante. Também experimentamos uma emancipação “acadêmica”: a interpretação de Heidegger da filosofia grega e do idealismo alemão, que nos ofereceu uma nova perspectiva dos textos antigos, fossilizados.³⁴

³⁴ “To me and my friends, Heidegger’s work appeared as a new beginning: we experienced his book [*Being and Time*] (and his lectures, whose transcripts we obtained) as, at long last, a concrete

Realmente, muito se pode aduzir em defesa da importância, do significado e do alcance revolucionário do pensamento filosófico de Heidegger que muito impressionou Marcuse. Para começar, o próprio título da obra *One Dimensional Man* não passa, segundo Steiner, de “uma variante da noção mais abrangente do ‘ser-eles’ [theyness] de Heidegger”³⁵.³⁶ No mais, “a ideia de que o *Dasein* pode transcender a alienação através da autenticidade pessoal, e que a autenticidade verdadeira implica envolvimento ativo com os outros, será uma noção seminal para Herbert Marcuse”³⁷.

Ademais, na altura em que *Sein un Zeit* veio a público, em 1927, o costumeiro procedimento positivista que consistia (e ainda, infelizmente, consiste) em cultuar a imediatidade do *fato* – como se representasse o veredito da objetividade supostamente estabelecida pela neutralidade da teoria científica – sofre um duro golpe com a analítica existencial [*Existenzphilosophie*] de

philosophy: here there was talk of existence [*Existenz*], of our existence, of fear and care and boredom, and so forth. We experienced an ‘academic’ emancipation: Heidegger’s interpretation of Greek philosophy and German idealism, which offered us new insights into antiquated, fossilized texts.” Herbert Marcuse, “Postscript: My Disillusionment with Heidegger”, 2005a, p. 176, tradução minha.

³⁵ “[...] a variant on Heidegger’s more far-reaching notion of ‘theyness’.” George Steiner, *Martin Heidegger*, 2013, p. 139, tradução minha.

³⁶ Por oposição ao que sugerem vocábulos como *oneness*, *one’s own self* ou *being one’s own master*, que remetem ao *ser-nós* próprios [*eigen (own)*] ou ao *ser-si-mesmo* (*Selbstsein*) na autenticidade (*Eigenlichkeit*) do *Dasein*, *theyness*, empregado por Steiner, guarda, pois, no contexto, relação com a alienação que é característica do *Das Man* heideggeriano em sua quotidianidade, ou do *Dasein* em sua *mediania* (*Durchschnittlichkeit*); é, enfim, o *eu* alienado de si mesmo, pertencente aos outros, enredado na inautenticidade (*Uneigentlichkeit*), que cedeu sua existência ao *ser-eles* (*theyness*) de uma alteridade sem forma (Cf. p. 97).

³⁷ “This idea –that *Dasein* can transcend alienation through personal authenticity, that true authenticity entails active involvement with others– will be a seminal notion for Herbert Marcuse.” *Ibidem*, p. 110, tradução minha.

Heidegger, que agora dá lugar ao *Dasein*, à concretude do homem em sua existência como ponto de partida, e não mais àquelas relações triviais de causalidade em cujo âmbito as pessoas são tratadas como *coisa entre coisas*. Ao fazer isso, Heidegger colocava não a objetividade, mas a própria realidade humana no centro da perspectiva fenomenológica. Indiscutivelmente, essa mudança representou muito para Marcuse, uma vez que a Filosofia de Heidegger operava uma importante ruptura nesse quadro metodológico, capaz de proporcionar, na visão de Wolin & Abromeit, “a alavancagem conceitual para superar a orientação reificadora da ciência tradicional”³⁸.

Mas em que pese o fato de a trajetória intelectual e acadêmica de Marcuse ter sido grandemente influenciada por sua convivência com Heidegger – tanto no que se refere à abertura para a compreensão do caráter histórico e real da existência, quanto no que respeita, mais tarde, à compreensão da falta de neutralidade da ciência e da tecnologia –, é notório que Marx³⁹ acabaria por se

³⁸ “[...] the conceptual leverage to overcome the reifying orientation of traditional science.” Richard Wolin e John Abromeit, *Op. Cit.*, 2005, p. XV, tradução minha.

³⁹ Especialmente a leitura dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* foi decisiva. Nas palavras do próprio Marcuse, “the publication of the *Economic and Philosophical Manuscripts* written by Marx in 1844 must become a crucial event in the history of Marxist studies” (Herbert Marcuse, “New Sources on the Foundation of Historical Materialism”, 2005b, p.86). Ainda sobre os *Manuscritos*, comentou acerca de sua importância já por ocasião de sua convivência com Heidegger, entre 1928 e 1932: “Durante todo ese tiempo yo había leído y releído a Marx, y entonces tuvo lugar el descubrimiento de los *Manuscritos de Economía y Filosofía*. Este fue probablemente el giro. Aquí había un nuevo Marx que era realmente concreto y que al mismo tiempo se elevaba por encima del petrificado y enmohecido marxismo teórico y práctico de los partidos. Y a partir de ese momento el problema Heidegger versus Marx dejó de ser un problema para mí” [Jürgen Habermas, “Diálogo con Herbert Marcuse (1977)”, 1975, p. 239]. Disso não decorre, entretanto, que Marcuse tenha considerado o marxismo como uma teoria científica *rigorosa* ou um sistema de verdade que devesse ser tomado de forma acrítica e doutrinal. Longe disso. Antes se lhe afigurou como uma abordagem metodológica, uma ferramenta de trabalho para realizar a crítica histórica do capitalismo a partir de uma teoria da ação social. Marcuse tem ciência de que o

tornar o pensador mais emblemático na realização do conjunto da obra de Marcuse, para o que terá sido decisiva sua posterior vinculação à Escola de Frankfurt.

O modo de existência humana que Marcuse tomaria para si é, sabidamente, o da materialidade concreta do ser social, e não mais aquele da historicidade inicial da fenomenologia que lhe chegou através de Heidegger⁴⁰ – mas não exclusivamente. Como ele mesmo disse em *Negations*, “desde Dilthey as várias tendências da *Lebensphilosophie* (filosofia da vida) e do existencialismo preocupavam-se com a historicidade concreta da teoria”⁴¹. Mesmo a fenomenologia – acrescenta ali – fora também “concebida como a filosofia da objetividade (*Sachlichkeit*) material concreta”⁴², e isso, em princípio, pareceu-lhe admiravelmente aceitável. Mas não o bastante, porque lhe ficaria restando a matriz dos componentes antropológico e dialético de uma outra historicidade.

Não demoraria muito para que Marcuse viesse a dar às suas reflexões um novo direcionamento, provocado não apenas pelo contato com a *Teoria Crítica* –

proletariado marxista não é o representante da liberdade (Cf. Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1975, p. 16).

⁴⁰ Sobre Heidegger, numa entrevista concedida a Olafson, Marcuse comentou: “We saw in Heidegger what we had first seen in Husserl, a new beginning, the first radical attempt to put philosophy on really concrete foundations—philosophy concerned with human existence, the human condition, and not with merely abstract ideas and principles” (Herbert Marcuse, “Heidegger’s Politics: An Interview”, 2005c, p. 165-166).

⁴¹ “Since Dilthey, the various trends of *Lebensphilosophie* (philosophy of life) and existentialism have concerned themselves with the concrete ‘historicity’ of theory.” Herbert Marcuse, *Negations: essays in critical theory*, 2009b, p. 57, tradução minha.

⁴² “[...] phenomenology, too, as was mentioned above, was conceived as the philosophy of concrete material objectivity (*Sachlichkeit*).” *Ibidem*, p. 57, tradução minha.

com o seu ingresso, a partir de 1933, na Escola de Frankfurt⁴³ –, mas também pelo que lhe chegaria através de Luckács: a ontologia marxiana de base objetiva para articular o sentido do homem como ser social na concretude da existência. Marcuse crê poder realizar, dessa forma, um novo trânsito da filosofia para a práxis transformadora do mundo da vida.

Não por acaso, as divergências com Heidegger se dariam especialmente em torno da noção de historicidade, que a Marcuse parecia agora abordada de um modo que deixara de lhe convir, desde que vira na ontologia existencial um *turning point* na história da filosofia. Distancia-se, então, do projeto heideggeriano da *hermenêutica desconstrucionista*, por julgar que talvez aquilo que esta lhe tinha a oferecer não só não correspondia mais ao que buscava, como até mesmo já se lhe passara a afigurar-se como uma variante do transcendentalismo.

Tudo isso porque imaginou poder fazer da filosofia de Heidegger uma espécie de ativismo político ou mesmo um guia para qualquer coisa do gênero, algo que, em verdade, este pensador não concebeu, ao menos não em termos, propriamente, de uma mediação material. Ao salientar que a existência era em si mesma histórica, carregada de tradições e de possibilidades futuras, Heidegger, com a noção de *futuridade*, deu, assim, “um componente ativista à historicidade”⁴⁴. Marcuse a tomou inicialmente por seu valor de face, em sua literalidade, interpretando, à sua maneira, a noção de concretude em Heidegger

⁴³ Sob a influência da Escola de Frankfurt, segundo Andrew Feenberg (*Heidegger and Marcuse: the catastrophe and redemption of History*, 2005, p. 86.), Marcuse desenvolveria, entre outros, os conceitos de “racionalidade tecnológica e unidimensionalidade”.

⁴⁴ “[...] an activist component to historicity.” Richard Wolin e John Abromeit, *Op. Cit.*, 2005, p. XIX, tradução minha.

como prelúdio de uma práxis social emancipatória. Não que ela não o seja, convenhamos, mas só que de um outro jaez.

Com efeito, a interpretação antropológica da natureza humana, baseada no que Marx postulou como estando associada à atividade produtiva e ao trabalho, enquanto constituinte da condição humana, foi o que mais impactou Marcuse, e reforçou nele a convicção de que a historicidade em Heidegger carecia de concreção, tanto quanto a sua *essência da técnica*, que lhe pareceu reificada, hipostasiada como destino. Marcuse – que admite não haver compreendido certas coisas nos escritos de Heidegger – tem a impressão de que os conceitos heideggerianos de técnica e tecnologia “são tratados como forças em si-mesmas, apartadas do contexto das relações de poder que as constituem e que determinam seu uso e função”⁴⁵.

Na perspectiva de Marcuse, a tecnologia figura como extensão e incorporação do potencial instrumental do humano que não pode dizer respeito a uma existência à margem dos imperativos imediatos da produção da vida material. Assim, ao endossar a compreensão marxiana da natureza humana, Marcuse compartilha das fundações filosófico-antropológicas dessa teoria relativamente à centralidade do trabalho na constituição da condição humana, sem, contudo, abdicar da elaboração de sua versão crítica do marxismo com vistas a conservar dele o potencial político-revolucionário de suas promessas libertárias.

⁴⁵ “[...] they are treated as ‘forces in-themselves’, removed from the context of power relations in which they are constituted and which determine their use and their function.” Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 2005c, p. 168, tradução minha.

A propósito, e a título apenas de um breve contraponto, vale salientar que, enquanto para Marx e Marcuse as habilitações técnicas têm a ver com a construção do que significa *ser humano*, para Heidegger significam bem outra coisa, porque ele as remete, no essencial, ao esquecimento do *ser do homem*, com todas as terríveis implicações resultantes do predomínio da tecnicidade no modo de pensar e de viver. Com Heidegger, pôde-se finalmente perceber que esse *esquecimento* esteve desde sempre radicado no âmago do ideário humanista, e isso explica o porquê de seu retumbante fracasso. Isto posto, e falando mais precisamente, diz Sloterdijk (que, todavia, não endossa inteiramente a crítica endereçada por Heidegger ao humanismo),

para que exaltar novamente o ser humano e seu autorretrato filosófico padrão como solução no humanismo, se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o problema é o próprio ser humano, com seus sistemas metafísicos de autoelevação e autoexplicação⁴⁶?

E foi nesse plano, diga-se de passagem, que Heidegger considerou a *alienação* em Marx análoga a um *exílio*, pois o *ser* foi afastado de sua morada e abandonado no mundo, entregue ao ente que é agora – como expressão distópica do humanismo – o homem convertido na *besta de trabalho* que tudo calcula e em tudo vê apenas uma disposição de meios para a desmesura do incremento de valor, para a realização de algo em si destituído de um horizonte de significação que não o do incondicionado da *vontade de poder* da técnica e do gigantismo de sua produção. A exemplo, então, do que se passa com qualquer outra vertente do

⁴⁶ Peter Sloterdijk, *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, 2000, p. 23.

humanismo (existencialista, cristão etc.), também a do marxismo, garantiu Heidegger na *Brief über den Humanismus*, “coincide no fato de que a *humanitas* do *homo humanus* se determina com base na perspectiva previamente estabelecida de uma interpretação da natureza, história, mundo e fundamento do ente em sua totalidade”⁴⁷.

Nesse sentido, a questão do determinismo econômico, como fundamento da natureza humana em Marx, não modifica o essencial da questão que se quer aqui, *en passant*, levantar, qual seja: que nem Marx e, até certo ponto, nem mesmo Marcuse escapam às artimanhas metafísicas da *entificação* do humano como *coisa* objetivamente dada. Para Marx, declarou Heidegger, “*ser* é processo de produção”, e isto corresponde à ideia de “representação que ele recebe da metafísica, baseada na interpretação hegeliana da vida como processo”⁴⁸. Portanto, “o conceito prático de produção pode apenas existir apoiado numa concepção de ser decorrente da metafísica”⁴⁹.

Isso revela que, mesmo como crítico do marxismo, e tendo podido conviver com Heidegger, de quem acabaria por se afastar (de um modo mais físico que intelectual), Marcuse aceita a injunção do materialismo que projeta o mundo do humano como matéria de cálculo e de manipulação e, por conseguinte, como meio para um fim que ambos, Marx e Marcuse, viam como possível de ser politicamente transformada a partir da superação da lógica

⁴⁷ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, 2006, p. 23.

⁴⁸ “For Marx, being is the production process. This is the representation that he receives from metaphysics, on the basis of Hegel’s interpretation of life as process.” Martin Heidegger, *Four seminars: Le Thor 1966, 1968, 1969, Zähringen 1973*, 2003, p. 52, tradução minha.

⁴⁹ “The practical concept of production can only exist on the basis of a conception of being stemming from metaphysics.” *Ibidem*, p. 52, tradução minha.

econômico-política da reprodução incessante do mais-valor como uma finalidade *per se*, porque é aí, na esfera econômica, que desemboca aquela sobredeterminação *gestelliana* da diretriz calculadora da técnica. No fundo, Heidegger cuidou de demonstrar que o *produccionismo* consistiu no erro capital da metafísica ocidental, e isso de alguma maneira não deixou de reverberar nem mesmo num marxista-heideggeriano como Marcuse – quanto mais não fosse pelo que se sabe: que “a metafísica pensa o homem a partir da *animalitas* e não em função de sua *humanitas*”⁵⁰.

6. A metafísica restaurada

A Marcuse também inquieta que a *humanitas* do homem – ao contrário de sua *animalitas* – não se tenha ainda traduzido em realidade, porque o progresso da civilização, circunscrito ao avanço técnico, “exige modos de pensar operacionais e traduzíveis em atitudes apropriadas para aceitar a racionalidade produtiva dos sistemas sociais dados”⁵¹, os quais se reproduzem emulados pela concorrência econômica e pelas forças que, nessa esfera, Marcuse presume serem as mantenedoras da “vida desse todo”⁵². Obviamente, conforme ressaltado, Marcuse tenciona extrair implicações normativas da crítica ao existente com vistas a novos planos de vida. E é nesse âmbito que se percebem certas ambiguidades dele no trato com a questão da metafísica.

⁵⁰ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 2006, p. 27.

⁵¹ Herbert Marcuse, “Comentários para uma redefinição da cultura”, 2001b, p. 84.

⁵² Herbert Marcuse, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, 2001c, p. 24.

No texto de 1961, *The Problem of Social Change in the Technological Society*, embora considere que “a racionalidade totalitária do *apparatus* técnico-político” – o *Gestell* marcusiano, por assim dizer – conspira contra qualquer possibilidade de mudança porque “embota o reconhecimento de que os fatos são construídos, mediados pela Subjetividade”, e que contêm sua negatividade, Marcuse, ao mesmo tempo, admite que “a capacidade de avaliar alternativas requer a liberdade de ir além dos fatos e das operações definidas pelos fatos”⁵³. O pensar que representa um empecilho a uma tal forma de libertação é ele mesmo, diz Marcuse, irracional, metafísico e ilusório. Mais grave: Marcuse supõe que a luta contra a metafísica líquida a metafísica e promove a submissão ao que é.⁵⁴

Poucos anos depois, em 1965, no já aqui citado *Comentários para uma redefinição de cultura*, Marcuse alude – com algumas ressonâncias heideggerianas – a “que o homem não é efetivamente ele mesmo, nem está em seu próprio elemento, mas sim submetido à heteronomia”⁵⁵, e que, a despeito do totalitarismo da técnica, acredita que a humanidade alcançou um estágio histórico capaz de criar um mundo de paz – um mundo sem exploração, miséria e medo”⁵⁶. Para isso haveria que se converter a civilização em cultura. Taxativamente, acrescenta, “nenhum *modo de pensar* pode fazer isto, mas o *pensamento* pode contribuir para o desenvolvimento daquela consciência que é um pressuposto da libertação”⁵⁷. Libertação que é, sobretudo, a do “pensamento

⁵³ “The politico-technical apparatus and its totalitarian rationality [...] blunt the recognition that facts are *made*, mediated by Subjectivity [...] the ability to evaluate the alternatives requires the freedom to go beyond the facts and beyond the operations defined by the facts.” Herbert Marcuse, “The Problem of Social Change in the Technological Society”, 2001a, p. 55, tradução minha.

⁵⁴ *Ibidem*, cf. p. 56.

⁵⁵ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 2001b, p. 81.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 99.

teórico de seus vínculos com uma práxis opressora”⁵⁸; libertação que é, outrossim, essencialmente, a libertação da própria ciência da tecnificação que subjugou a natureza e o próprio homem, e que faz dela um veículo de investigação a serviço da produtividade que é exploração, da manipulação que é violência e da criação que é, igualmente, uma destruição.

Marcuse está certo de que é possível, portanto, resgatar a pureza original da ciência. Disse ele:

A racionalidade científica pura inclui a possibilidade real de suprimir a privação e a injustiça no mundo inteiro. Não se trata de anular ou reduzir a ciência, mas de libertá-la dos senhores que a ciência mesma contribuiu para estabelecer. E essa libertação não seria um acontecimento externo que deixaria intacto o empreendimento científico em sua estrutura: ela concerne inteiramente ao próprio método científico, à experiência científica e à projeção da natureza. Numa sociedade racional e humana a ciência teria uma nova função, e essa função poderia tornar necessária uma reconstrução do método científico⁵⁹.

Nessa reconstrução, aquilo que a ciência rechaça – a historicidade concreta – se apresenta, então, para Marcuse, como transcendência metafísica, necessária, por assim dizer, a uma *viragem* do processo, para o que o *pensamento* – como em Heidegger – é primordial. Até porque, de acordo com Marcuse, o *pensamento* nem sempre foi e não é prontamente razão técnica – pelo menos não até Descartes, quando então se desgarrava, segundo ele, da práxis social.⁶⁰ Assim,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁰ Cf. Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 32.

“a dimensão metafísica, antes um campo genuíno do pensamento racional, torna-se irracional e anticientífica”⁶¹.

A fim de esclarecer melhor este ponto, vale a pena fazê-lo no contexto de uma passagem de *One-Dimensional Man* particularmente reveladora de uma certa afinidade entre Marcuse e Heidegger, que é quando o primeiro reivindica que “a realidade tecnológica seria não apenas um requisito, mas também o fundamento lógico para transcender a realidade tecnológica”⁶². Ora, não há como não recordar aqui do poema de Hölderlin invocado por Heidegger, ao final de *Die Frage nach der Technik*, para nos lembrar de que onde reside o perigo medra também o que pode nos salvar.⁶³ Para Marcuse, é perfeitamente admissível promover-se um conserto do que se desencaminhou no curso da razão esclarecedora – agora convertida e hegemônica como instrumentalidade no âmbito da racionalidade científica – por meio do restauro da relação tradicional entre a ciência e a metafísica, em sua propriedade ontológico-humanística, na base de cuja reaproximação as ideias estariam novamente em condição de, finalmente, elaborar uma nova episteme, uma nova construção cognitiva da realidade, dessa vez inteiramente em desacordo com o sedimentado pelo experimentalismo operatório das *ciências positivas* em seu compromisso com uma existência não verdadeira e livre.

Não sem alguma aparente inconsistência, a transformação científica do mundo assim produzida acarretaria a própria supressão do caráter metafísico da ideação transformadora. Afinal, se “o projeto tecnológico compreende um

⁶¹ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 2001b, p. 165.

⁶² Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 214.

⁶³ Martin Heidegger, “A questão da técnica”, 2007.

rompimento com a racionalidade tecnológica prevalecente”, então “o rompimento depende, por seu turno, da existência continuada da própria base tecnológica”⁶⁴. Ainda: subsidiariamente, “se a realização histórica da ciência e da tecnologia possibilitou a tradução de valores em tarefas técnicas”, então o que está em jogo, neste caso, “é a redefinição dos valores em termos técnicos”⁶⁵.

Nesse tocante, Marcuse por certo se situa nas antípodas de Heidegger, para quem a ameaça extrema reside já na forma técnica de pensar e de agir encerradas no *Gestell* da era tecnológica. O pensar técnico, enquanto *pensamento* da ação eficaz que se traduz em plano calculado, em forma segura de comando do formulável na produção e execução, é a própria configuração da atitude tecnológica contemporânea, o *sine qua non* operatório da maneira pela qual o mundo é cientificamente compreendido e apropriado. O mero existir ao modo de *ser ciência*, que implica o exercício de uma ontologia, de um modo de apreender o *ser* (e de negá-lo, ao mesmo tempo), dá-se já no interior de uma determinação técnica do pensar, que, na modernidade, fomenta o projeto de controle do mundo mediante a *posicionalidade* geral do ente concebido como presença constante.

A Heidegger, certamente, soaria despropositado pretender sua suplantação por meio de uma pregnância de valores que pudessem apontar para um novo conteúdo de mundo, isto é, para uma ruptura com a racionalidade totalizante da técnica dando-se tecnicamente, a partir dos componentes supostamente neutrais, porque apenas operativos, da marcha tecnológica. Já no entender de Marcuse, o *ser-*assim** metafísico e o *ser-*instrumento** não se co-

⁶⁴ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, 1973, p. 214.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 214.

pertencem, e uma desejável reorientação do progresso se mostra factível se “as ideias antes metafísicas de libertação”⁶⁶ se transmutarem no próprio objeto da ciência e do método científico, conduzindo, dessa forma, a uma “revalidação da metafísica com base na transformação científica e tecnológica”⁶⁷. Em suma, aqui é como se a metafísica, em Marcuse, abrigasse qualquer coisa como uma razão pré-tecnológica, crítica, capaz de propiciar o fulcro de um contexto experimental diverso, que possibilitasse à ciência elaborar uma outra episteme para a natureza, com base na qual se pudessem então estabelecer fatos essencialmente novos.

Considerações finais

Em aspectos fundamentais do universo da técnica, Marcuse se move numa direção bem diversa da de Heidegger, a começar por sua preocupação com o ativismo político, que nele se justifica com vistas, notadamente, à realização de um projeto de liberação da razão crítica de seu confinamento pela racionalidade tecnológica. Segundo ele, essa forma de racionalidade estabelece padrões de julgamento e fomenta atitudes que tornam os homens disponíveis para introjetar o *dictum* do aparato. Sob o signo dessa sujeição, que inibe as formas de contestação e protesto, a racionalidade crítica é neutralizada em sua potência negadora como força de oposição ao estado opressivo da realidade técnica do mundo.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 220.

Sociedade Unidimensional foi a designação que Marcuse aplicou às sociedades tecnologicamente avançadas para caracterizar a força homogeneizadora ou totalitária da razão técnica em seu expediente de manipulação de necessidades e interesses, a ponto de prefixar a vida dos indivíduos à ordem social estabelecida. Esse processo de manipulação se dá num nível tal que, para Marcuse, torna até mesmo confortável a falta de liberdade, e assim faz o funcionamento de tudo parecer suave através da satisfação dos indivíduos na superfluidade. É o que ele chamou de *euforia na infelicidade*. Infelicidade que, evidentemente, não é criticamente apreendida pelos indivíduos já devidamente conformados e assimilados ao meio social produtor de mercadorias com as quais se identificam e nas quais se reconhecem. É esse, enfim, o modo pelo qual a *irracionalidade se torna racional* e coage o *pensamento negativo* a um recolhimento.

Referências

FEENBERG, Andrew. *Heidegger and Marcuse: the catastrophe and redemption of History*. New York: Routledge, 2005.

HABERMAS, Jürgen. Diálogo con Herbert Marcuse (1977). In: HABERMAS, Jürgen. *Perfiles filosófico-políticos*. Tradução: Manuel J. Redondo. Madrid: Taurus, 1975.

HAMILTON, Clive. *Growth Fetish*. Sydney: Allen and Unwin, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Four seminars: Le Thor 1966, 1968, 1969, Zähringen 1973*.

Tradução: Andrew Mitchell & François Raffoul. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Tradução: Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução: Marco A. Werle. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-398.

KIDD, Michael. *A Reevaluation of Marcuse's Philosophy of Technology*. 2013. 231 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Tasmania, Australia.

LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. 7. ed. Tradução: Juarez Guimarães e Suzane F. Léwy. São Paulo: Cortez, 2000.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 4. ed. Tradução: Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 6. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARCUSE, Herbert. Some social implications of modern technology. In: KELLNER, Douglas (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse: Technology, War and Fascism*. v. 1. Londres; Nova York: Routledge, 1998.

MARCUSE, Herbert. The Problem of Social Change in the Technological Society. In: KELLNER, Douglas (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse: Towards a critical theory of society*. v. 2. Londres; Nova York: Routledge, 2001a.



MARCUSE, Herbert. Comentários para uma redefinição da cultura. Tradução: Robespierre de Oliveira. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001b.

MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. Tradução: Wolfgang Leo Maar. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001c.

MARCUSE, Herbert. Postscript: my disillusionement with Heidegger. In: WOLIN, Richard; ABROMEIT, John (Orgs.). *Heideggerian Marxism: Herbert Marcuse*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2005a.

MARCUSE, Herbert. New Sources on the Foundation of Historical Materialism. In: WOLIN, Richard; ABROMEIT, John (Orgs.). *Heideggerian Marxism: Herbert Marcuse*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2005b.

MARCUSE, Herbert. Heidegger's Politics: An Interview. In: WOLIN, Richard; ABROMEIT, John (Orgs.), *Heideggerian Marxism: Herbert Marcuse*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2005c.

MARCUSE, Herbert. A responsabilidade da ciência. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 159-164, 2009a.

MARCUSE, Herbert. *Negations: essays in critical theory*. Tradução: Jeremy J. Shapiro. Londres: Mayffybooks, 2009b.

ROUANET, Sérgio Paulo. Dilemas da moral Iluminista. In: NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução: José O. A. Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STEINER, George. *Martin Heidegger*. Nova York: Open Road Integrated Media, 2013.

WOLIN, Richard. *Los hijos de Heidegger: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas y Herbert Marcuse*. Tradução: María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

WOLIN, Richard; ABROMEIT, John. *Heideggerian Marxism: Herbert Marcuse*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2005.

Referência para citação deste artigo

NASCIMENTO, Antônio José. *Metafísica e racionalidade tecnocientífica em Marcuse*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 58 – 90, junho de 2020.

> Há cidade por vir? Pensamentos para além da metrópole

> Is there city to come? Thoughts for beyond the metropolis

por Artur Dória Mota

Doutorando em poéticas e processos de atuação em artes do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), com bolsa CAPES. E-mail: arturdoria@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-0746-6386.

Resumo

Partindo de dois modelos clássicos que fundamentaram a emergência do conceito do que entendemos hoje enquanto cidade, a polis e a civitas, este texto busca compreender e questionar a cidade contemporânea em sua condição metropolitana, marcada por políticas de imobilidade e sufocamento que demandam uma intensa produção de subjetividades. Trazendo pensadores dos campos da filosofia e da política como Giorgio Agamben, Massimo Cacciari e Vinícius Nicastro Honesko, entre outros, nos propomos a pensar outras chaves de relações para o que denominamos cidade, que sejam capazes de produzir modos de habitá-la para além da metrópole. Uma cidade outra, espaço de composição e transposição de mundos que não se encerre em si mesma; uma cidade ainda por vir.

Palavras-chave: Cidade. Metrópole. Mundo. Política. Habitar.

Abstract

Starting from two classical models that grounds the emergence of the concept about what we understand today as city, the polis and the civitas, this paper intends to understand and to question the contemporary city in its metropolitan condition, marked by politics of immobility and suffocation that demands an intense production of subjectivities. Bringing thinkers from the fields of philosophy and politics like Giorgio Agamben, Massimo Cacciari, Vinícius Nicastro Honesko, among others, we propose to think other keys of relations for what we call city, which might be able to produce ways of inhabiting it to beyond the metropolis. Another city, space of composition and transposition of worlds that doesn't close in itself; a city yet to come.

Keywords: City. Metropolis. World. Politics. Inhabit.

> Artigo recebido em 05.02.2020 e aceito em 25.08.2019

1. A condição metropolitana

O filósofo italiano Giorgio Agamben aponta a metrópole como a constituição de um novo tipo de tecido urbano, novo paradigma de espacialização em que é possível notar, sobretudo, uma máquina de despolitização generalizada, uma ofensiva direta à *polis* enquanto política (sua concepção clássica), instituindo uma *polis* polícia¹, expondo uma confusão obtusa entre zonas públicas e privadas da cidade em que já não há mais um centro irradiador do poder.²

Na etimologia da palavra, o termo metrópole, *Cidade Mãe* em grego, está vinculado à perspectiva daqueles (os colonos) que deixavam a *polis*, a cidade raiz, para a perigosa empreitada de fundar outras cidades. Há, portanto, uma relação de maternidade entre cidades e territórios de ocupação/habitação, a metrópole situada como um espaço germinativo, de propagação de heterogeneidades.³

A noção de metrópole definia-se por seu caráter extensivo, mantendo com a colônia uma referência de ocupação territorial; é como se a *polis* houvesse encontrado um ponto de fuga, um meio de se deslocar de si mesma, sendo este o próprio pressuposto de sua estabilidade enquanto território habitável. Isso se dava em grande parte porque a *polis* não aspirava, em sua constituição, a um crescimento demasiado de seu território. Essa ideia trazia à tona o risco do colapso, ocasionado, por sua vez, pelo rompimento com a estrutura de partilha política, de vida comum, que fundamentava e regia a *polis*. Outro ponto diz

¹ Paul Virilio, *Velocidade e política*, 1996.

² Giorgio Agamben, “Metropolis”, 2010.

³ *Ibidem*.

respeito ao isolamento de cada *polis* em relação às outras, de modo a evitar interferências ou influências externas nas decisões internas que lhes eram imanentes.

O filósofo italiano Massimo Cacciari aponta que “a *polis* é precisamente o lugar do *ethos*, o lugar que serve de sede a determinada gente”⁴. Essa gente comporia um todo unitário, pertencente a uma descendência e etnia comuns em que se partilha da mesma tradição. Isso sugere uma noção de enraizamento, moradia, o lugar em que habito, em que exerço ação; ação esta compreendida sob o aspecto da política, da vida política. A *polis* grega, deste modo, incute uma ideia de homogeneidade, univocidade, continuidade relacionada a um poder celular no qual a cidade é o próprio poder, atuando como organismo equilibrado e isonômico, cidade-estado. Isso implica dizer que a cidade *per se* é o espaço político por natureza e os cidadãos⁵ da *polis* refletem a própria imagem desta.

Cacciari apresenta uma diferenciação entre *polis* e *civitas*. A *civitas*, em oposição à *polis*, estaria ligada a uma raiz heterogênea presente na formação das cidades romanas: “Roma é fundada pela obra concordante de pessoas que haviam sido, inclusivamente, expulsas das suas cidades”⁶. A cidade passava a ser concebida como uma organização derivada de uma confluência de tipos sem qualquer vínculo de cidadania com outros territórios. O que sustentava essa reunião conflituosa era a concordância e sua conseqüente obediência a uma lei que operava em um estrato superior da sociedade.

⁴ Massimo Cacciari, *A cidade*, 2010, p. 10.

⁵ É importante, entretanto, evidenciar que nem todos eram considerados cidadãos na *polis* grega; estavam excluídos mulheres, escravos e estrangeiros.

⁶ Massimo Cacciari, *Op. Cit.*, 2010, p. 11.

A cidade romana (cidade sede) se estabelece como aquela que dita a lei, que impõe a concórdia ao mundo inteiro, pois o “que junta estes cidadãos tão diferentes não é a sua origem, mas o fim comum”⁷. Para esta ambiciosa empreitada haveria entranhada uma necessidade de extrapolar os seus derradeiros limites, tornar a cidade móvel (hábil, virtuosa), de fazer dilatar o território, um império que se manifesta diretamente em relação ao tamanho e a sua capacidade de englobar e absorver novos territórios e, com isso, novos povos.

De acordo com o filósofo, trata-se já do embrião, da formulação remota de um processo de globalização que somente se consolidaria ao final do século XX. Isso se justificaria devido a uma herança genética romana apontada por Cacciari em relação às cidades ocidentais, o ocidente tendo evoluído sob as graças – ou a maldição – da necessidade expressiva de expansão e conquista territorial romana que tinha, por finalidade comum, “dar as suas leis ao mundo”⁸.

Essa finalidade comum, entretanto, atua como uma conversão para um mundo comum. O universal não está dado de antemão, não pode ser compreendido por uma decodificação comum a todos, um signo referencial que se expandiria para além de sua própria localidade. Ao contrário, sua posição universal não pode ser arrazoada sob um paralelismo de trocas complementares que decairia em uma igualdade de nivelamento (valor de mercadoria, força de trabalho). Um *um* acrescentando UM, favorecendo uma engorda global. Sua universalidade é imanente, possui valor absoluto, vida plena, sem equivalente quantitativo e revelador de um profundo desacordo.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ *Ibidem*.

Tal desacordo primordial denota um pluralismo universal. O mundo comum não existe, precisa ser composto, como afirma o antropólogo e filósofo francês Bruno Latour. Essa composição, uma arte política em seu entender, não caberia a uma suspensão de divergências em nome de um mundo comum, entranhado como princípio fundamental de todos e que poderia, enfim, ganhar espaço para irromper e se perpetuar:

ele já não está enterrado na natureza, em um universal, dissimulado sob os véus amassados das ideologias e das crenças as quais bastaria deixar de lado para que o acordo se faça. Ele deve ser feito, deve ser criado, deve ser instaurado. E, portanto, pode ser perdido⁹.

Não há como fugir visto que “o pluralismo fere muito profundamente”¹⁰, o que coloca, desde já, a estrita necessidade de restaurações constantes. Em suma, aprender a compor com aquilo que não atesta nenhuma garantia: compor com o impossível.

A lei, nesse caso, absoluta, é também o elo frágil que segura este suposto comum acordo. O fio condutor – ainda que precário, garantia de mobilidade e expansão rumo a uma finalidade comum, visto que ela própria é o atributo comum, dádiva derradeira capaz de unificar o mundo. Nesse modelo, arrisca-se a perder tudo, menos a lei, que garantiria a convivência – ou a conveniência – possível da heterogeneidade, essa grande ficção ocidental. Assim, o mundo comum nos alcança, mas nós não podemos alcançá-lo. Ele delibera distante, fardo que devemos suportar em nome de um suposto fardo maior. É possível

⁹ Bruno Latour, “Não há mundo comum: é preciso compô-lo”, 2014, n. p.

¹⁰ *Ibidem*.

pensar que essa finalidade guarda uma condição de colapso potencial? E o que teria de ser feito para manter o ritmo intermitente desta finalidade global? Mais: que cidade é essa, que se expande de modo exponencial atingindo escalas indefinidas? É ainda possível falar de cidade como um lugar de habitar?

2. Proliferando cidades: entre o ócio e o negócio

Cacciari identifica dois modelos de pensamento acerca da *cidade*, duas concepções decorrentes da *polis* (grega) e da *civitas* (romana): de um lado uma cidade que privilegia a troca e a comunicação humana, um lugar para cultivar a moradia, que partilha e acolhe um reconhecimento e um sentimento de comunidade política; de outro, uma cidade instrumentalizada, cidade-máquina, funcional, um espaço que possibilite o desenvolvimento e a movimentação dos negócios, fatores primordiais de crescimento e expansão territorial.

O primeiro modelo é manifestado através do *otium* (ócio), enquanto o segundo pelos *negotia* (negócio). O primeiro preza, em princípio, pela coletividade, já o outro, pela individualidade. Esses modos são pensados a partir de uma existência possível na cidade ou em cidade, sendo esta um território que permite, de modo ampliado, específico e coletivo, a realização de determinadas possibilidades de existência. Esses dois modos de vida na cidade derivam diretamente da condição da cidade moderna ocidental e estariam em permanente tensão, visto que, sob demanda – o que queremos, o que estamos a exigir da cidade? –, não poderiam ocorrer ao mesmo tempo. Inevitavelmente um se torna obstáculo imediato do outro. Isso conduz, efetivamente, a um permanente estado de insatisfação, a cidade como espaço de desilusões. De

acordo com Cacciari, isso faria mover uma alternância quase esquizofrênica entre estes dois desejos de cidade, uma contradição que é a própria gênese da cidade enquanto formação eminentemente humana.

Não obstante essas colocações, Cacciari reconhece a predominância, para não dizer a supremacia, dos *negotia* sobre o *otium* – ainda que sob outras égides de topologia políticas bem distintas das cidades do mundo antigo – que coincide com o surgimento da burguesia e a consequente consolidação do capitalismo nos séculos vindouros; o que, vale ressaltar, fora um dos responsáveis diretos pelo processo de colonização e imperialismo nas Américas: “entre os séculos XV e XX houve a destruição, em nome da cidade instrumento, de tudo aquilo que na cidade anterior impedia este movimento, obstaculizava as dinâmicas dos *negotia*”¹¹.

Mas o ócio, longe de ter sido eliminado, é então apropriado a partir de uma reversão ideológica ao próprio negócio, que passou ao longo dos anos por uma profunda mutação – emergindo sob outros formatos e interesses – tendo como pano de fundo uma realidade econômica produtiva. O ócio fora submetido a um processo de regulamentação. Passa a ser governado, tendo sido destituído e colonizado, por fim, de seu princípio fundamental de existência, passando a ser vinculado a uma vontade que delibera a sua pertinência. A contradição fora apartada e diluída na própria constituição da vida nas cidades.

O *neg-ócio* como um negativo imperativo do ócio, marca uma transição que nada mais é do que um apaziguamento violento, devendo agora ser sancionado

¹¹ Massimo Cacciari, *Op. Cit.*, 2010, p. 26.

por uma classe sacerdotal, que deteria o domínio de um ócio dito sagrado (o *sacerdócio*), ganhando valores de distinção social. Segundo a observação dos pesquisadores Alexandre Nodari e Flávia Cera a partir dos escritos de Oswald de Andrade: “a classe sacerdotal [...] seria aquela que, sacralizando o ócio (dogma), cria as regras (ritos) e os discursos (mitos) que controlam o acesso *futuro* ao ócio enquanto prêmio por atividades presentes”¹².

O ócio torna-se, no paradigma do mundo moderno, um dispositivo de motivação para abraçar a direção a uma causa comum: seria a promessa que negocia o futuro mediante uma dívida existencial? “O negócio, assim, é a conversão das *artes*, dos fazeres, em trabalho, por meio do estorvo ideológico sacerdotal que separa a atividade (produtiva) do ócio (improdutivo)”¹³, afirmam Nodari e Cera. Um agregado institucional, ancorado a um direito que repousa amordaçado sob a sombra do negócio, aprimorado sob o ideal de trabalho, não pode mais circular livremente, circunscrito a determinadas condições. O ócio oswaldiano, por sua vez, é “um fazer esvaziado de determinações externas”¹⁴.

O sacerdócio acaba por se conectar a outro *modus operandi* dessa expansão territorial imputado pelo ocidente europeu: “de fato, a urbanização, em diferentes formas, foi o modo privilegiado de estabelecer a colonização, de civilizar o ‘selvagem’”¹⁵. Não à toa a Igreja, como lembrado por Cacciari, se apropriou de modo muito eficaz, aprimorando conforme seus ideais, as ideias provenientes do direito constitucional romano.

¹² Flávia Cera e Alexandre Nodari, “Vagamundear”, 2016, p. 21

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ Alexandre Nodari, ““Selva de pedra”? A floresta e a cidade”, 2015, n. p.

Esse modelo de formação urbana traz à tona a questão do que deve e pode estar dentro da cidade, aquilo ou aqueles que a cidade acolhe ou exclui. Se antes a expansão territorial estava fundamentada em uma heterogeneidade que, de certo modo, contemplava um gozo de tradições que desfrutavam de certa liberdade, agora essa mesma heterogeneidade é alvo de um rigoroso controle, confinada a um espectro de vigilância cotidiana.

A conquista urbana – sinal de elevação espiritual do projeto ocidental moderno colonial – revela nada mais do que uma conquista em relação àquilo que se constitui enquanto ameaça aos muros da cidade.¹⁶ O fora da cidade (a floresta) deve ser restrito ao homem, lugar perigoso, é o lugar em que o indivíduo se desumaniza. É onde sobrevive o selvagem em ambiente precário, levando uma vida arcaica e ignorante aos modos superiores que formam a civilização. A cidade aparece neste panorama como uma imagem que preconiza a segurança e um *habitat* possível; sob seus limites, seus muros, o ser humano pode se reconhecer e se afirmar enquanto homem.

A terra não urbanizada, estriada, recortada, regulada e distribuída, deveria ser tomada, possuída por esse caráter derradeiro. A necessidade de transformar a terra em *urbe* através de uma radiosa materialização de um mundo de possibilidades – a autoafirmação da mobilidade, independência móvel? – em que predominam símbolos de posse.

A floresta apresenta-se, portanto, como exterioridade à cidade (Estado), *habitat* do *silvaticus*, do selvagem (o Fora da floresta é também um *fora* da condição *civilizada*), o qual só pode ser eliminado completa e eficazmente

¹⁶ Conquista, nesse sentido, como sinônimo de invasão, pilhagem, destruição e morte.

com a modificação ou aniquilamento do espaço geográfico-político (e mesmo ontológico) que ocupa – ou seja, por meio de uma retopologização¹⁷.

A nossa formação urbana, sob este limiar, deve ser compreendida como uma imposição colonial.¹⁸ Nossa educação urbana é a reprodução imposta – simulacro, na verdade. Como tal, ineficiente e sempre a manquejar – de um pensamento colonial cristão ocidental. Fomos formados e modelados sob o riste genocida de uma ordenação espacial geográfica que não reconhecemos e que sempre nos atropelou. O próprio conceito e a imagética da cidade, do que seria uma cidade, reverbera em uma cultura compreendida sob aspectos ontológicos e epistemológicos externos que nunca nos pertenceu, presença alienígena que, ao contrário, despossuiu, despovoou.

Ao regular o ócio – consideremos sua espessura conceitual e prática –, a quem e de qual modo estamos regulando os espaços? Giorgio Agamben irá referir-se à análise perpetrada pelo filósofo e historiador francês Michel Foucault acerca de dois paradigmas médicos de ordenação e territorialização espacial urbana. Estes marcam a transição do antigo regime em detrimento do biopoder moderno, o que, segundo Agamben, aponta para duas características fundamentais deste espaço urbano emergente, marcado pela governabilidade: a lepra e a peste.¹⁹ A primeira trata da exclusão, a cidade que fecha os portões para o leproso. O doente deve ser retirado da cidade a fim de mantê-la em estado de pureza; uma limpeza étnica em seu sentido mais estrito. A segunda, por se tratar

¹⁷ Alexandre Nodari, *Op. Cit.*, 2015, n. p.

¹⁸ Nos referimos ao contexto histórico das cidades brasileiras e, mais amplamente, das cidades latino-americanas.

¹⁹ Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, 2010.

de uma epidemia generalizada, evoca a impossibilidade de exclusão, dando lugar a uma vigilância de confinamento. É o paradigma das técnicas disciplinares, de produção de tecnologias que visam individualizar e enclausurar o pestilento: “o que acontece na formação dos espaços urbanos contemporâneos, desse modo, é que os dois paradigmas começam a fundir-se de maneira a lançar o esquema de vigilância da peste sobre aquele da lepra e vice versa”²⁰.

A isto podemos acrescentar um desvio que deve funcionar como ponto de fuga a estes paradigmas. A negativa do ócio enquanto prerrogativa existencial, que nada mais é do que a chegada do poder disciplinar sobre o qual Foucault se debruça, parece funcionar de maneira mais ou menos efetiva dentro de domínios específicos. Como se houvesse um insuportável natural (a ameaça, o inimigo constante) a qualquer tipo de aproximação ou vizinhança. A mistura não poderia ser tolerada; haveria um temor implícito, uma contaminação possível? Há, portanto, que se destacar aqueles que não aderem a essa separação constituinte. São os que escapam aos parâmetros sociais definidos de antemão e parecem tecer o negativo do negativo. Lembremos a este respeito dos nômades: “os únicos que ocupam a terra, que “seguem” a terra, que estão em uma relação de imanência com ela, [...]. Eles estão sempre se deslocando sobre um espaço sem território”²¹.

²⁰ Vinícius Nicastro Honesko. “Reflexões sobre os espaços urbanos contemporâneos: quais as nossas cidades?”, 2016, p. 10.

²¹ David Lapoujade, *Deleuze, os movimentos aberrantes*, 2015, p. 41.

3. Dispositivos de subjetivação e controle

Como modelo incipiente, a metrópole inaugura um padrão específico de cidade contemporânea, constitui-se como uma forma entre formas a ser decalcada infinitamente. Em sua portentosa organicidade acaba por se distanciar de qualquer caráter de singularidade e distinção, sendo o processo de urbanização nada mais do que a substancial e corrente adequação das formas – sempre em constante dissolução e reformulação – a uma matriz de funcionamento global e unitária.

A metrópole não é mais do que essa amalgama urbanizada, esta colisão final entre a cidade e o campo, e simultaneamente um fluxo de seres e de coisas. [...]. Uma corrente que desejaria tudo agrupar na sua mobilidade sem esperança, que *mobiliza* cada um. Onde estamos sitiados por informações, como por outras tantas forças hostis²².

Um espaço primordial que permite tanto quanto veicula aquilo que o filósofo francês Gilles Deleuze irá nomear de *sociedades de controle*, avançando nos estudos realizados por Foucault acerca das sociedades disciplinares. “Os controles são uma modulação, como uma moldagem auto deformante que mudasse continuamente”²³. Segundo Deleuze, vivemos precisamente um ponto de transição entre essas duas sociedades. O momento é de crise, um transtorno institucionalizado dos meios técnicos de confinamento, que já não funcionam conforme sua expressão *maquínica* capaz de projetar e normatizar os comportamentos sociais. Mas essa transição revela, sobretudo, uma mistura para

²² Comitê Invisível, *A insurreição que vem*, 2013, p. 58-59.

²³ Gilles Deleuze, *Conversações: 1971-1995*, 2013, p. 226.

além da combinação dos paradigmas expressos por Foucault. Um processo que nos transborda, uma metamorfose do poder e, por conseguinte, dos modos de produção de subjetividade, ou ainda, dos modos como somos governados: “os dispositivos de controle começam a funcionar como mecanismos fundamentais para a individualização e subjetivação dos habitantes do espaço urbano, ou seja, para a sua gestão e controle”²⁴.

Desse processo, como consequência direta, instala-se a crise como prática, técnica de governo; o governo funcionando, basicamente, como um gabinete de crise. A crise enquanto ferramenta retórica é o dispositivo de controle do governo por excelência, o motivo político que gerencia e produz a vida na metrópole, “fala-se de “crise” a propósito daquilo que se pretende restaurar”²⁵. Ou ainda, o fato essencial que coroa a própria capacidade de mutação do capitalismo, que parece nunca perder de vista seu foco: “a “crise” significa: o governo cresce”²⁶. Para um governo crescer – para exercer poder enquanto governo e insemear a propagação do capitalismo – é necessário estimular o crescimento ritmado e irrestrito das cidades. Um crescimento não exclusivamente vinculado a uma conquista territorial ou a um imperativo de leis, mas a um crescente domínio sobre a vida e os modos de existência que povoam as cidades.

Em cada metrópole as urgências se reforçam como se estivéssemos sobrepostos a um campo *continuum* ilimitado, não mais um começar do zero, mas um nunca finalizar, um encadeamento sem fim que é um fim em si mesmo. Uma aceleração incessante de movimentos e fluxos permanentes; a mobilidade

²⁴ Vinícius Nicastro Honesko, *Op. Cit.*, 2016, p. 11.

²⁵ Comitê Invisível, *Aos nossos amigos: crise e insurreição*, 2016, p. 25.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

ininterrupta é o programa da vez. Desse modo, o espaço urbano parece padecer de um violento acesso de reformulações, em que o mais importante, sobretudo, é a produção contínua de infraestruturas que nos cabem tão somente ao usufruto, como se a cada novo ambiente estivéssemos diante de uma nova cidade.²⁷ Ao fazer e refazer a cidade circular para que não possamos percebê-la, somos forçados a nos espriar pela cidade transformada em espaço rotativo a fim de que não possamos localizá-la. A cidade não tem lugar e o que se visualiza nada mais é do que um vazio enorme. Um vazio que evoca a demanda de um pretenso preenchimento, um vazio deserto de duração reiterada. Como produto da dinamização aceleracionista de todos os aspectos da vida, a cidade fora reduzida, mediante virulenta espetacularização, a um centro comercial de circulação de produtos.

É desse modo que Agamben lança sua preocupação. A metrópole aparece como o lugar em que se evidenciam esses processos, sendo na verdade o campo mesmo onde eles se realizam. A metrópole, a imponente metrópole, é “o dispositivo, ou o conjunto de dispositivos, que toma o lugar da cidade quando o poder assume a forma de um governo de homens e coisas”²⁸. Um imenso campo de produção de subjetividades, do qual, segundo Agamben, ainda temos pouco conhecimento. Esse saber, por sua vez, estaria diretamente implicado a uma modulação de nossa capacidade de ação, o que caberia penetrar profundamente

²⁷ Essa ideia do *novo* pode ser pensada pelo que o filósofo sul coreano Byung-Chul Han (2015) chamou de *excesso de positividade* ou *positivação do mundo*, que caracterizaria uma *sociedade do desempenho* em substituição ao paradigma da sociedade disciplinar.

²⁸ Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, 2010, p. 2.

nestes novos processos e implodi-los, tornando-os ingovernáveis, levando-os aos limites de si mesmos.

Sobre isso, o filósofo francês Jean-Luc Nancy aponta para um estado de ignorância e impotência frente a uma profunda mudança, uma ruptura histórica, senão uma ruptura com a própria história, o que nos colocaria em um momento *pós-pós*, ou seja, um período *pré*.²⁹ Diante disso, a começar a ruir o tempo-espaço conhecido, nossa capacidade de fazer e pensar entra em crise, e somos levados a evitar a perplexidade deste algo que já nos ultrapassa ferozmente, o qual não poderemos alcançar. Segundo Nancy, há que se tomar outro rumo em nossas questões mais essenciais, não mais submetidas a um *que fazer*, mas a um *qual fazer?*, *do que queremos falar?*; uma virada que remonta diretamente à necessidade extrema que denota nossa época de compor o mundo do qual exprime Bruno Latour.

Nesse sentido, a metrópole seria o ponto onde a cidade, como objetivo final da humanidade (completando a ambição romana) enquanto civilização sedentária – visto que o mundo colonial é sempre um mundo de imobilidade –, entra em colapso?³⁰ Esse colapso coroa um esgotamento, reiteradamente acobertado por meio de sobreposições de crises que subvencionam a economia do desastre, e como tal, chegamos a um ponto de não retorno. Será possível escapar da metrópole, ou, de outro modo, há cidade por vir?

²⁹ Jean-Luc Nancy, “O comunismo é o sentido do ser-em-comum por pensar”, 2014.

³⁰ Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, 1968.

4. Destituir a metrópole: por um fazer corpo-cidade

É importante, contudo, perguntar: o que exatamente se esgotou? Nossa capacidade de agir? E mais: não há saída? Estamos condenados a esta lógica de sufocamento perpétuo? Não temos para onde correr, apesar de drenados – espiral do cansaço, sociedade do cansaço, de atividade intermitente³¹ – por um paradoxo imperativo em que somos forçados a correr por todos os lados sem chegar a lugar algum? Se a cidade nos toma em um caráter de urgência por todos os poros, se somos atraídos por toda sorte de chamados e sirenes anunciando a nova crise que nos reduz a uma posição inócua e descrente, devemos ter a clareza de um *esgotamento dos recursos subjetivos*,³² por consequência, da nossa própria relação com o mundo, decadente, em frangalhos, catastrófica, em que fomos destituídos de mundo. Não há mais um mundo ao qual nos conectar, não temos mais cidade.

Talvez precisemos, antes de tudo – não para esquivar a essas questões, mas para relacionar um componente ético capaz de nos dar impulsão, que acenda as nossas pulsões –, nos expormos a uma renúncia como imperativo básico, um mínimo comum a todos:

Para tornar irreversível a destituição é necessário, portanto, começar renunciando à *nossa própria legitimidade*. Temos de abandonar a ideia de que se faz revolução em nome de algo, que haverá uma entidade, essencialmente justa e inocente, que as forças revolucionárias seriam incumbidas de representar. Não se manda o poder por terra para elevar a si mesmo para os céus³³.

³¹ Byung-Chul Han, *Sociedade do cansaço*, 2015.

³² Comitê Invisível, *Op. Cit.*, 2016, p. 37.

³³ *Ibidem*, p. 91.

A cidade-metrópole deve ser destituída de seus dispositivos de controle, de sua condição enquanto projeto biopolítico. Trata-se de destituir, portanto, a própria ideia de que os homens devem ser governados: nos tornar ingovernáveis. O paradigma do governo, da necessidade do governo, de que é preciso governar, parte de um pressuposto antropológico que encarna uma natureza humana (selvagem, animalesca) que deve ser contida, controlada. No cerne das cidades contemporâneas há esse viés, essa tentativa de aplacar um instinto primitivo – os leprosos e os pestilentos estão sujeitos a essa triagem e também todos aqueles que não servem à cidade ou à determinada ordenação social mantida pela cidade –, essa alma inconstante, que poderia ainda assombrar o defunto projeto civilizatório, como uma doença incubada, sempre à espreita e demandando acompanhamento irremediável, como medida de segurança preventiva. Seria a guerra de todos contra todos proclamada por Hobbes?

Somos todos suspeitos. Devemos o ser, afinal; e como tal, não nos esqueçamos dos que não têm classe, dos que se negam a seguir qualquer plano ou projeto direcional que os conduza a um pressuposto fim. São estes, os que se recusam a ser tidos como *homens* se para tal têm de seguir as linhas estriadas que gerenciam suas vidas, os traidores da espécie. Suas presenças, múltiplas e desprovidas de lugar, se constituem por si só como destituição ontológica que atua como “uma declaração de guerra contra o *Homem*”³⁴. Isto é adensado por uma expressa noção de povoamento, dado que a metrópole, ao expropriar a nossa capacidade de habitar a cidade, produz um despovoamento progressivo. Declarar

³⁴ Comitê Invisível, *Op. Cit.*, 2016, p. 39.

guerra ao *Homem* implica, sobretudo, povoar; tornarmo-nos povo, povo que falta, “um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo”³⁵.

Destituir é trazer a batalha para outro plano. Este, o plano em que nós já não somos ninguém, em que rompemos as malhas do discurso, onde o discurso fora fraturado de seu caráter epistemológico. Batalha essa que não deve ser ofuscada pela espiral violenta da crise: “não há uma “crise” que precisamos sair, há uma guerra que precisamos ganhar”³⁶. Destituir, então, todos os nomes que nos elevam a uma caricatura identitária, sabendo de antemão que “a liberdade passa pela capacidade de destituir o Outro da força da enunciação dos regimes de visibilidade possíveis”³⁷. É essa a cilada que se deve evitar. Não falamos em suspender os papéis sociais momentaneamente, nada de elevações ou aspirações extraterrenas. Trata-se de fazer descer à Terra, o poder colocado na linha de frente, no corpo a corpo da vida, humilhado e desguarnecido de suas técnicas fundamentais de governo, obrigado a se defender sem a confortável regalia de modular o curso de nossas próprias ações.

Por fim, é preciso ter em mente que para agir é necessário corpo: “não há, nem nunca haverá política possível sem corpo”³⁸. Mas como fazer emergir outro corpo, resistente aos assaltos e as urgências impulsionadas pelos fluxos abusivos e excludentes da metrópole?

É nesse sentido que, para instaurar a pergunta-dúvida *qual fazer?* (qual corpo queremos?), talvez seja preciso nos dedicarmos também a um determinado

³⁵ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, 1997, p. 47.

³⁶ Comitê Invisível, *Op. Cit.*, 2016, p. 19.

³⁷ Vladimir Safatle, *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*, 2016, p. 6-7.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

rigor, que passaria inevitavelmente pela constituição de nossos próprios corpos como propulsores de um outro agenciamento político. Um agenciamento capaz de nos colocar frente a outro pensamento de cidade (pensamento corpo-cidade) para além da metrópole, a cidade como um mundo possível e desejável, em que estejamos em relação existencial com os espaços e com os outros, humanos e não humanos. O que poderia, de imediato, se configurar como um levante sobre e com a Terra.

O que nos falta é rigor. Sim, rigor: a mais estranha de todas as paixões, esta que queima e constrói. Nenhuma verdadeira construção se ergueu sem essa impressionante crueldade de artista que se volta contra si mesmo até produzir dos seus próprios desejos a plasticidade do que faz nascer de si toda forma. Só a verdadeira disciplina, esta que não é repressão e nem submissão da minha vontade a vontade de um outro, mas que é trabalho sobre si, que é produção de uma revolução na sensibilidade, salva. Uma disciplina de artista³⁹.

5. A indigestão do corpo

Toda metrópole é uma necrópole

Roberto Piva

Ao situar o corpo enquanto problemática, sendo este o indício mesmo de nosso empobrecimento subjetivo em conexão com o mundo, interrogamos diretamente nossa capacidade de agir. Por que caminhos podemos impulsionar

³⁹ *Ibidem*, p. 29.

canais de criação sensível que despertem presenças, capazes de transbordar possibilidades através de outras emergências corpóreas?

O corpo que antes tinha o status de um animal utilitário hoje tem o status de um animal de estimação: não é um meio de transporte real, como poderia ser um cavalo; em vez disso, o corpo é exercitado como se levássemos o cão para passear. Assim o corpo, uma entidade recreativa e não utilitária, não trabalha, mas é trabalhado⁴⁰.

O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennet, por sua vez, atenta para uma conformação corpórea em prol de determinada configuração dos espaços urbanos: “navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor”⁴¹. Trata-se de um esvaziamento progressivo das atividades do corpo – enquanto eixo relacional de circulação de forças e saberes – na constituição gradativa de nossos espaços-cidade. O corpo é violentamente ultrapassado, tratado como indesejável e destituído de suas pulsões afirmativas, tanto participativa quanto perceptiva.

A cidade-metrópole, assim, não conta. Ela é contabilizada através de espaços que traçam um perfil familiar (atuam como instrumentos de manutenção política) e que estão ali simplesmente para serem desfrutados, espaços *buffets* em que qualquer um que possa pagar pode servir-se à vontade. Há um discurso que situa e define a cidade de acordo com a sua capacidade de fazer. Seus poderes de produção e consumo precisam ser exibidos, exacerbados

⁴⁰ Rebecca Solnit, *A História do caminhar*, 2016, p. 435

⁴¹ Richard Sennet, *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, 2014, p. 17

cotidianamente. Mais coisas, menos corpo. Para isso, é preciso haver uma compressão para acolher uma identidade a priori. A cidade não dá conta da cidade: cidade indigesta, cidade que não gesta.

Estes esvaziamentos, ou atrofia, são indícios de subjetividades amainadas, sufocadas de sua força no mundo – ou melhor, de sua força de mundo. Subjetividades destituídas, desprovidas de sua potência, caladas em detrimento de um modelo genérico de subjetividade dominante. E assim, ser engolido pela cidade, de outro modo, é ser rapidamente regurgitado. A cidade engole, mas não devora, não é capaz de digerir. Consome, mas não é consumida. Mostra as bocas, os dentes, mas não os utiliza, não mastiga (talvez porque os aparelhos não deixem?) em um falso consumo, ainda que consumo. A cidade opera por desgastes, e o que sobra desse consumo é sempre o mesmo, agora embebido da experiência de quase ter sido transformado em outra coisa. Resta o trauma, o fantasma da quase transformação. A quase devoração se torna ameaça porque o consumo nunca é realizado, e nem poderia, se assim fizesse a própria cidade deixar de ser cidade, ou somente *cidade*. Ela não quer a via de mão dupla, não quer o corpo como espaço de criação.

Este trabalho sobre si, esta disciplina de artista a que se refere Safatle, é precisamente o movimento de abrir passagens para pensar em modos de perfurar e subverter esta insólita terra urbana, este chão concretado, estéril e árido. Que esse movimento, nesse entrecruzo, possa se afirmar como um ponto de virada subjetiva, em que o fortalecimento do corpo – como fortaleza ativa do corpo – seja presumido como sucessão de atos direcionados à perspectiva de um mundo cada vez mais hostil.

Trata-se, desde já, de propor o agenciamento, a reconversão daquilo que a cidade pode enquanto corpo, partindo sempre da produção de outro corpo, não obstante, exposto e carregando em si outras materialidades da cidade. Materialidades, essas, capazes de suportá-la em suas densidades destrutivas e transformá-las em combustíveis de criação performativa em direção à liberação das demandas que impedem a vida. Aprender a gerar junto e interpenetrando-se frente a movimentos de criação compartilhada que não se julguem independentes entre si. Um cuidar, portanto, que não tem por objetivo blindar-se ou esquivar-se da cidade e das cidades embutidas nela. Pelo contrário. É um cuidado criativo, sempre coletivo, que se dá entre agências humanas e não-humanas, entregue a atos sucessivos de criação que funcionem como rotas de fuga em relação à metrópole. Uma vivência singular que se refere, em último ato, aos modos de habitar e povoar a cidade, percebida como este espaço imediato, o nosso entorno que, na maioria das vezes, não convém. Um cuidar talhado a partir das margens, sobras e vísceras de tudo aquilo que ninguém quer, mas que temos em abundante disposição. Para criar corpo, diga-se, é preciso imaginação.



Ele se movimenta. É capaz de transitar entre universos paralelos. É também o resiliente, aquele sob o signo de Proteu que se metamorfoseia na medida da necessidade de criar existências e de recriar a sua existência; ser

serpente, que constantemente muda de pele e está sempre a inaugurar um caminho fértil com o mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Metropolis*. *Revista Sopro* – Editora Cultura e Barbárie, Florianópolis, n. 26, abr. 2010. Disponível em:

<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/metropolis.html>. Acesso em: 17 mai. 2020.

CACCIARI, Massimo. *A cidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

CERA, Flávia; NODARI, Alexandre. *Vagamundear*. *Revista Abrigo Portátil*, Curitiba, n. 2, p. 20-25, mai. 2016.

COMITÊ INVISÍVEL. *A insurreição que vem*. Brasil: Edições Baratas, 2013.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: N-1 edições, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1971-1995*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HONESKO, Vinícius Nicastro. Reflexões sobre os espaços urbanos contemporâneos: quais as nossas cidades?. *Cadernos IHU Ideias* – Universidade do Rio dos Sinos, São Leopoldo, v. 14, n. 253, p. 2-30, 2016.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

LATOUR, Bruno. Não há mundo comum: é preciso compô-lo. *Flanagens*. 2014. Disponível em: <https://bitlybr.com/PzPjF>. Acesso em: 04 fev. 2020.

NANCY, Jean-Luc. O comunismo é o sentido do ser-em-comum por pensar. *Flanagens*. 2014. Disponível em: <https://bitlybr.com/NW8Vb>. Acesso em: 04 fev. 2020.

NODARI, Alexandre. “Selva de pedra”? A floresta e a cidade. *Partes sem um todo*. 2015. Disponível em: <https://bitlybr.com/q7upB>. Acesso em: 04 fev. 2020.

SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: N-1 edições, 2016.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SOLNIT, Rebecca. *A História do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Referência para citação deste artigo

MOTA, Arthur Dória. Há cidade por vir? Pensamentos para além da metrópole. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 91 – 114, junho de 2020.

> Correspondências e sinestésias quando Baudelaire aprecia Delacroix

> Correspondences and synesthesias
when Baudelaire appreciates Delacroix

por Augusto Darde

Mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutorando em Estudos de Literatura (Sociedade, [Inter]Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas) na mesma instituição. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: gugardar@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7599-1345>.

Resumo

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) foi também tradutor, ensaísta e crítico de arte. Em relação à produção poética, é considerado o precursor do simbolismo, a partir da sua obra *Les Fleurs du mal*, de 1857; na figura do ensaísta, elaborou o conceito de modernidade, referência para a criação artística, os Estudos Literários e a Filosofia. O presente trabalho explora a influência da linguagem poética no seu trabalho de ensaísta e crítico, e vice-versa, buscando compreender a noção das "Correspondências" exposta no poema homônimo do livro de 1857. Analisaremos, com ênfase nos textos sobre a obra do pintor Eugène Delacroix (1798-1863), de que maneira as correspondências e transposições entre pintura, poesia e música já estavam presentes no olhar do jovem crítico de arte.

Palavras-chave: Poesia. Pintura. Correspondências. Sinestesia.

Abstract

The French poet Charles Baudelaire (1821-1867) was also a translator, essayist, and art critic. In relation to poetic production, he is considered the precursor of symbolism, from his 1857 work *Les Fleurs du mal*; in the figure of the essayist, he elaborated the concept of modernity, a reference for artistic creation, literary studies and philosophy. The present work explores the influence of poetic language in his essayist and critic work, and vice versa, seeking to understand the notion of "Correspondences" exposed in the homonymous poem of the 1857 book. We will analyze, with emphasis on the texts about the painter Eugène Delacroix (1798-1863), how the correspondences and transpositions between painting, poetry and music were already present in the eyes of the young art critic.

Keywords: Correspondences. Poetry. Painting. Synesthesia.

> Artigo recebido em 14.12.2019 e aceito em 06.04.2020

1. Introdução

A primeira atribuição de Charles Baudelaire (1821-1867) é a de poeta, imortalizado pela obra-prima *Les Fleurs du mal*, de 1857. No entanto, a sua produção poética é consideravelmente reduzida se comparada ao número de trabalhos críticos envolvendo pintura, literatura e música, além dos ensaios filosóficos sobre a criação artística e a estética moderna. De todo modo, o olhar do poeta aparece na pluma do jornalista, do crítico e do filósofo. Mecanismos estilísticos e figuras de linguagem respondem a um amplo fundamento estético permeando todo o percurso do escritor.

O presente trabalho irá explorar as origens dessa estética e explicitar como ela já se encontra, de certa maneira, sistematizada nos primeiros textos críticos sobre a obra de Eugène Delacroix (1798-1863), apresentando analogias entre literatura, pintura e música.

Começaremos falando sobre a formação inicial de Baudelaire, os anos de dandismo e as condições práticas do seu *métier* de homem de letras, até a época de publicação das *Fleurs du mal*. Em seguida, analisaremos o soneto “Correspondances” para compreender o modelo estético diluído em sua obra e mesmo na de outros artistas, abordando heranças que o texto retoma. Para concluir, traremos a crítica a Delacroix, observando como é articulada a transposição das diferentes expressões artísticas.

2. Vida e obra até *Les Fleurs du mal*

É relevante observar que Charles Baudelaire tinha 36 anos ao publicar o seu principal livro, o primeiro de poesia, idade que representa certa maturidade

para uma *estrela*. Mas alguns dos títulos presentes nas *Fleurs du mal* já haviam sido escritos pelo menos doze anos antes de sua organização em obra. Um tal hiato de tempo nos sugere muito sobre o percurso de criação e as condições de produção.

Baudelaire iniciaria a carreira de escritor como crítico de arte. Antes de publicar, já atraía a atenção dos ex-colegas do *lycée Louis-le-Grand* e dos primeiros companheiros de boemia literária. Escrevia poemas, adquiria muitos livros de filosofia e arte, dividia seu tempo entre museus, bibliotecas, consumo de vinho e haxixe nos arredores da Sorbonne. Já esboçava uma vida de *dandy* aos 18 anos, vivendo Paris “[...] como se a fortuna fosse ilimitada”¹, determinado a ser poeta, contrariando os anseios da mãe e do padrasto, que lhe planejavam uma carreira diplomática. Em junho de 1841, alarmados pelo desregramento do filho, o casal Aupick embarca Baudelaire numa longa viagem, imaginando que o veriam arrependido e comportado ao retorno. Em 3 meses, o jovem de 20 anos chega às Ilhas Maurício, depois à Ilha da Reunião. Mas interrompe o périplo, sentindo falta de sua Paris. Em fevereiro de 1842, está de volta à capital francesa.

Fará novas amizades literárias, dentre as quais Théophile Gautier e Théodore de Banville. Deixa a casa dos pais para habitar, em meses, diferentes apartamentos na *Île Saint-Louis*: “Baudelaire se apraz entre os pintores e comerciantes de antiguidades que habitam nesse microcosmo magnificamente construído”². A vida de *dandy* se confirma e intensifica: compra móveis, objetos e quadros antigos para decorar o apartamento do *Quai d’Anjou*. Da época, é

¹ “[...] comme si sa fortune était illimitée.” André Guyaux, *Le Paris de Baudelaire*, 2017, p. 22. Todas as citações cujo idioma original é o francês foram por mim traduzidas em português.

² “Baudelaire se plaît parmi les peintres et brocanteurs qui habitent ce microcosme magnifiquement bâti.” *Ibidem*, p. 26.

icônico o seu retrato feito em 1843 pelo amigo pintor Émile Deroy (1820-1846). Recebe visitas como um verdadeiro aristocrata, exige as melhores mesas nos restaurantes. Cria um museu particular, no qual constam as doze litografias de *Hamlet*, originais de Delacroix. As coleções antigas da biblioteca surpreendem os convidados. O aluno insubordinado e medíocre do *lycée Louis-le-Grand* torna-se um intelectual autodidata, *honnête homme* anacrônico, nutrindo sem limites uma ilustração em torno das artes. Daí surgirá o grande crítico.

Charles Asselineau, amigo no auge do período *dandy* e quem publicaria uma biografia dois anos após a morte de Baudelaire, testemunha que, na década de 1840, ocorreu uma evolução no espírito público com o final das batalhas literárias: “Victor Hugo, então incontestável, prosseguia seu triunfo [...]. O interesse, que sempre abandona as causas ganhas, virou-se para outro lado: a Pintura destronou a Poesia”³. O gênio de Delacroix se impunha, reunindo em torno dele críticos ferozes e defensores apaixonados. Baudelaire aproveitaria a oportunidade para tomar partido a favor da mão que pintou *La Liberté guidant le peuple*.

Mas ainda será preciso refinar o olhar do crítico. Os anos de 1843 e 1844 acumulam recusas de artigos, pelas mais diversas revistas e jornais, “[...] que os julgam passíveis de melhora ou manchados de imoralidade”, além de “audaciosos demais na sátira”⁴. Às negativas, somam-se as dívidas. No período entre 1844 e 1846, a atividade epistolar de Baudelaire é marcada por solicitações

³ “Victor Hugo, désormais incontesté, confacrait son triomphe [...]. L'intérêt, qui toujours déferte les causes gagnées, se tourna d'un autre côté : la Peinture détrôna la Poésie.” Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869, p. 15.

⁴ “[...] qui les jugent passibles de poursuite ou entachés d'immoralité / trop audacieux dans la satire.” Pascal Pia, *Baudelaire*, 1995, p. 180.

de empréstimos ou pedidos de alongamento de prazos para pagamentos. Paralelamente às dificuldades materiais, observa-se um esforço do jovem em afirmar à mãe que pode sobreviver como escritor.

Finalmente, publica o *Salon de 1845* daquele ano, primeiro texto assinado, brochura de 72 páginas em que já constam elogios a Delacroix. No mês seguinte, o soneto “À une créole”, que estará nas *Fleurs du mal*, é publicado em *L'Artiste*. Apesar do triunfo inicial, em junho do mesmo ano, Baudelaire tenta cometer suicídio, deixando uma triste carta de testamento relatando os problemas com dívidas, além do esforço para provar a sanidade mental e garantir que os seus poucos bens passem a Mademoiselle Lemer, companheira à época. Mas o poeta, felizmente, falha no plano e sobrevive. Lança, no ano seguinte, o *Salon de 1846*. A situação financeira melhora relativamente: colabora em diversos jornais, publicando, periodicamente, artigos e poemas esparsos.

Em 1848, sai o primeiro conto traduzido de Allan Poe. O editor Michel Lévy anuncia, para 1849, o lançamento de um livro de poemas de Baudelaire: *Les Limbes*, que será concretizado apenas em 1857, por outro editor e com o título *Les Fleurs du mal*. O anúncio irrealizado nos testemunha uma instabilidade do mercado editorial, particularmente em relação à publicação de poesia.

A *Monarchie de Juillet* (1830-1848) é um período importante na reformulação do gênero poético e da própria noção de literatura. José-Luis Diaz nos relata que, à época, literatura e poesia são até mesmo opostas: “[...] à literatura, que é considerada então como coisa impura, trivial, troca social, negócio de instituição, de tradição e trabalho, opõe-se a ‘poesia’, miragem de uma

palavra ao mesmo tempo solitária e celeste”⁵. Ainda sob herança da filosofia iluminista, literatura é o domínio enciclopédico, como artigos e ensaios em prosa, enquanto a poesia compreende o mais alto e isolado nível do terreno da criação artística. Um tal status da poesia acaba refletido no mercado editorial, situação que se prolonga. Em suma, poesia *não vende*, não atrai a grande massa de leitores. Para sobreviver, Baudelaire faz literatura, não poesia. É ilustrativo o prefácio da peça *Chatterton*, de 1835, em que Vigny culpa a sociedade por desconhecer o papel sagrado do poeta e ser indiferente à sua miséria: “Vocês não estão escutando esses jovens desesperados que pedem o pão cotidiano, e de quem ninguém paga o trabalho? [...] Só lhe são necessárias duas coisas: a vida e o devaneio; o PÃO e o TEMPO”⁶.

Para Baudelaire, o início da década de 1850 será marcado pela publicação de ensaios importantes, como *Du vin et du haschisch* (1851), além de *Morale du joujou* (1853) e *De l'essence du rire* (1855). Também retorna à crítica com *Exposition universelle* (1855). É lançada, ainda, a tradução integral das *Histoires extraordinaires* (1856), de Allan Poe.

Foi um longo caminho até chegar à obra-prima, ou à confirmação da atribuição definitiva de poeta. De qualquer maneira, a versatilidade da pluma não representa um defeito aos olhos do próprio Baudelaire: “Tenho pena dos poetas a quem apenas o instinto guia; eu os acho incompletos [...]. Seria prodigioso que

⁵ “[...] à littérature, qui est pour l’instant considérée comme chose impure, triviale, affaire sociale, affaire d’institution, de tradition et de métier, s’oppose la «poésie», mirage d’une parole à la fois solitaire et céleste.” José-Luis Diaz, “L’autonomisation de la littérature (1760-1860)”, 2001, p. 16.

⁶ “N’entendez-vous pas ces jeunes désespérés qui demandent le pain quotidien, et dont personne ne paye le travail ? [...] Il ne lui faut que deux choses: la vie et la rêverie; le PAIN et le TEMPS.” Alfred de Vigny, *Chatterton*, 1968, p. 32.

um crítico se tornasse poeta, e é impossível que um poeta não contenha um crítico”⁷. Veremos que a escrita do crítico, desde os primeiros textos, confunde-se com um certo olhar poético.

3. As Correspondances

Se os escritos de Baudelaire parecem orbitar em torno das *Fleurs du mal*, os poemas ilustrando o que propôs em ensaios e críticas, o soneto “Correspondances” pode ser tido como o resumo de uma estética, a qual guiará uma nova tendência em poesia, o simbolismo. Marcel Raymond observa que não podemos falar em *escola* simbolista, já que simbolismo evoca um universo espontâneo, “[...] ao qual a razão ou diversos órgãos de censura, nas sociedades modernas, vêm fazer obstáculo, mas que funciona quase em controle nos ‘primitivos’ ou durante o sonho”⁸. Portanto, simbolismo é, antes de tudo, uma disposição humana e atemporal. Durante boa parte da segunda metade do século XIX, os poetas franceses irão explorar essa *disposição* com grande ênfase, e até mesmo verão nela um pressuposto básico da linguagem poética.

Os dois primeiros quartetos de “Correspondances”⁹ são fundamentais para a presente análise:

A Natureza é um templo onde vivos pilares

⁷ “Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets [...]. Il serait prodigieux qu’un critique devînt poète, et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique.” Charles Baudelaire, *Critique d’art*, 2011, p. 453.

⁸ “[...] auquel la raison ou divers organes de censure, chez les civilisés, viennent faire obstacle, mais qui fonctionne presque sans contrôle chez les «primitifs» ou pendant le rêve.” Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1940, p. 49.

⁹ A tradução em português dos poemas neste artigo foi feita de maneira literal, não atentando aos aspectos de versificação, buscando priorizar os elementos lexicais e temáticos.

Deixam, às vezes, escapar confusas falas;
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe, se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se respondem¹⁰.

Temos, já nos dois primeiros versos da estrofe inicial, elementos importantes da estética simbolista: a marcação do espaço natural e a atribuição de uma faculdade comunicativa a esse mesmo espaço, através do emprego da figura de personificação que lhe concede a fala. Desde já, notemos, as “falas” são “confusas”, o que as enquadra distante da ordem, da medida regular, da precisão, aproximando-as da desordem característica do sonho, como aponta Raymond. Os dois versos seguintes posicionam o ser humano no espaço da introdução, agora caracterizado por “florestas de símbolos”, e mais uma personificação dá à natureza a capacidade da observação, do olhar. Em suma, o primeiro quarteto marca uma *possibilidade de comunicação* entre homem e “Natureza” – em letra maiúscula, reforçando o caráter alegórico –, trazida pela fala e pela visão, permeada por símbolos.

O primeiro verso do segundo quarteto, fundado na sonoridade dos “ecos”, mescla as amplitudes temporal e espacial destes, respectivamente através dos adjetivos “longos” e “longe”. O verbo reflexivo “se confundem” pode tanto retomar o sentido de “olhares familiares” quanto reforçar o adjetivo das

¹⁰ “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.” Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 2012, p. 33.

“confusas falas” da estrofe precedente. O terceiro e o quarto versos do segundo quarteto são construídos em torno da ideia de “unidade”, que é plena de qualidades: “tenebrosa”, “profunda”, “vasta”, sendo este último adjetivo detalhado nas metáforas “como a noite e como a claridade”, a *vastidão*, assim, fundada entre polos contrários e referentes ao sentido da visão. A preposição “Em”, do segundo verso do quarteto, faz da “unidade” a estrutura na qual se desenrola a comunicação sugerida no primeiro e no quarto versos. Este último, aliás, apresenta a figura de linguagem fundamental do simbolismo: a sinestesia, que possibilita a “perfumes”, “cores” e “sons” se comunicarem, diferentes sentidos interajam. É também no último verso do segundo quarteto que temos uma *comunicação efetiva* através do verbo reflexivo “se respondem”; no primeiro quarteto, ainda não havia comunicação, só conhecemos ali a sua possibilidade. Uma interlocução entre homem e “Natureza”, por meio de uma linguagem confusa, em profunda unidade, consuma-se no segundo quarteto.

Os dois tercetos do soneto não trazem grande novidade ao que já foi exposto nos quartetos: eles desenvolvem exemplos dos perfumes “Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos”¹¹. Veremos adiante que, para Baudelaire, também bastam os quartetos de “Correspondances” para elucidar uma estética e/ou uma metafísica.

3.1 Ecos românticos, entre outras distâncias

O simbolismo poderia ser resumido numa expansão da linguagem, esta indo muito além dos idiomas com suas gramáticas e convenções próprias, isto é,

¹¹ “Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.” *Ibidem*.

a linguagem dos símbolos transgride a linguagem dos signos linguísticos, e o acesso a uma tal expansão se dá através da constatação de que os sentidos podem se mesclar sinestesicamente, perfumes tendo cor, sons tendo cheiro, entre outras combinações. A fundação dessa comunicação se dá entre ser humano e natureza, como se a consciência percebesse uma unidade com a sua origem primitiva.

Mas não foi Baudelaire o precursor da ideia das correspondências, a unidade e comunicação entre ser e natureza. Jean-Jacques Rousseau, na célebre “Cinquième Promenade” das *Rêveries du promeneur solitaire*, escritas entre 1776 e 1778, já descrevia-nos um momento de interação:

Saindo de um longo e doce devaneio, vendo-me envolto de verde, de flores, de pássaros e deixando errarem meus olhos ao longe sobre as romanescas margens que bordam uma vasta extensão de água clara e cristalina, eu assimilava a minhas ficções todos esses amáveis objetos e, encontrando-me enfim gradualmente de volta a mim e ao que me envolvia, eu não podia marcar o ponto de separação entre as ficções e as realidades, de tanto que tudo concorria igualmente a me fazer cara a vida recolhida e solitária que eu levava nessa bela estadia¹².

A impossibilidade de marcar o ponto de separação entre as “ficções” desse homem que passeia e os objetos externos a ele, essa *diluição* da imaginação e da natureza remetem-nos à unidade das correspondências. Também

¹² “En sortant d’une longue & douce rêverie, en me voyant entouré de verdure, de fleurs, d’oiseaux & laissant errer mes yeux au loin sur les romanesques rivages qui bordaient une vaste étendue d’eau claire & cristalline, j’assimilois à mes fictions tous ces aimables objets, & me trouvant enfin ramené par degrés à moi-même & à ce qui m’entourait, je ne pouvois marquer le point de séparation des fictions aux réalités, tant tout concouroit également à me rendre chere la vie recueillie & solitaire que je menois dans ce beau séjour.” Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782, p. 117.

Chateaubriand, no *Génie du christianisme*, de 1802, reserva um lugar fundamental ao espaço natural para a reflexão:

Há, no homem, um instinto que o coloca em relação com as cenas da natureza. Ah! quem não passou horas inteiras sentado, sobre a margem de um rio, a ver correrem as ondas! Quem não sentiu prazer, à beira do mar, ao observar esbranquiçando o coral distante! [...] essa imensidão que faz nascer em nós um vago desejo de deixar a vida para abraçar a natureza e nos confundir com seu autor¹³.

Na sua versão das correspondências, Chateaubriand explora e define claramente uma metafísica: se a natureza é um canal de comunicação com a origem, essa origem é divina, ligada ao Deus cristão. Assim será igualmente em Victor Hugo, poeta de uma geração em que a estética romântica já está estabelecida – e mesmo em vias de se tornar antiquada. Num poema das suas *Contemplations*, de 1856, a beleza natural é uma oração, curva-se a Deus e não deixa de causar inveja a quem dela está excluído:

Oh, encostas! oh, vales! sopros, suspiros, respirações!
A hosana das florestas, dos rios e das planícies,
Se eleva gravemente a Deus, pai do dia;
E todas as brancuras são estrofes de amor;
[...]
O infinito todo em êxtase se eleva.
E, enquanto isso, Satã, o invejoso, sonha¹⁴.

¹³ “Il y a dans l’homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh! qui n’a passé des heures entières assis, sur le rivage d’un fleuve, à voir s’écouler les ondes! Qui ne s’est plu, au bord de la mer, à regarder blanchir l’écueil éloigné! [...] cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur.” F. -R. De Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 1828, p. 223.

¹⁴ “Ô coteaux! ô sillons! souffles, soupirs, haleines! / L’hosanna des forêts, des fleuves et des plaines, / S’élève gravement vers Dieu, père du jour; / Et toutes les blancheurs sont des strophes d’amour; [...] L’infini tout entier d’extase se soulève. / Et, pendant ce temps-là, Satan, l’envieux, rêve.” Victor Hugo, *Les Contemplations*, 2010, p. 17.

Eis aí uma ruptura entre a correspondência romântica e a simbolista: se os românticos não hesitam em afirmar a natureza como criação de Deus, Baudelaire opta por não expor com clareza a metafísica dessa origem, centrando-se em afirmar a existência de um canal de comunicação entre homem e natureza, explorando os efeitos da sinestesia. Enquanto a estética romântica expressa uma clara *revelação* metafísica, o simbolismo do poema “Correspondances” guarda a *sugestão* sobre a completude da “unidade”, culminando num efeito de mistério.¹⁵ O interesse de Baudelaire é a expansão da linguagem e da imaginação, não uma afirmação moral, o que se confirma no ensaio *Théophile Gautier* (1859): “Gautier é o amor exclusivo do Belo”¹⁶, desligando o *Belo* da tríade antiga do *Bom-Belo-Verdadeiro*, ainda sustentada por Victor Hugo no ensaio *William Shakespeare* (1864), sendo o *Bem* a moral cristã. A nova nuance em Baudelaire não impedirá, entretanto, que poetas de inspiração simbolista confirmem um fundo religioso – e ocidental – às suas metafísicas, como Théodore de Banville ou Paul Claudel.

É importante acrescentar que a *unidade das correspondências* não são, tampouco, criação dos românticos. Estes herdam do panteísmo de Spinoza, que nega a separação mecanicista entre Deus e natureza em Descartes, afirmando que “[...] a Natureza (ou a Substância, ou Deus – termos equivalentes no sistema), realidade absolutamente infinita, se exprime em uma infinidade de atributos”¹⁷, ou mesmo da ideia renascentista do homem tido como o microcosmo de um

¹⁵ A prevalência da sugestão, do obscurantismo, da dissonância, aliás, são características da lírica moderna, segundo Hugo Friedrich: “observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos”. Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, 1978, p. 16.

¹⁶ “Gautier, c’est l’amour exclusif du Beau.” Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, 1859, p. 38.

¹⁷ “[...] la Nature (ou la Substance, ou Dieu – termes équivalents dans le système), réalité absolument infinie, s’exprime en une infinité d’attributs.” Charles Ramond, “Les Philosophies et la Nature au XVIIe siècle”, 2002, p. 83.

macrocosmo, unidade íntima que visa a “[...] posicionar a eminente dignidade do homem no universo, ao mesmo tempo em que fornece um princípio, um eixo de análise, de descrição, fazendo-se cada vez mais concreta”¹⁸.

Em seu detalhado estudo sobre os românticos alemães, que declaram a influência spinozista, Albert Béguin reflete sobre o retorno cíclico dessas ideias: “[...] parece que o pensamento humano deve, periodicamente, revigorar-se para corrigir o racionalismo puro”¹⁹. O simbolismo, no sentido atribuído por Marcel Raymond, enquadra-se perfeitamente na remota linha de pensamento que prefere negar ou questionar os impérios do racionalismo.

3.2 Correspondências entre as artes

Baudelaire não escreveu um *Art poétique* ou algo similar a um manual de escrita poética.²⁰ No entanto, a sua perspectiva estética foi exposta de maneiras diversas, principalmente através do elogio a artistas que apresentavam obras contendo os seus critérios enquanto poeta. Os exemplos dos principais mestres – ou aliados – são Eugène Delacroix, Théophile Gautier – a quem Baudelaire dedica as *Fleurs du mal* –, Edgar Allan Poe, Richard Wagner e Constantin Guys. Veremos que não há incoerência alguma no fato de constarem nessa lista, além de escritores, dois pintores e um músico.

¹⁸ “[...] devient une manière de poser l'éminente dignité de l'homme dans l'univers, en même temps qu'elle fournit un principe, un axe à l'analyse, à la description, qui se fait de plus en plus concrète.” Henri Mitterand, *Littérature: Textes & documents XVIIe siècle*, 1987, p. 216.

¹⁹ “[...] il semble que la pensée humaine doit périodiquement se retremper pour corriger le rationalisme pur.” Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, 1993, p. 67.

²⁰ Os seus *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846) não configuram um manifesto poético. O texto reúne dicas de sobrevivência, plenas de ironia, aos que pretendem se aventurar no terreno literário.

A liberação da linguagem que o simbolismo das correspondências proporciona, apesar de ter surgido na perspectiva de unidade entre homem e natureza, não se limita a essa relação fundadora:

Baudelaire não concebe a poesia como diferindo, em sua natureza, da pintura ou da música: ele vê ao contrário, nessa unidade poética das linguagens tecnicamente diferentes, uma aplicação e uma confirmação de sua estética da analogia e da correspondência: não são somente os perfumes, as cores e os sons que se respondem, são também as artes elas mesmas, as cores da pintura, os sons da música, as sílabas, os ritmos e as “alegorias” da poesia²¹.

A ideia remonta, mais uma vez, ao romantismo. Nesse caso, à noção de *Ars una* dos românticos de Jena – Schiller, os irmãos Schlegel, Novalis, entre outros – , que pretendiam a convergência ou síntese dos diversos modos de expressão. A tendência é especialmente sensível em Novalis, que, em 1798, propôs um novo idealismo e uma obra enciclopédica:

[...] o estado mágico consiste na capacidade de “romantizar o mundo”, de reconciliar o corpo e o espírito, a Natureza e o Eu [...]. No mesmo tempo da descoberta do idealismo mágico, nasce o projeto de uma grande Enciclopédia do mundo visível e invisível. E, ainda hoje, não saberíamos ler verdadeiramente a obra de Novalis sem a reinscrever nessa perspectiva [...]. Encontramos aí sem dúvida, pela primeira vez, o projeto de uma obra

²¹ “Baudelaire ne conçoit pas la poésie comme différant dans sa nature de la peinture ou de la musique: il voit au contraire, dans cette unité poétique des langages techniquement différents, une application et une confirmation de son esthétique de l’analogie et de la correspondance: ce ne sont pas seulement les parfums, les couleurs et les sons qui se répondent, ce sont aussi les arts eux-mêmes, les couleurs de la peinture, les sons de la musique, les syllabes, les rythmes et les ‘allégories’ de la poésie.” Henri Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, 1965, p. 22.

de arte total (Gesamtkunstwerk) que assombrará os românticos até Wagner²².

No texto crítico *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, de 1861, Baudelaire relata o grande rumor causado pela encenação da ópera do compositor alemão na capital francesa em 1860. Trinta anos após a *Bataille d’Hernani*, que havia dividido clássicos e românticos em torno do teatro de Victor Hugo, o acontecimento atesta um prolongamento da forte resistência francesa a modificações em paradigmas clássicos. No caso de Wagner, a ópera. Sua ousadia foi fundir poesia e música, escrevendo os próprios libretos, chamando os textos de poemas. A terceira parte de seu extenso ensaio *Ópera e Drama*, de 1851, é intitulada “A poesia e a música no drama do futuro”; ao falar da figura do músico e do poeta em seus respectivos trabalhos, afirma que “[...] se, no sacrifício que eles trazem um ao outro, com seu poder mais elevado, eles se confundem reciprocamente um no outro – então, o Drama nasce em sua plenitude”²³. O ponto de partida da ópera wagneriana é a fusão entre poesia e música, não um enquadramento na tradição formal do gênero. Nessa união, cuja síntese é o “Drama”, ecoa tanto o projeto de Novalis quanto a tragédia grega, que também aliava diferentes artes, influência antiga de Wagner elucidada por Baudelaire.

²² “[...] l’état magique consiste dans la capacité a ‘romantiser le monde’, à reconcilier le corps et l’esprit, la Nature et le Moi [...]. En même temps que la découverte de l’idéalisme magique, naît le projet d’une grande Encyclopédie du monde visible et invisible. Et aujourd’hui encore, on ne saurait lire véritablement l’œuvre de Novalis sans la réinscrire dans cette perspective. [...] On trouve là sans doute pour la première fois le projet d’une œuvre d’art totale (Gesamtkunstwerk) qui hantera les romantiques jusqu’à Wagner.” Philippe Boyer, *Le romantisme allemand*, 1985, p. 70.

²³ “[...] si, dans le sacrifice qu’ils apportent l’un à l’autre, de leur pouvoir le plus élevé, ils se confondent réciproquement l’un dans l’autre — alors, le Drame naît dans sa plénitude.” Richard Wagner, *Œuvres en prose de Richard Wagner*, 1913, p. 245.

O poeta francês ironiza a surpresa do público parisiense ante as correspondências propostas no *Tannhäuser*, completando: “[...] realmente surpreendente seria se o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios a traduzir ideias”²⁴. Poucas linhas depois, transcreve as duas primeiras estrofes do soneto “Correspondances”, encontrando em sua própria criação a legitimação estética de Wagner. Desenvolve-se aí um *Art poétique* implícito: se Nicolas Boileau é explícito ao cantar, em alexandrinos, como escrever bons alexandrinos, Baudelaire indica num gênio que admira os preceitos do que também elabora enquanto esteta. É igualmente exemplar o caso do ensaio sobre Constantin Guys: percorrendo sobre a obra do pintor, Baudelaire irá desenvolver o seu conceito de modernidade. Curiosamente, crítico e objeto da crítica, como que por correspondências, *se respondem* através da unidade da arte.

A figura do artista, tanto quanto a sua criação, ocupa grande espaço nos textos críticos de Baudelaire. Há, seguidamente, a constatação de uma limitação em utilizar um só termo para definir aqueles cuja obra admira. Assim, caracteriza-os em conceitos híbridos: Richard Wagner é um *músico-poeta-dramaturgo*²⁵; Constantin Guys, o pintor da vida moderna, é um *artista-filósofo*²⁶;

²⁴ “[...] ce qui serait vraiment surprenant, c’est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l’idée d’une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées.” Charles Baudelaire, *Critique d’art*, 2011, p. 444.

²⁵ “[...] não é surpreendente que os homens de letras, em particular, tenham-se mostrado simpáticos por um músico que se glorifica de ser poeta e dramaturgo.” / “[...] il n’est pas étonnant que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d’être poète et dramaturge.” *Ibidem*, p. 467.

²⁶ “Observador, flâneur, filósofo, chame-o como quiser.” / “Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez.” *Ibidem*, p. 347.

Edgar Allan Poe, comparado a Delacroix, é um *escritor-colorista*²⁷, concebendo, ao mesmo tempo, o pintor como poeta. Se Théophile Gautier não é referido como dominando outra arte além da escrita, ele é provido de “uma imensa inteligência inata da correspondência e do simbolismo universais, esse repertório de toda metáfora”²⁸.

Testemunhamos, assim, que as transposições das correspondências permeiam o olhar de Baudelaire em diferentes épocas, excedendo a produção poética.

4. Correspondências e sinestésias ao apreciar Delacroix

A nossa escolha em aprofundar a crítica sobre Delacroix foi, antes de tudo, pela presença do pintor já nas primeiras publicações – e elogios fartos – de Baudelaire enquanto crítico. Analisaremos trechos do *Salon de 1845* e do *Salon de 1846*, observando que a estética das correspondências já figura nesses trabalhos. Da primeira obra, iremos examinar comentários das telas apresentadas; da segunda, explicitaremos a formulação teórica feita pelo escritor, percebendo que, em ambos os casos, a figura de Delacroix é central.

O evento do *Salon de peinture et de sculpture* remonta ao século XVII, sob Louis XIV, no contexto do surgimento das *Académies* reais. Sofreu mudanças

²⁷ “Como nosso Eugène Delacroix, que elevou sua arte à altura da grande poesia, Edgar Poe gosta de agitar suas figuras sobre fundos violáceos e esverdeados onde se revelam a fosforescência da podridão e o cheiro da tempestade.” / “Comme notre Eugène Delacroix, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l’orage.” Charles Baudelaire, “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres”, 1875, p. 30.

²⁸ “[...] une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore.” Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, 1859, p. 40.

estruturais no decorrer do tempo, devido às diversas sucessões de regime político na França a partir da Revolução. As edições anuais do *Salon* se estabeleceram do período da Restauração até 1880. A crítica de arte em torno do evento atestou um verdadeiro gênero literário, “[...] que ocupa a cada primavera as colunas ou os folhetins dos jornais e se apresenta em formato de brochura nas vitrines dos livreiros”²⁹. O gênero também se mostra como plataforma de embates estéticos.

4.1 Romantismo e teoria da cor

As motivações técnicas do elogio a Delacroix são esboçadas por Baudelaire desde o *Salon de 1845*, mas sem grande sistematização. Ao discorrer sobre a cor “incomparável” e a “perfeição” do quadro *Dernières paroles de Marc-Aurèle*, explica: “O público tem ideia da dificuldade em modelar com a cor? A dificuldade é dupla [...], encontrar, de início, a lógica das sombras e da luz, em seguida, a justeza e a harmonia do tom”³⁰. O leitor compreende que Delacroix, segundo Baudelaire, domina a arte de *desenhar com a cor*.

É na introdução do *Salon de 1846* que o crítico se estenderá sobre os fundamentos teóricos justificando o seu juízo das obras. Primeiro, define o romantismo como “[...] a expressão mais recente e mais atual do belo”³¹, retomando o que Stendhal havia afirmado em seu *Racine et Shakespeare*, de 1825. Mas Baudelaire acrescenta sobre a sensibilidade romântica: “[...] intimidade,

²⁹ “[...] qui occupe chaque printemps les colonnes ou les feuillets des journaux et se présente sous la forme de brochures aux montres des libraires.” Claude Pichois na *notice* da obra *Critique d’art*. In: Charles Baudelaire, *Critique d’art*, 2011, p. 479.

³⁰ “Le public se fait-il bien une idée de la difficulté qu’il y a à modeler avec de la couleur? La difficulté est double [...], trouver d’abord la logique des ombres et de la lumière, ensuite la justesse et l’harmonie du ton.” Charles Baudelaire, *Critique d’art*, 2011, p. 15.

³¹ “[...] l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau.” *Ibidem*, p. 80.

espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios que contêm as artes”³², prosseguindo em relação à cor:

[...] o romantismo é filho do Norte, e o Norte é colorista; os sonhos e as feitiçarias são filhos da bruma [...]. Por outro lado, o Sul é naturalista, pois a natureza é lá tão bela e tão clara que o homem, não tendo nada a desejar, não encontra nada de mais belo a inventar do que aquilo que vê³³.

De sensibilidades fundadas no espaço geográfico, está proposto o embate estético entre os *coloristes* românticos e os *dessinateurs* clássicos, voltados estes a um *realismo*. Desde já, Baudelaire se alia ao gosto moderno, às relativizações do *belo* que irão caracterizar tanto a sua obra poética quanto a sua reflexão estética posterior.

Apresenta, em seguida, uma teoria da cor, a qual possui três elementos básicos: “[...] a harmonia, a melodia e o contraponto”³⁴. O contraponto se refere à combinação de tons quentes e frios; a harmonia se faz no processo desse acordo, e concerne aos vários âmbitos da combinação de cores numa obra. Por fim, a melodia é

[...] a unidade na cor, ou a cor geral. A melodia quer uma conclusão; é um conjunto onde todos os efeitos concorrem a um efeito geral [...]. A maior parte dos nossos jovens coloristas carecem de melodia. A maneira certa de saber se um quadro é melodioso é observá-lo de uma distância suficiente

³² “[...] intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.” *Ibidem*, p. 81.

³³ “[...] le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste; les rêves et les féeries sont enfants de la brume [...]. En revanche le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire, que l’homme, n’ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu’il voit.” *Ibidem*.

³⁴ “[...] l’harmonie, la mélodie et le contrepoint.” *Ibidem*, p. 83.

para não ver nem o assunto, nem as linhas. Se é melodioso, ele já tem um sentido, ele já ocupou um lugar no repertório das lembranças³⁵.

Léxico ligado à música, à sonoridade, além de ser um dos três elementos na teoria da cor, a melodia é o nível mais amplo na escala da composição pictórica, a qual parte do detalhe minucioso – contraponto –, passa pela harmonia e, finalmente, conclui em unidade. Além do aspecto hierárquico, a melodia está intimamente ligada à memória: a natureza visual de um quadro somente ocupará a lembrança na condição de evocar melodias. Assim, já no desenvolvimento preliminar de uma justificação técnica para a crítica no *Salon de 1846*, Baudelaire propõe um olhar sinestésico, a correspondência entre pintura e música. Vale reforçar que uma tal transposição só pode ocorrer através da cor, ou seja, na arte do pintor colorista, moderno, romântico.

Após expor a sua teoria, Baudelaire revela a fonte dessa reflexão em E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor romântico alemão: “Ignoro se algum analogista estabeleceu solidamente uma gama completa das cores e dos sentimentos, mas lembro-me de uma passagem de Hoffmann que exprime perfeitamente a minha ideia”³⁶. Eis o excerto de Hoffmann transcrito no texto do *Salon*:

³⁵ “[...] l’unité dans la couleur, ou la couleur générale. La mélodie veut une conclusion; c’est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général. [...] La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie. La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d’assez loin pour n’en comprendre ni le sujet ni les lignes. S’il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs.” *Ibidem*, p. 85.

³⁶ “J’ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d’Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée.” *Ibidem*.

Não é somente em sonho ou no rápido delírio que precede o sonho, é ainda acordado, quando escuto música, que encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes. Parece-me que todas essas coisas foram provocadas por um mesmo raio de luz, e que devem se reunir em um maravilhoso concerto. O odor dos cuidados marrons e vermelhos produz sobretudo um efeito mágico em minha pessoa. Ele me faz cair num profundo devaneio, e escuto, então, ao longe, os sons graves e profundos do oboé^{37, 38}.

Analogia íntima entre cores, sons, perfumes; unidade num mesmo concerto; escuta longínqua, amplitude espacial e profundidade: estamos diante da linguagem simbólica e da transposição dos sentidos que propõe o soneto “Correspondances”. O oboé, aliás, consta no verso “Leve como os oboés, verdes como as pradarias”³⁹ do primeiro terceto. A escolha lexical marca um possível intertexto. Mais tarde, no ensaio *De l’Idéal artificiel – le Haschinsch* (*Revue contemporaine*, 1958) e no artigo sobre Victor Hugo (*Revue fantaisiste*, 1861), será citado o filósofo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) e a sua teoria das correspondências, cujas premissas são semelhantes às observações de Hoffmann e a qual nomeia o famoso poema.

Desde os primeiros trabalhos enquanto escritor, seja em sua crítica, em sua filosofia ou em sua poesia, Baudelaire sustenta uma estética da transposição dos

³⁷ “Ce n’est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c’est encore éveillé, lorsque j’entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu’elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L’odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j’entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.” *Ibidem*.

³⁸ A *notice* das notas explica que o trecho de Hoffmann encontra-se no tomo XIX dos *Contes et fantaisies*, traduzidos por Loève-Veimars na França, edição de 1832.

³⁹ “Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.” Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 2012, p. 33.

sentidos, explicitamente declarada a influência da sensibilidade romântica, mesmo que a reformule e substitua, ao final de sua obra, *coração por imaginação, romantismo por modernidade*.

4.2 Transposições de Delacroix

No *Salon de 1845*, Baudelaire já havia estabelecido a oposição entre *coloristes* e *dessinateurs*, atribuindo àqueles a qualidade da harmonia, mas não fez aí um aprofundamento teórico que os distinguisse tão claramente quanto no texto de 1846. Também não há, em sua publicação de estreia, uma teoria da cor apresentando o elemento hierárquico da melodia. No entanto, ao comentar sobre o quadro *Le sultan du Maroc entoure de sa garde et de ses officiers*, questiona: “Alguém já desenvolveu, de fato, em algum tempo, uma maior amabilidade musical? Veronese foi alguma vez mais fantástico? Alguém já fez cantar, sobre uma tela, melodias mais caprichosas?”⁴⁰. A sinestesia evocando musicalidade em obra pictórica já estava presente no crítico estreante.

A transposição entre pintura e literatura também figura na publicação ao descrever o quadro *La Madeleine dans le désert*: “Ninguém, a menos que a veja, pode imaginar o quanto o artista colocou de poesia íntima, misteriosa e romântica nessa simples cabeça”⁴¹. A poesia, o romantismo e o mistério testemunham, segundo Baudelaire, o progresso do pintor enquanto harmonista.

⁴⁰ “En effet, déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale? Véronèse fut-il jamais plus féérique? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies?” Charles Baudelaire, *Critique d'art*, 2011, p. 17.

⁴¹ “Nul, à moins de la voir, ne peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique dans cette simple tête.” *Ibidem*, p. 15.

Delacroix, em ambos os textos de 1845 e 1846, é o primeiro artista a ser comentado, e uma tal organização não responde à disposição das obras para os visitantes no salão físico, tal como ocorria normalmente nas versões textuais do evento. A ordem, em Baudelaire, é uma questão de preferência, do modelo estético personificado no grande colorista.

Para compreender mais claramente a centralidade desse modelo, analisemos os comentários sobre outros artistas no primeiro salão. Se os quadros de Delacroix conduzem a inúmeros empregos de sinestesia no texto do crítico, tais figuras de linguagem não são dispensadas em relação a outros artistas. Sobre uma pintura de tema africano de Horace Vernet, Baudelaire diz que é “[...] mais fria que um belo dia de inverno”⁴². De um quadro de William Haussoullier, artista jovem e promissor, é afirmado que “[...] esta pintura tem fé – ela tem a fé de sua beleza – é uma pintura absoluta, convencida, que grita: eu quero, eu quero ser bela”⁴³. A figura de linguagem não é propriamente uma sinestesia, e sim de uma prosopopeia, mas testemunha o estilo poético do crítico, que personificaria a natureza em “Correspondances”. A respeito dos quadros de Robert Fleury, observa-se que “O espectador usufrui do esforço, e os olhos bebem suor”⁴⁴, buscando expressar a dedicação do artista como ponto positivo, sendo possível, através dos nossos olhos, *beber o seu suor*. Já a pintura de Planet é algo “[...] acariciador para os olhos”⁴⁵.

⁴² “[...] plus froide qu’une belle journée d’hiver.” *Ibidem*, p. 17.

⁴³ “[...] cette peinture a la foi – elle a la foi de sa beauté – c’est de la peinture absolue, convaincue, qui crie: je veux, je veux être belle.” *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴ “Le spectateur jouit de l’effort et l’œil boit la sueur.” *Ibidem*, p. 23.

⁴⁵ “[...] caressant pour les yeux.” *Ibidem*, p. 31.

Apesar de todas essas sinestésias e transportes de sentido empregadas na apreciação de outros pintores, é fundamental observar que nenhum deles atinge um outro nível de correspondência: aquele da transposição das artes. Além de Delacroix, artista algum tem sucesso em *pintar música e poesia* na crítica integral do *Salon de 1845*. Suas obras são, certamente, elogiadas de outras maneiras, com adjetivos efetivamente positivos, com descrições entusiasmadas da pluma do crítico, mas, além do grande nome que abre as reflexões de Baudelaire, nenhum outro inspira sons ou literatura com a harmonia das cores.

Em certos momentos, entretanto, temos a impressão de que alguns chegam à sinestesia superior da transposição das artes, como no caso da *Sainte Thérèse*, de Planet: “As mãos são charmosas. – A atitude, natural entretanto, é tão poética quanto possível. – Este quadro respira uma volúpia excessiva”⁴⁶. Mas o adjetivo *poético* isolado na atitude da personagem, e modulado em *tanto quanto possível*, não é o suficiente para fazer do quadro poesia: “Sr. Planet tem, evidentemente, talento o suficiente para fazer, em outra ocasião, um quadro completo”⁴⁷. Há uma diferença considerável em relação ao substantivo *poesia* empregado sem maiores observações para a *Madeleine au désert*. Não menos importante é acrescentar que Planet é “[...] um dos muito raros alunos de Delacroix que brilham por algumas das qualidades do mestre”⁴⁸: a atenção especial do crítico e a inspiração poética são justificadas.

⁴⁶ “Les mains sont charmantes. – L’attitude, naturelle pourtant, est aussi poétique que possible. – Ce tableau respire une volupté excessive.” *Ibidem*.

⁴⁷ “M. Planet a évidemment assez de talent pour faire une autre fois un tableau complet.” *Ibidem*.

⁴⁸ “[...] un des rares élèves de Delacroix qui brillent par quelques-unes des qualités du maître.” *Ibidem*.

Outro pintor que parece atingir a transposição da linguagem artística com sua pintura é o paisagista Flers, cuja crítica é introduzida com dois versos de uma canção tradicional da Normandia. Baudelaire prossegue: “Eis o que cantaram por muito tempo todas as telas de Sr. Flers”⁴⁹. Telas que cantam, eis uma evidente transposição da pintura para a música. No entanto, o crítico prossegue: “É porque, na verdade, todas essas paisagens eram poéticas e davam vontade de conhecer esses eternos e altos verdes que ele expressava muito bem”⁵⁰. Nesse caso, a transposição artística é dada pelo assunto da pintura, pela representação de uma paisagem natural e cultural de uma localidade, não pela harmonia das cores ou pela técnica empregada. Apesar de Baudelaire apreciar Flers, não é em sua qualidade de colorista que se encontra a transposição da linguagem artística, como é o caso em Delacroix. A superioridade é inquestionável: “Sr. Delacroix é, decididamente, o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos”⁵¹.

No *Salon de 1846*, além da apresentação de sua teoria da cor, cujos elementos se encontram inteiramente nas qualidades do mestre da pintura romântica, Baudelaire também propõe uma longa retrospectiva das exposições de Delacroix nos salões anteriores. Reúne comentários elogiosos de críticos das diferentes épocas, um verdadeiro trabalho de pesquisa que legitima a hegemonia do pintor. O poeta acaba sendo breve nas considerações relativas aos quadros expostos naquele ano, preferindo resumir características gerais da obra, como a

⁴⁹ “Voilà ce qu’ont chanté longtemps toutes les toiles de M. Flers.” *Ibidem*, p. 52.

⁵⁰ “C’est qu’en effet tous ces paysages étaient poétiques, et donnaient l’envie de connaître ces éternelles et grasses verdure qu’ils exprimaient si bien.” *Ibidem*.

⁵¹ “M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes.” *Ibidem*, p. 13.

melancolia e o mistério presentes em *Dante et Virgile* (Salão de 1822), nos *Massacres de Scio* (Salão de 1824), nas *Femmes d'Alger* (Salão de 1834), entre outros:

Essa ativa e séria melancolia brilha com uma explosão morna, até mesmo em sua cor, larga, simples, abundante em massas harmônicas, como a de todos os grandes coloristas, mas sofredora e profunda como uma melodia de Weber⁵².

A melodia referida, de acordo com a teoria da cor desenvolvida por Baudelaire, confirma-nos tanto o anúncio do poeta simbolista quanto a presença de todas as obras listadas na memória do crítico apaixonado.

5. Considerações finais

A obra de Charles Baudelaire é extensa, compreende uma reflexão estética e filosófica posicionada além do universo da poesia e, no entanto, parece inseparável da criação poética, essa linguagem que libera a expressão. Nem a escrita do crítico, nem a do ensaísta, nem mesmo a do poeta permitem o enquadramento nos limites de um desses gêneros apenas: antes, elas se complementam – e se respondem – uma à outra. Se os artistas que Baudelaire aprecia não podem ser definidos como artistas simplesmente, a sua própria figura obriga um ponto de partida transdisciplinar para todo estudo que explore as suas vias de reflexão e a sua produção.

⁵² “Cette haute et sérieuse mélancolie brille d’un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.” *Ibidem*, p. 100.

Esperamos ter esboçado, no presente trabalho, a complexidade da obra de Baudelaire, e como a noção das correspondências, analogias e mais transposições da linguagem são embrionárias nessa dada complexidade, presente desde os primeiros anos de sua atividade de escritor. Ainda, esperamos ter evidenciado como a figura de Eugène Delacroix, especialmente, ilustra as buscas do grande autor desde a primeira fase, admiração e modelo que persistem até os últimos escritos.

O trabalho convida, é certo, a uma análise mais aprofundada do corpus aqui estabelecido, além de expor a necessidade de uma mais ampla seleção de textos de Baudelaire, a fim de confirmar com maior clareza e rigor o que foi sustentado.

Referências

ASSELINÉAU, Charles. *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Paris: Alphonse Lemerre, 1869.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*. Paris: Gallimard, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Poe, sa vie et ses œuvres. In: POE, Edgar. *Histoires extraordinaires (Nouv. éd.)*. Paris: M. Lévy frères, 1875. p. VII-XXXI. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2029183>. Acesso em: 25 set. 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Théophile Gautier*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113893z>. Acesso em: 02 out. 2019.

- BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris: Le Livre de Poche, 1993.
- BOYER, Philippe. *Le romantisme allemand*. Paris: M.A. Éditions, 1985.
- CHATEAUBRIAND, F. -R. *Génie du christianisme*. Paris: Garnier Frères, 1828.
- DIAZ, José-Luis. L'autonomisation de la littérature (1760-1860). *Littérature*, n. 124, Histoires littéraires, p. 7-22, dez. 2001. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_124_4_1727. Acesso em: 16 out. 2019.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUYAUX, André. *Le Paris de Baudelaire*. Paris: Éditions Alexandrines, 2017.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Gallimard, 2010.
- LEMAITRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris: Armand Colin, 1965.
- MITTERAND, Henri. *Littérature : Textes & documents XVIIe siècle*. Paris: Nathan, 1987.
- PIA, Pascal. *Baudelaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- RAMOND, Charles. Les Philosophies et la Nature au XVIIIe siècle. In: GODDARD, Jean-Christophe. *La Nature: approches philosophiques*. Paris: Vrin, 2002. p. 63-90.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1940.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Genebra, 1782. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618103m>. Acesso em: 03 out. 2019.
- VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

WAGNER, Richard. *Œuvres en prose de Richard Wagner*. Paris: C. Delagrave, 1913.

Referência para citação deste artigo

DARDE, Augusto. Correspondências e sinestésias quando Baudelaire aprecia Delacroix. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 115 – 143, junho de 2020.

> O devir-criança de Graciliano Ramos: uma leitura de *Infância* a partir de Deleuze

> The becoming-child of Graciliano Ramos:
a reading of *Infância* on Gilles Deleuze

por **Bruno Henrique Alvarenga Souza**

Doutorando em Letras: Estudos Literários na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor substituto da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG). E-mail: alvarengabruno6@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5005-1883

Resumo

Este artigo tem por objetivo realizar uma leitura do livro *Infância*, de Graciliano Ramos, a partir de conceitos cunhados pelo filósofo Gilles Deleuze. Desse modo, será discutida a escrita memorialista de Graciliano em confluência com a concepção deleuziana de impessoalidade na literatura, culminando na hipótese de que o escritor realiza em *Infância*, por meio de sua divisão entre menino-protagonista e adulto-narrador, aquilo que Deleuze chama de devir-criança.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Gilles Deleuze. Memória. Devir.

Abstract

This paper aims to read Graciliano Ramos's book *Infância*, based on concepts coined by the philosopher Gilles Deleuze. Thus, Graciliano's memorialist writing will be discussed in confluence with the Deleuzian conception of impersonality in the literature, culminating in the hypothesis that the writer realizes in *Infância*, through his splitting between boy-protagonist and adult-narrator, what Deleuze calls becoming-child.

Keywords: Graciliano Ramos. Gilles Deleuze. Memory. Becoming.

> Artigo recebido em 19.12.2019 e aceito em 13.02.2020

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido defende a tese de que, limitado pela ficção tradicional, Graciliano Ramos buscou na autobiografia sua última forma de expressão, “como consequência de uma marcha progressiva e irreversível, graças à qual o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária”¹. O crítico observa em Graciliano uma tendência natural e necessária à memória, visualizando nessa passagem uma complementariedade fundamental à obra romanesca do autor:

Depreende-se, pois, que as reminiscências não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco, pois são essenciais para a compreensão da mesma ordem de sentimentos e ideias, dos mesmos processos literários que observamos neles. A autobiografia foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se.²

Para Candido, os livros de memórias se integram aos romances, dando continuidade a uma mesma lógica, ampliando e problematizando as mesmas questões abordadas no estrato ficcional da obra. *Infância* e *Memórias do cárcere* evidenciam um método de rememoração que já aparecia nos romances de Graciliano: a recapitulação da vida por meio da escrita. Nos livros em primeira pessoa, os personagens-narradores são, em algum grau, escritores. João Valério, de *Caetés*, reconstitui seus dias com Luísa ao mesmo tempo em que elabora um romance-histórico; em *S. Bernardo*, a necessidade de lidar com o passado leva

¹ Antonio Candido, *Ficção e Confissão*, 2012, p. 97.

² *Ibidem*, p. 92.

Paulo Honório, homem prático e indiferente à literatura, a se lançar à escrita de suas memórias; Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, é um homem de letras fracassado que recapitula sua experiência e ordena seus pensamentos confusos em anotações particulares. Nesses três romances, os personagens são memorialistas. Em *Infância* e *Memórias do cárcere*, Graciliano reconfigura seu projeto literário, transformando-se em personagem das próprias memórias. Os personagens-autores dão lugar ao autor-personagem.

Graciliano uma vez afirmou: “nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”³. Baseando-se na experiência para elaborar sua literatura, dizia não possuir imaginação, censurando em colegas como Jorge Amado e José Lins do Rego o excesso de fantasia que leva ao irrealismo. Para Graciliano, há duas concepções de literatura que se opõem, e ele sabe muito bem a qual delas sua obra pertence.

A preocupação de Graciliano centraliza-se na oposição entre uma visão transfiguradora do material romanceável e outra fincada no solo concreto, resguardando a ficção dos voos da imaginação e atendo-se à transposição de uma experiência vivenciada. Obviamente, Graciliano defenderá a segunda postura.⁴

Graciliano insurge-se contra essas literaturas “imaginativas” por meio de uma escrita calcada na recriação de fatos. Em *Memórias do cárcere*, quando se

³ Graciliano Ramos, citado por Homero Senna, *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*, 1996, p. 207.

⁴ Marcelo Magalhães Bulhões, *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*, 1999, p. 69-70.

compara a José Lins do Rego e destaca a grande capacidade de invenção do colega pernambucano, salienta: “eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor coisa observada e sentida”⁵. Mesmo nos romances, Graciliano prima pela escrita daquilo que conhece. É o que diz na célebre recomendação que faz à irmã que inicia na literatura: “só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”⁶.

Como aproximar, como pretendemos neste artigo, essa literatura do pensamento de Gilles Deleuze, autor que afirma com frequência que não se deve fazer literatura da própria experiência, que não há grande artista ou escritor que fale de si mesmo, para quem “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”⁷? Em uma leitura superficial, essa concepção filosófica da criação literária se afasta da prática de escrita memorialística em Graciliano. Para o filósofo, a vivência singular de um indivíduo não interessa como obra artística, deve-se escrever o mundo e não a limitada cena privada de nossas próprias vidas. Mas o aparente apego de Graciliano à experiência vivida esconde uma concepção literária que não se restringe à observação crua do real. Na “poética” que abre as *Memórias do cárcere*, o escritor distingue a verossimilhança da verdade, pois “coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”⁸, e esclarece seu procedimento:

⁵ Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 2011, p. 41.

⁶ *Idem*, *Cartas*, 1994, p. 213.

⁷ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, 2011, p. 12.

⁸ Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 2011, p. 13.

Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.⁹

O escritor retrabalha, à sua maneira, a experiência que põe no papel e, em maior ou menor grau, modifica os fatos quando os transcreve para sua obra. Qualquer artista, seja qual for sua prática estética, cria uma realidade outra que atravessa o vivido ao mesmo tempo em que o condensa em sua obra, seja esta classificada como autobiográfica ou não.

Talvez a principal dificuldade da escrita memorialista seja determinar o lugar do eu que escreve. Como fugir do egocentrismo ao se escrever como autor personagem? Em sua obra, Graciliano tenta responder a essa pergunta se afastando do individualismo e indo em direção a uma abordagem política e impessoal. Para Graciliano, recorrer à experiência vivida não significa prender-se ao personalismo, pelo contrário, é em busca de uma memória coletiva que ele recorre à infância ou à temporada como prisioneiro do regime Vargas. É uma reescrita da realidade – não apenas sua representação – na qual o eu é um entrave:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecessem patentear-se.¹⁰

É nesse momento que Graciliano se encontra com Deleuze, que afirma: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”¹¹. Nos textos de Graciliano, a impessoalidade do *ele(s)* sobrepuja a identidade do “pronomzinho irritante” *eu*. O deslocamento do autor-personagem para a margem determina o projeto estético-político que nos parece ser central em sua obra: a escrita como voz do despossuído, como iluminação dos cantos obscuros da sociedade – a literatura, como diz Deleuze, por um povo que falta:

Graciliano, firme na sua disposição de ir contra a amnésia histórica e social, torna efetiva talvez como nenhum outro escritor entre nós, a possibilidade de uma prática política do texto artístico. Daí o papel fundamental desempenhado pela memória em seus livros. Operadora da diferença e trabalhando com pontos de esquecimento da história oficial, ela se formula como atividade produtiva, que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado, sempre renovada, refeita, recriada – vida e morte, vida contra a morte.¹²

Rememorar é um ato de criação onde o passado, reencontrado no presente, remete ao futuro. Sobre seus personagens, diz Graciliano: “Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, 2011, p. 13.

¹² Wander Melo Miranda, *Graciliano Ramos*, 2004, p. 11.

muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam”¹³. O escritor é ele mesmo vários, através de sua caneta ecoam infinitas vozes. A literatura atinge a potência coletiva quando o escritor se torna imperceptível, quando sua individualidade dá lugar a vozes que seriam inauditas de outra maneira, quando o pronome pessoal dá lugar ao artigo indefinido, em suma, quando se estabelece um agenciamento coletivo de enunciação.

Na obra de Graciliano, *Infância* dá início à guinada definitiva ao memorialismo que caracteriza os escritos tardios do escritor. Quando Antonio Candido propõe o movimento gradual de passagem da ficção à confissão, ele não deixa de notar, ao menos no que diz respeito a *Infância*, a fatura imaginativa que faz parte da escrita do passado:

Talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* seja o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele, as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações.¹⁴

Podemos compreender esse deslocamento proposto por Candido como um movimento desterritorializante da obra de Graciliano. O escritor abandona o território romanescos e reterritorializa-se na escrita memorialista. Obviamente, não há aí a exclusão do ficcional, mas uma reconfiguração do material literário,

¹³ Graciliano Ramos, *Linhas Tortas*, 2002, p. 192.

¹⁴ Antonio Candido, *Op. Cit.*, p. 69.

que passa a ser estruturado *a partir* da biografia. Os acontecimentos vivenciados pelo autor são reinterpretados por meio da linguagem, transmutam-se, tornam-se criações.

No entanto, o lado ficcional das memórias de Graciliano durante muito tempo foi desconsiderado por parte da fortuna crítica do escritor. Gustavo Ribeiro demonstra como diversas leituras especializadas privilegiam o aspecto biográfico contido em *Infância*, inclusive tentando justificar a obra do escritor se utilizando dos episódios e personagens presentes no livro de memórias, apresentando-o como relato estritamente documental.

Procurando apenas o substrato dos episódios e sensações reais vividas pelo autor, os estudos críticos [...] concentraram-se na busca e interpretação da vertente documental das memórias de Graciliano, deixando de lado, entre outras coisas, as reflexões que o narrador faz acerca da matéria narrada; assim também, por fim, é preciso concluir que esse conjunto de críticos não estudou com todo o detalhe possível, dadas as suas escolhas metodológicas, os recursos literários utilizados no texto para reelaboração escrita da vida que tem lugar em *Infância*.¹⁵

Toda narrativa é criação. Mesmo que retome determinada experiência vivida, a narrativa a remodela de tal forma que, ao invés de representá-la, acaba por criar outra de natureza completamente diferente. Todo refazer é fazer o/de novo. Deleuze e Guattari afirmam que todo e qualquer artista faz uso de uma “fabulação criadora [que] nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma”¹⁶. O artista não cria, portanto, reproduzindo

¹⁵ Gustavo Silveira Ribeiro, *Abertura entre as nuvens*, 2012, p. 42.

¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*, 2010, p. 201.

uma experiência do passado, nem mesmo tentando transcrever uma vivência presente: ele almeja sempre algo além do pessoal, algo além de seu próprio tempo. O que o artista vislumbra é o futuro: ele “é um vidente, alguém que se torna [devém]”¹⁷. Longe de ser por intermédio de uma repetição do Mesmo, de uma busca pelo passado a ser capturado na escrita, é por meio do eterno retorno da diferença que o escritor encontra o cerne de seu fazer. Obviamente, o vivido pode servir de objeto e ferramenta para tal espécie de visionário, afinal, o passado retorna; mas o produto resultante do trabalho do escritor, o diferente que emerge da linguagem, é criação que ultrapassa qualquer biografia. É próprio da arte dizer respeito antes ao coletivo que ao indivíduo. O puro relato de uma experiência pessoal não é capaz de atingir a polissemia inerente à arte. Se reduzimos a vida a nossas histórias particulares, enquadrando-a em uma narrativa linear de início, meio e fim; ou se a suspendemos no tempo, remetendo tudo a uma origem, a um eterno teatro representado sempre pelos mesmos papéis, isso nada tem a ver com a potência que a arte capta da Vida. Se a vida particular, com nossas neuroses, fantasmas e vivências, é registrada, contabilizada e valorada de acordo com o tempo de *Cronos*, isto é, o tempo cronológico, físico, que pode ser medido, a vida da arte existe em um tempo que não pode ser reduzido a passado, presente e futuro, ela pertence ao tempo de *Aion*, tempo cíclico, imensurável e eterno. É o que quer dizer Deleuze quando afirma: “a escrita é uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”¹⁸.

Em *Infância*, Graciliano complexifica a relação passado/presente/futuro utilizando uma narrativa que joga com os tempos do enunciado e da enunciação,

¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, 2011, p. 11.

dando a eles vozes que conversam, distinguem-se e se confundem na mesma medida. Fabulação e tempo convergem na produção da escrita. Escrever é hábito, memória e retorno da diferença; é presente, passado e futuro. Graciliano afirma a respeito dos acontecimentos que relata em *Infância*: “e nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar ambientes, imaginar fatos a que atribuo realidade”¹⁹. Quando afirma ser o hábito que o leva à fabulação, o escritor naturalmente se refere ao hábito de escrever, ao ofício de literato. O ato da escrita se dá no presente, constituindo, ao mesmo tempo em que se dá, o próprio sujeito que escreve. O ato presente de escrever é paradoxalmente passivo: ele não se torna ativo até que busque no *outro mundo* do passado sua matéria-prima. É o passado que fundamenta o escritor: embora seja este quem funde a escrita no presente, é a memória que possibilita o hábito de escrever. Mas a memória é múltipla e configurada a partir da conexão escritor/mundo estabelecida no presente do hábito. Portanto, quando se escreve, presente e passado, hábito e memória, conjugam-se, criando novas realidades que, no contexto literário, podemos chamar de realidades-ficções. É o que percebemos no processo fabulador de Graciliano, ressaltado nos capítulos de abertura de *Infância*, já apontados pela crítica como espécie de síntese do livro e do procedimento memorialístico do escritor:

Os três primeiros capítulos são pedaços dos capítulos subsequentes – vasos, miniaturas que, emparelhados, dão forma a um vaso maior: o livro de Graciliano Ramos. Os vasos menores – os capítulos iniciais –

¹⁹ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 23.

estilhaçam-se num emaranhado de fatos, pessoas, objetos de lembranças, sintetizando *Infância* e a poética memorialística de Graciliano.²⁰

O capítulo de abertura, “Nuvens”, é arquitetado em torno da imprecisão da memória e sua atuação deformadora do passado. O que resta de objetos remotos, recriados na imaginação, é uma espécie de cópia malfeita ou, remetendo aqui a Deleuze, um *simulacro*: “não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma”²¹. A memória, além de reproduzir de maneira duvidosa as imagens que se lhe fixam, é cheia de lacunas, espaços vazios preenchidos por soluções de continuidade: pessoas, lugares, situações “aparecem hoje como rasgões num tecido negro”²². O uso do advérbio *hoje* enfatiza o caráter reflexivo da memória e situa no tempo um narrador que se volta para o passado a partir do presente. No entanto, fica claro ao longo do livro que essas demarcações de tempo dão conta de uma temporalidade bem mais intrincada do que seria a de um mero olhar revisionista sobre os fatos vivenciados na infância. O que destaca Wander Melo Miranda a respeito do uso dos advérbios *antes* e *agora* nas *Memórias do cárcere* se mostra também em *Infância* e de forma ainda mais complexa:

No *antes* que emerge no presente da escrita como um *agora* retroativo, afirma-se tanto a dualidade inerente ao registro temporal, quanto a da voz narrativa que, em razão da referida postura do narrador frente ao narrado, entrelaça o Graciliano personagem dos fatos vivenciados ao Graciliano encarregado de narrá-los. A distinção entre passado e presente, interno e

²⁰ Maria de Lourdes Oliveira, *Cacos da memória: uma leitura de “Infância”, de Graciliano Ramos*, 1992, p. 42.

²¹ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 7.

²² *Ibidem*, p. 9.

externo, que remete à relação entre o modelo empírico e sua encenação autobiográfica, não se coloca em termos opositivos rígidos e excludentes.²³

Essas impressões vacilantes e obscurecidas do passado prosseguem no capítulo “Manhã”, embora aqui o narrador já seja capaz de ajuntar algumas referências concretas, mesmo que confusas e cambiantes:

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos.²⁴

A memória do narrador que se lembra no presente se confunde com a memória do menino que viveu o passado. O primeiro recorda o que o segundo não lembrava, vai preenchendo lacunas inapreensíveis pela criança nos tempos da infância. Se a inconstância é tanto das coisas quanto das pessoas, o narrador remonta cenários e tipos, buscando compreender o que o menino não compreendia. Assim, fala dos pais, compara seu ofício de escritor ao artesanato de urupemas do avô, revisita e reconstrói a antiga fazenda da família. Mas essa reescrita da vida não se potencializaria se continuasse num ciclo individual e melancólico, onde o sujeito se vê repartido entre os objetos atuais do presente e os objetos virtuais do passado, tentando, por meio da memória, uma espécie de salvação de sua própria ausência de fundamento. Apegado à memória, o homem

²³ Wander Melo Miranda, *Corpos escritos*, 2009, p. 122.

²⁴ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 17.

que apenas *lembra* permanece preso ao gozo de um passado distante e à melancolia de um presente incapturável.

No capítulo “Verão”, passamos a compreender mais precisamente o funcionamento do processo fabulador-memorialístico de Graciliano. Nele, “torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa, mas a sua (re)construção através dos mecanismos conjugados da imaginação e da memória”²⁵. A reconstrução do cenário de seca lancinante perpassa as lembranças mais vagas, mas se efetiva apenas mediante a captação de imagens primordiais, mais criadas que necessariamente vividas.

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. [...] Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores [...]. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto.²⁶

As coisas que se repetem e se impõem são aquilo que é selecionado pelo eterno retorno, o que retorna porque possui a força necessária para fazê-lo. Apontam para o futuro mais do que remetem ao passado, integram processos de

²⁵ Wander Melo Miranda, *Corpos escritos*, 2009, p. 45.

²⁶ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 23.

diferenciação mais do que de semelhança: são devires, desterritorializações. Deleuze e Guattari conceituam tais elementos como *blocos de sensações*: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações”²⁷. As sensações são a própria matéria-prima da qual a arte é feita. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”²⁸. Ela conserva o sorriso de uma moça na tela pintada, a paisagem descrita num romance, mas também conserva a si mesma. Embora, de fato, só perdure enquanto resistem seus materiais, a tinta, o papel etc., a arte, no breve instante em que existe, já alcança a eternidade. A conservação da arte não é do tipo industrial, que acrescenta uma substância que faz perdurar a coisa; a arte existe em si, é pura sensação e “não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador então? Ela é independente do criador pela autoposição, que se conserva em si”²⁹. Portanto, nas páginas de “Verão”, está conservada a seca nordestina. Graciliano persegue a sensação dessa seca que ele conheceu quando menino, mas o fruto artístico que daí resulta de nenhuma maneira é semelhante à experiência da infância. Os blocos de sensações são compostos por *perceptos* e *afectos*. Perceptos não são percepções, porque não dependem do estado daquele que os experimenta. Afectos não são afetos pelo mesmo motivo. Desse modo, os perceptos e afectos que compõem a sensação são válidos em si mesmos e estão além de qualquer vivido. O objetivo da arte para Deleuze e Guattari é retirar o percepto das percepções, os afectos dos afetos: dar a criação vida própria, uma autossuficiência que, mesmo com o esfacelamento da

²⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*, 2010, p.196.

²⁸ *Ibidem*, p. 193.

²⁹ *Ibidem*, p. 193.

matéria, seja eterna, ainda que dure apenas um instante. Graciliano não rememora os fatos de sua infância, ele faz deles um retrato do infinito – seus olhos de homem transformam-se novamente em olhos de menino e, em meio à experiência e à linguagem de homem maduro, são as sensações da criança que permeiam as páginas. Perceptos arrancados de percepções vividas, que capturam os tempos de seca na sensação de “uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes”³⁰; afectos abstraídos de afecções, que, diante da falta d’água, deixam “a boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores”³¹. O calor, a sede, a modorra, a morte: sensações, perceptos e afectos. Tais sensações provêm da vivência do escritor, mas superam-na, tornam-se uma experiência por si só. Uma vida que, exposta na linguagem, extrapola qualquer limite do vivível. Por isso, a busca de qualquer fonte biográfica torna-se irrelevante, porque o que se vislumbra na arte é o tempo futuro. O eterno retorno da diferença se dá na escrita na medida em que o passado que retorna por meio da memória traz consigo elementos sempre novos.

O bloco de sensações criado por Graciliano, seus perceptos e afectos, abre-se em múltiplos caminhos, em infinitas linhas emaranhadas. O principal veículo dessas sensações é o devir. Escrever é devir. É devir algo além de homem, além de escritor: é devir-animal, devir-criança, devir-mulher, até mesmo devir-imperceptível. Em *Infância*, interessa-nos um devir em específico: o devir-criança. Para compreendê-lo, devemos, como já afirmamos reiteradamente, afastar-nos do biografismo estrito que tenta explicar a obra a partir da vida do

³⁰ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 17.

³¹ *Ibidem*, p. 24.

autor, ou se utiliza do texto para iluminar posições pessoais daquele que escreve. Boa parte da fortuna crítica sobre o escritor alagoano recai nessa velha armadilha. Ainda que adotando posições diversas, ela parece ainda presa às vicissitudes do indivíduo e do particular. Isso pode ser ilustrado a partir das leituras que alguns desses críticos fazem das descrições duras e desprovidas de sentimentalismo de *Infância*, vendo nelas um ato de vingança de Graciliano contra os entes de seu passado, em vista das penúrias pelas quais o escritor passou. Nessa linha, Álvaro Lins escreve:

Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. Ele não escreveu essas memórias apenas por motivos literários, antes para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes. Escreveu a história de sua infância porque a detesta com amargura. Não se achou, por isso, obrigado a complacências para com os outros.³²

Outros críticos, como Gustavo Silveira Ribeiro, postulam que Graciliano recria o passado com a intenção de fazer um trajeto de reflexão e busca da compreensão do outro. A ficcionalização da infância serviria para que o autor justificasse para si os atos alheios, tendo em vista entendê-los e mesmo perdoá-los.³³ Também essa perspectiva amarra Graciliano a si mesmo, reduzindo-o à sua própria individualidade, encarcerando-o novamente em um biografismo implícito. Pois, se ele recria o passado não para se vingar, mas para perdoar, isso ainda significa se fixar ao pronome pessoal, ao eu. Pretendemos demonstrar que,

³² Álvaro Lins, *Valores e Misérias de Vidas Secas*, 2002, p. 141.

³³ Cf. Gustavo Silveira Ribeiro, *Abertura entre as nuvens*, 2012.

em suas memórias, Graciliano erige uma terceira pessoa que elimina a identidade e a personalização da escrita por meio de devires.

O que é devir? Devir não é imitar, não é ‘fazer-se de’; devir é “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula”³⁴. Para devir-criança ou devir-animal não basta, então, fingir-se criança ou escrever como criança: é preciso ser essa criança, apagar a fronteira que afasta o homem de sua infância. Devir é processo, movimento, pressupõe o inacabado. Sempre se devém em oposição. Não existe um devir-homem, já que o homem-europeu-branco é por si só um padrão maior. Devir é produzir movimentos moleculares em estruturas molares, tornar-se menor em relação ao registro maior. Os devires de Graciliano levam-no a atingir a enunciação coletiva que dá à sua escrita dimensão política. Para devir-criança, o autor deve ficcionalizar. Assim, sobre Graciliano, afirma Ribeiro que “ao decidir narrar as suas lembranças de criança, já homem maduro e escritor consagrado, o autor se viu diante da dificuldade de recriar o olhar infantil que um dia foi o seu. Como, de resto, esse olhar é irrecuperável na sua integridade, Graciliano tratou de inventá-lo”³⁵. Portanto, não são simples lembranças de infância que compõem o livro de Graciliano e sim *blocos de infância* compostos de perceptos e afectos ficcionais. Mas onde enxergamos devires, a crítica muitas vezes viu personalismo, biografia explícita. É partir da desconstrução da ideia tradicional de narrador, que a principal

³⁴ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, 2011, p. 11.

³⁵ Gustavo Silveira Ribeiro, *Abertura entre as nuvens*, 2012, p. 53.

potência política e coletiva de Graciliano Ramos em *Infância*, o devir-criança, acontece.

A questão das vozes que se alternam na narrativa das memórias também já foi estudada várias vezes pela crítica. São elas: a voz do adulto-narrador no tempo da enunciação e a voz do menino-personagem, sujeito do enunciado. O primeiro, situado no presente, é o homem que analisa e reflete as ações e impressões que o segundo vivencia. Por exemplo, em um trecho do capítulo “Verão”, o olhar do menino-protagonista, acerca da seca que assolava o pai e a família, é o seguinte:

as nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morrinha. Estranhei a morrinha e estranhei o carrapato, forças evidentemente maiores que as de meu pai. [...] Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e as injúrias.³⁶

Dando seguimento direto à passagem, o adulto-narrador, então no tempo presente, comenta:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada.³⁷

³⁶ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 26.

³⁷ *Ibidem*, p. 26-7.

A voz do menino-protagonista, característica do passado, representa o ponto de vista da criança sobre os acontecimentos, pessoas e lugares pretéritos, caracterizando-se pelo espanto e pela fragilidade que ela sente em sua relação com o mundo. Já o adulto-narrador, estabelecido no presente, mediador do passado, é dono de uma visão analítica e crítica das experiências do menino, situadas no tempo dos acontecimentos. Em vários momentos, tais vozes se misturam, constituindo um novo tipo de narrador que, voltando-se para o passado e escrevendo no presente, vislumbra o futuro. Exemplos dessa complexidade narrativa são os capítulos gêmeos, “Chegada à vila” e “A vila”, que relatam a mudança da família Ramos do campo para a cidade. O primeiro é focado nas impressões do menino-personagem; o segundo, nas reflexões do adulto-narrador. “Ambos apresentam o mesmo ambiente e as mesmas pessoas, mas entre os textos há pouca ou nenhuma semelhança, formal ou mesmo de conteúdo”³⁸. Em “Chegada à vila”, o texto transparece a sensação de estranhamento e fascínio do menino em vista das novidades que a mudança da família lhe apresenta. Graciliano busca captar esse espanto através do olhar fragmentado do menino-protagonista, utilizando como técnica narrativa uma enumeração quase caótica de pedaços da realidade. O que o menino enxerga são estilhaços: de pessoas, de animais, de construções. Já em “A vila”, a perspectiva muda. É a reflexão crítica do adulto-escritor-narrador que dá o tom das descrições, aqui mais voltadas para uma visão de conjunto do que calcadas nos detalhes. O maravilhamento do menino é substituído pela rígida análise do adulto, que delinea de maneira abrangente e acurada a geografia, os hábitos, e mesmo o caráter da vila de Buíque. Depois de situar a disposição espacial do

³⁸ Gustavo Silveira Ribeiro, *Abertura entre as nuvens*, 2012, p. 66.

lugar, que com suas cinco ruas “tinha a aparência de um corpo aleijado”³⁹, Graciliano faz uma apresentação sumária dos moradores da vila. Dentre esses personagens, destacam-se seu Afro e d. Maroca, pessoas vistas com desprezo pelo resto da população por não se enquadrarem em seus padrões de moralidade. Eles levam o narrador à autorreflexão característica dos relatos no tempo da enunciação:

Espantaram-me a desconsideração e a frieza que envolviam essas criaturas [...]. Contudo esse julgamento absurdo acompanhou-me. Indigno-me, quero extirpá-lo, reabilitar seu Afro e D. Maroca. Duas pessoas normais. Penso assim. E desprezo-as, sinto-as decaídas. Impossível deixar de senti-las decaídas. Repito mentalmente os desconchavos de Padre João Inácio.⁴⁰

São essas reflexões morais características do adulto-narrador que levaram a crítica, de modo geral, à repartição entre vingança e perdão que destacamos anteriormente. Para ambas as visões, o papel do narrador é semelhante. Do ponto de vista dos que veem *Infância* como memórias de ressentimento, a cisão dos tempos narrativos entre a criança e o adulto serve para punir aqueles que foram responsáveis pelas desgraças na infância do escritor, por meio de caracterizações animaisca dos personagens observados pelo menino-protagonista ou reflexões amargas do adulto-narrador. Já do lado dos que leem *Infância* como obra do perdão e do esquecimento, a divisão de vozes teria como objetivo proporcionar sobre os fatos um olhar revisionista e ético, de um adulto que procura encontrar

³⁹ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 45.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 51.

sentido nos atos pretéritos tanto da criança que ele foi quanto dos adultos que o cercavam.

Propomos uma maneira diferente de compreender essas vozes. O narrador duplo não é um ser cindido pelo tempo, dividido entre criança e adulto, entre passado e presente. Se fosse assim, estaria ainda preso ao círculo melancólico de Eros, buscando no passado um fundamento para seu ser. Em acordo com as sínteses temporais elaboradas por Deleuze podemos fazer a seguinte associação: menino, passado, memória; adulto, presente, hábito; devir-criança, futuro, eterno retorno do diferente. Enquanto o menino traz à tona o passado distante da infância através da memória, e o escritor adulto, no tempo presente, busca apreender esse passado por meio do hábito da escrita, o devir-criança funciona como a unificação dessa criança e desse adulto, do presente e do passado, existindo no porvir, na potência da virtualidade. Desse modo, *Infância* não é um retorno ao passado mediante sua reescrita no presente: o livro é a captação do Tempo mesmo, incluindo sua dimensão futura. Ao ler *Em busca do tempo perdido*, de Proust, Deleuze afirma que a memória é apenas um meio para um aprendizado, ferramenta utilizada para que o pensamento seja apresentado a signos que o forcem a funcionar. A arte possui a particularidade de transmutar os signos materiais em signos imateriais que permitem reencontrar a essência do tempo, ultrapassando a separação cronológica entre passado, presente e futuro.⁴¹ Assim como Proust, que ao final de sua obra, constata que a arte traz esse tempo que não é o tempo vivido, mas o tempo redescoberto, o tempo em si mesmo, Graciliano não recria seu passado, mas sim torna visível sua força invisível.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Proust e os signos*, 2010, p. 47-50.

Assim, o narrador de *Infância* rompe a barreira entre o presente e o passado, e não apenas reflete sobre o já vivido, mas o revive no próprio hoje, vislumbrando o amanhã. Há uma intrínseca complexidade temporal que o leva a determinar o passado pelo presente e o presente pelo passado. Na verdade, eles são um só. Sujeito tanto do enunciado quanto da enunciação, o narrador de *Infância* é a terceira pessoa que destitui Graciliano de dizer eu. Essa terceira pessoa é o devir-criança do autor, uma criança que “coexiste conosco, numa zona de vizinhança e ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos [homem e criança] – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro”⁴².

Em sua biografia sobre Graciliano, “Um homem bruto da terra”, Valentim Facioli associa o pavor gerado pela educação nordestina descrita em *Infância* com a vivência também traumatizante no regime do Estado Novo.⁴³ A tarefa de escrever *Infância* se impõe antes da tarefa de escrever sobre a experiência da prisão, mas isso acontece pela necessidade do escritor de remontar um passado que o faça compreender o presente, e que também lance luz ao futuro. Retomar a “bárbara educação nordestina”⁴⁴ é uma forma de resistir à também bárbara e arbitrária ditadura varguista. Portanto, devir criança não é retornar ao passado infantil, mas sim encontrar a infância na própria idade em que se está. Trata-se de uma involução criadora. Graciliano não é uma criança quando escreve *Infância* e nem mesmo tenta, por meio da memória, reencontrar a criança que foi. Devir é sempre um processo molecular: “a moça e a criança não devém, é o

⁴² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 2, 2012, p. 67.

⁴³ José Garbuglio, Alfredo Bosi e Valentim Facioli, *Antologia e Estudos: Graciliano Ramos*, 1987, p. 25.

⁴⁴ Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 2011, p. 538.

próprio devir que é criança ou moça”⁴⁵. Dessa maneira, o devir-criança que o toma é uma potência do próprio homem-adulto-escritor de 53 anos. A desterritorialização que esse devir acarreta o levará à infância, ao interior do Nordeste, ao aprendizado das letras; mas também o arrastará de volta ao presente, à vida adulta, à ebulição política presenciada de perto na prisão e na capital do país, ao fazer literário de escritor. Todo o livro *Infância* gira em torno desse reflexo mútuo entre passado, presente e futuro instaurado pelos devires. Instituições trabalhadas no texto, como a prisão, a lei e a justiça, são dispositivos com os quais o escritor se depara insistentemente em sua recriação do passado. O embate do menino com tais forças faz eco com a experiência carcerária na vida adulta, e é comum encontrarmos no livro passagens como essa:

Vivíamos numa prisão, mal adivinhando o que havia na rua, enevoadas longos meses. Conhecíamos o beco: da janela do armazém, trepando em rolos de arame, víamos, em dias de sol, matutos de saco no ombro, cavalos amarrados num poste grosso, transeuntes que se chegavam cautelosos ao muro, espiavam os arredores e se afastavam depois de molhar o tijolo vermelho.⁴⁶

Já em *Memórias do cárcere*, lemos o seguinte trecho:

Amanhecia. Uma das paredes laterais do galpão fechava-se, inteiriça; havia na outra janelas altas, inatingíveis. Por uma larga porta víamos, através das barras, as cercas de arame. [...] Chamaram-me a atenção forquilhas de numerosas pontas, arbustos secos feitos cabides, onde se

⁴⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 2, 2012, p. 74.

⁴⁶ Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 55.

penduravam canecos de lata, formando cachos barulhentos. Homens de zebra mexiam neles, distribuía r ápidos vasilhas nas mesas.⁴⁷

Há nas duas passagens uma certa semelhança no que tange à perspectiva. O olhar do menino, alheio, distante, a observar o mundo com curiosidade, se mistura a um outro olhar, que busca nos detalhes as marcas de sua impotência diante de um agenciamento opressor, territorializado, repleto de linhas duras. Os canecos de lata, as cercas de arame, os homens de zebra são peças desse agenciamento tanto quanto os matutos de saco no ombro, os cavalos amarrados, a vista além do muro. Em ambos os trechos, menino e homem se fazem presentes na mesma medida; presente, passado e futuro são espectros de uma mesma realidade. Talvez o que a crítica de modo geral não conseguiu compreender é que, mais que uma volta ao passado sob o olhar crítico do adulto, *Infância* é uma busca pela percepção da criança. O escritor já no fim da vida encontra no devir criança uma nova potência criativa: “uma criança que secou consegue fazer-se de criança melhor ainda porque não emana mais dela qualquer fluxo de infância”⁴⁸.

O devir não tem ponto de partida nem de chegada, ele se dá sempre “pelo meio”. Isso quer dizer que não é a ligação entre dois pontos distantes (homem e criança) nem a contiguidade desses pontos que institui o devir, mas sim o traçar de uma linha sem começo e sem fim. O devir é um percurso sem origem e sem destino. “Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois”⁴⁹. O devir é um bloco ao invés de um ponto, ele existe em uma zona de vizinhança, uma fronteira que

⁴⁷ Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 2011, p. 430.

⁴⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 4, 2012, p. 71-72.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 97.

demarca cada elemento ao mesmo tempo em que os torna indiscerníveis. Dessa forma, “o devir é uma antimemória”⁵⁰, como o aprendizado por signos proustiano. Sua composição rizomática se opõe à arborescência da lembrança que remete à origem, à reterritorialização em uma genealogia, em um trauma etc. Em um devir, não se opera por lembranças, “mas por blocos, blocos de idades, blocos de épocas, blocos de reinos, blocos de sexos, formando igualmente devires entre as coisas, ou linhas de desterritorialização”⁵¹. Por isso Graciliano escreve *Infância* em blocos, capítulos que são como contos. Não há linearidade em seus relatos, eles atravessam diversos momentos diferentes da infância. As referências históricas são esparsas e quando aparecem é justamente para demonstrar seu caráter rizomático:

Fatos antigos se renovavam, confundiam-se com outros recentes, e as notícias dos jornais determinavam perturbações nos espíritos. Debatiam-se Canudos, a Revolta da Armada, a Abolição e a Guerra do Paraguai como acontecimentos simultâneos. A república, no fim do segundo quadriênio, ainda não parecia definitivamente proclamada.⁵²

A antimemória (ou devir) coletiva funciona da mesma maneira que a individual. Desloca-se de acontecimentos pretéritos a fatos recentes, sofrendo abalos provocados por outros, reescrevendo-se a todo instante. Não queremos dizer com isso que o devir não atravesse pontos fixos que o retraiam, já que toda desterritorialização inclui também movimentos de reterritorialização. A história em si é um vetor que tende a paralisar o devir, reduzindo suas linhas a pontos

⁵⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁵¹ *Ibidem*, p. 98.

⁵² Graciliano Ramos, *Infância*, 2002, p. 47.

localizáveis e coordenadas dentro de um sistema arborescente e memorial. Mas a função da arte é justamente implodir os sistemas pontuais, usando-os contra si mesmos: “um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar”⁵³. Graciliano sabe as dificuldades que enfrenta ao se propor recriar por meio da história. Há sempre o risco do sonho, do escapismo que cega, e também a armadilha de um excesso de realidade que pode vir a subjugar toda criação. Nas *Memórias do cárcere*, lemos:

Uma frase repetida, que se despojara de significação, martelava-me: o estado guerra ia ser prorrogado. Isto me aborrecia. Para o diabo o estado de guerra. Imaginei-me em país distante, falando língua exótica, ocupando-me em coisas úteis, terra onde não só os patifes mandassem. Logo me fatiguei dessas divagações malucas e dei um salto para trás, vi-me pequeno, a correr num pátio branco de fazenda sertaneja, a subir na porteira do curral, a ouvir os bodes bodejarem no chiqueiro. De qualquer forma, enveredando no futuro ou mergulhando no passado, era um sujeito morto. Necessário esquecer tudo aquilo: o porão, o carro de segunda classe, o tintureiro, os cubículos, a recordação da infância, o país distante e absurdo, refúgio impossível.⁵⁴

Ao ser levado em direção ao suplício na Ilha Grande, um futuro virtual surge no horizonte ao mesmo tempo em que do passado emergem recordações da infância. No entanto, tais deslocamentos não permitem ao sujeito escapar ao presente hediondo – “era um sujeito morto”. Enquanto sonho ou evasão, a imaginação e a memória são inúteis. Necessário traçar linhas de fuga, mas de outra natureza: “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro,

⁵³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol 4., 2012, p. 99.

⁵⁴ Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, 2011, p. 404.

porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma”⁵⁵. As verdadeiras linhas de fuga serão traçadas na escrita, é a partir dela que o passado, o presente e o futuro vão constituir a máquina de guerra contra o sistema elaborada por Graciliano Ramos. Resistir é característica intrínseca ao devir. Devir é se multiplicar. Não é mais um sujeito quem fala, mas todo um conjunto social, político e histórico. Tratando das mazelas educacionais nordestinas e brasileiras, Graciliano fala pelas crianças em formação por um sistema torpe, mas também pelos presidiários e resistentes à ditadura Vargas. Agenciamento coletivo de enunciação, as memórias de Graciliano Ramos são memórias do mundo.

Em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando ele parece emitido por uma singularidade solitária como aquela do artista? É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido. [...] Mas de qualquer maneira que esta relação seja concebida, não acreditamos que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, refletido ou não [...]. Ora, quando um enunciado é produzido por um Celibatário ou uma singularidade artística, ele só o é em função de uma comunidade nacional, política e social, mesmo se as condições objetivas dessa comunidade não estão ainda dadas no momento fora da enunciação literária.⁵⁶

De certa forma, *Infância* e *Memórias do cárcere* são duas faces de uma mesma moeda. Os dois livros de memórias são escritos de resistência contra

⁵⁵ Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Diálogos*, 1998, p. 158.

⁵⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: Por uma literatura menor*, 2014, p. 150-151.

estruturas de poder que definem a sociedade brasileira, são componentes do agenciamento produzido por Graciliano, sua máquina de guerra contra o Aparelho de Estado que representa a ditadura Vargas e o coronelismo nordestino. Essa máquina de guerra também inclui a filiação do escritor ao Partido Comunista, suas atuações políticas. Nesse ponto, o leitor poderia intervir: ‘Mas então vocês remetem novamente a obra de Graciliano à sua biografia’. Respondemos: sim, mas não da maneira tradicional. A vida atravessa e mesmo produz a arte, mas esta não se resume a representar a primeira. “Viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior”⁵⁷. Em uma literatura menor, vida e arte são sinônimos. Portanto, no agenciamento literário Graciliano Ramos, há mais que um projeto ético e estético: há um projeto de vida.

Em Graciliano, há um desejo de memória, uma vontade de se lembrar que não se confunde com o ressentimento. Graciliano não rememora sua experiência seguindo o imperativo da dor e do sofrimento, como quiseram vários de seus críticos; a memória de Graciliano é a memória de Nietzsche, como lida por Deleuze, é memória afirmativa: lembrar-se porque se quer lembrar. Essa é a memória da vontade, a memória do desejo. Um desejo de se lembrar e escrever por quem não tem lugar nem voz na história oficial. “As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido”⁵⁸. Graciliano supera o memorialismo como monumento de si por meio da criação de linhas de fuga que escapam à história oficial.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁸ Wander Melo Miranda, *Corpos escritos*, 2009, p. 17.

Esgueirando-se pelos cantos, como o próprio escritor diz, ele se mostra intempestivo e traz à tona uma realidade outra, em que os excluídos da história oficial assumem o protagonismo. Esses por quem o escritor fala não existem aos olhos do poder; embora possam estar incluídos como cidadãos em uma nação chamada Brasil, não há (e nunca haverá) uma comunidade constituída por eles. Não se trata aqui de se colocar como “representante” de um povo excluído, mas de escrever *por*, não *em lugar de*, mas *em intenção de*, um povo que falta, pois, ser parte de um povo é sempre estar em processo, em uma linha de fuga sempre desviante. É essa falta, essa fuga permanente à própria potência que move a literatura, ela só existe em apelo a essa comunidade por vir. Escrever por esse povo que falta é a tarefa da qual se incumbe Graciliano Ramos.

Referências

BRAYNER, Sônia (Org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume; 1999.

CANDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*.

Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia

Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol.

2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol.

4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e

Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São

Paulo: Ed. Escuta, 1998.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Antologia &*

Estudos: Graciliano Ramos. São Paulo, Ática, 1987.

LINS, Álvaro. Valores e misérias de Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas*

Secas. Rio, São Paulo: Record, 2002.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de

São Paulo, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo, Publifolha, 2004. (Folha
explica).

OLIVEIRA, Maria de Lourdes. *Cacos da memória: uma leitura de “Infância”, de Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio, São Paulo: Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio, São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio, São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens*. São Paulo: Annablume, 2012a.

SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Referência para citação deste artigo

SOUZA, Bruno Henrique Alvarenga. O devir-criança de Graciliano Ramos: uma leitura de *Infância* a partir de Deleuze. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 144 – 174, junho de

> O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética

> The contemporary dialogue with the past:
a theoretical-aesthetic discussion

por **Carolina Montebelo Barcelos**

Mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, ambos pela PUC-Rio. Professora e pesquisadora de teatro. E-mail: carolinambarcelos@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-2644-0704.

Resumo

O objetivo deste artigo é, a partir de considerações dos filósofos Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, examinar o conceito de contemporâneo como um diálogo com o passado, sem necessariamente recapturá-lo como tal, mas revisitando e relendo determinados elementos desse passado. Assim, são consideradas, aqui, as reflexões levadas a cabo pelos críticos e teóricos das artes, Boris Groys, Miwon Kwon e Richard Meyer. Em seguida, os pontos de convergência desses pesquisadores são contrapostos à visão do contemporâneo defendida por Terry Smith e Alexander Alberro e, então, relacionados à ideia do novo. Por fim, o artigo busca, brevemente, na conclusão, pensar o debate acerca do contemporâneo no caso da arte brasileira.

Palavras-chave: Contemporâneo. Tempo. Passado. Novo. Artes Visuais.

Abstract

The aim of this article is, from the considerations of the philosophers Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman, to examine the concept of the contemporary as a dialogue with the past, without necessarily recapturing it as such, but revisiting and rereading certain elements from this past. Thus, the reflections put forward by art critics and theorists, Boris Groys, Miwon Kwon and Richard Meyer are considered here. Then the points of convergence of these researchers are contrasted with the view of the contemporary defended by Terry Smith and Alexander Alberro and then related to the idea of the new. At last, in the conclusion, the article briefly attempts to think of the debate of the contemporary in the case of Brazilian art.

Key words: Contemporary. Time. Past. New. Visual Arts.

> Artigo recebido em 25.12.2019 e aceito em 27.05.2020

1. Introdução

Embora filósofos, teóricos e críticos de artes visuais, teatro e literatura tenham perspectivas e, por vezes, abordagens distintas, há algumas questões em comum que atravessam suas considerações sobre o que seria o *contemporâneo*, principalmente no que diz respeito à relação com o tempo. O filósofo italiano Giorgio Agamben abre o ensaio *O que é o contemporâneo?* lançando a pergunta: “De quem e do que somos contemporâneos? [...] o que significa ser contemporâneo?”¹. O antropólogo francês Marc Augé, ao afirmar que “a arte e, mais precisamente, a criação artística ou literária, colocam a questão da contemporaneidade”², considera três questões essenciais para pensar quem seria o artista ou criador hoje:

- 1) O que é ser <de seu tempo>?
- 2) O que é <nosso tempo> hoje em dia?
- 3) Onde estão os pontos de articulação entre nossa época e a criação artística ou literária³?

A partir de reflexões sobre o supracitado ensaio de Agamben, o diálogo que Didi-Huberman estabelece com o autor em *A sobrevivência dos vaga-lumes* e as considerações acerca da estética contemporânea realizadas por Boris Groys

¹ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 57.

² “L’art et, plus précisément, la création artistique ou littéraire posent en effet la question de la contemporanéité.” Marc Augé, *Contemporanéité et conscience historique*, 2008, p. 59, tradução nossa.

³ “Qu’est-ce que c’est que <être de son temps>? Qu’est-ce que <notre temps> aujourd’hui? Où se situent les points d’articulation entre notre époque et la création artistique ou littéraire?” *Ibidem*, p. 60, tradução nossa.

nos ensaios *Universalismo fraco* e *Comrades of time*, este artigo procura examinar o conceito de contemporâneo como um diálogo com o passado.

Nessa perspectiva de discussão sobre o contemporâneo, também são consideradas algumas respostas ao questionário sobre o que seria a *arte contemporânea*, proposto por Hal Foster, e publicadas na revista *October* de 2009, principalmente aquelas elaboradas por Miwon Kwon, Alexander Alberro e Terry Smith, pois dialogam com o livro *What was contemporary art?*, escrito por Richard Meyer⁴ em 2013, também fonte desse estudo.

Meyer e Kwon se afastam da ideia da presentificação no debate do contemporâneo e propõem um diálogo do contemporâneo com o passado histórico, em um exercício semelhante àquele realizado por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente*⁵ e *Diante do tempo*⁶. Terry Smith e Alexander Alberro, por seu turno, têm visão divergente sobre o tema e suas abordagens, o que será analisado em seguida, com o objetivo de apresentar um ponto de vista dissonante àquele defendido anteriormente.

2. A discussão sobre o contemporâneo nas artes: o diálogo com o passado

Agamben evoca Barthes e Nietzsche para defender a ideia de que o contemporâneo é o intempestivo. Assim, a qualidade de ser contemporâneo se

⁴ Meyer também colaborou para o questionário proposto por Hal Foster, mas seu breve ensaio sobre o que seria o contemporâneo, conforme indicado pelo próprio autor, traz aquelas considerações que ele expandiu no seu livro utilizado aqui.

⁵ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, 2015.

encontraria naquele capaz de se dissociar do seu tempo. Essa dissociação, desconexão, discronia, anacronismo – utilizando aqui os termos empregados pelo pensador – permitiria ao sujeito descolar-se do seu próprio tempo, uma vez que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”⁷. Agamben explica que isso, contudo, não significa viver em um outro tempo, “um nostálgico que se sente mais na Atenas de Péricles”⁸, mas o anacronismo permitiria “perceber e apreender seu tempo”⁹. Ao manter fixo o olhar no seu tempo, o sujeito deve procurar captar não a luminosidade, mas o escuro, pois, como assevera, “contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”¹⁰. Ao perceber o escuro do presente e ser capaz de questionar e interpelar o tempo, o contemporâneo poderia, então, “transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’”¹¹.

Para falar do nosso tempo, Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, também recorre ao jogo do claro-escuro-sombra, mas tem uma visão menos apocalíptica¹² do que aquela defendida por Agamben e por Pasolini, a quem o pensador recorre para elaborar sua metáfora dos vaga-lumes. Didi-Huberman lamenta que Pasolini tenha, durante muito tempo, acreditado na

⁷ Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, p. 59.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² Tomo aqui de empréstimo o título do terceiro capítulo de seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, em que o pensador trata dos escritos de Agamben.

“dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror”¹³, mas que, um pouco antes da sua morte, tenha vaticinado o desaparecimento desses vaga-lumes. A argumentação de Pasolini se baseava no neofascismo que esvaziava os homens e provocava o genocídio cultural.

Entretanto, Didi-Huberman assegura que “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes”¹⁴ e que, apesar de ser “uma comunidade anacrônica e atópica”¹⁵, eles sobrevivem: “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite”¹⁶. Assim, o pensador reconhece no vaga-lume uma resistência, uma luz que “aparece apesar de tudo”¹⁷. Ao invés de pensar a luz como algo que cega, como acredita Agamben, Didi-Huberman defende que

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca¹⁸.

A partir da metáfora do vaga-lume, como a luz que resiste, que sobrevive, o pensador defende a sobrevivência da imagem: “A intermitência da imagem

¹³ Georges Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁸ *Ibidem*, p. 154-155.

(image-saecade) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil”¹⁹. A luz que aparece e desaparece, mas que persiste, seria, portanto, análoga à imagem, ou à cultura e à história, no sentido de que o passado não se apagaria por completo, mas sua sobrevivência se faz perceber sob um novo brilho. Contemporâneo é, portanto, aquele que capta no escuro esse brilho. Com essa perspectiva em mente, o filósofo francês escreveu outros livros como *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* e *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

O filósofo, curador e crítico de arte alemão Boris Groys também procura se afastar da ideia de *contemporâneo* como algo meramente recente, visando a refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. O ensaísta defende que, para se responder a pergunta “O que é a arte contemporânea?”²⁰, é necessário, antes, considerar as questões “O que é o contemporâneo?”²¹, “Como o contemporâneo como tal pode ser mostrado?”²² e “Como o presente se manifesta em nossa experiência diária?”²³.

Inicialmente Groys questiona se ser contemporâneo significa estar imediatamente presente, “[...] estar no aqui e agora”²⁴, e argumenta:

Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for entendida como sendo autêntica, como sendo capaz de capturar e expressar a presença do presente de modo que ele seja radicalmente

¹⁹ *Ibidem*, p. 154-155.

²⁰ “What is contemporary art?” Boris Groys, “Comrades of time”, 2009, p. 1, tradução nossa.

²¹ “What is the contemporary?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²² “How could the contemporary as such be shown?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²³ “How does the present manifest itself in our everyday experience?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²⁴ “[...] being here-and-and-now” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

incorrompido por tradições passadas ou estratégias que vislumbrem sucesso no futuro²⁵.

A partir dessa primeira consideração, Groys procura refletir sobre como o presente se manifesta cotidianamente, assinalando que ele costumava ser visto na modernidade como “algo negativo, algo que deva ser suplantado em nome do futuro, algo que retarda a realização de nossos projetos, algo que atrasa a vinda do futuro”²⁶. No entanto, o ensaísta procura ver na “[...] dúvida, hesitação, incerteza, indecisão”²⁷ marcas, segundo ele, do contemporâneo, uma oportunidade para análise e reflexão. Dessa forma, a arte contemporânea, a seu ver, reconsidera e hesita o projeto modernista, desacreditando, portanto, em suas promessas. Um exemplo disso seria o papel do museu hoje, outrora um espaço de coleções permanentes e atualmente local de exposições temporárias. Assim, conclui Groys: “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro”²⁸.

A esse tempo gasto em hesitações e incertezas que não levam a um futuro certo, Groys credita algo positivo; tratar-se-ia, portanto, de um “[...] tempo

²⁵ “In this sense, art seems to be truly contemporary if it is perceived as being authentic, as being able to capture and express the presence of the present in a way that it is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²⁶ “The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something that should be overcome in the name of the future, something that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future.” *Ibidem*, p. 2, tradução nossa.

²⁷ “[...] doubt, hesitation, uncertainty, indecision” *Ibidem*, p. 3, tradução nossa.

²⁸ “The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future.” *Ibidem*, p. 4, tradução nossa.

excessivo”²⁹ e o ato de repetição indicaria uma ruptura na continuidade da vida “[...] ao criar um tempo excessivo não-histórico através da arte”³⁰.

Retomando a questão do início do ensaio, Groys afirma: “Ser contemporâneo não necessariamente significa estar presente, estar no aqui e agora; significa estar ‘com o tempo’ ao invés de ‘no tempo’”³¹. Desse modo, a relação da arte com o tempo, no contexto contemporâneo, modificaria também a temporalidade da arte:

A arte deixa de ser presente, de criar o efeito da presença – mas ela também deixa de estar ‘no presente’ entendido como o aqui e agora. No entanto, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até um presente infinito – um presente que já estava ali e que pode ser prolongado para o futuro indefinido³².

A respeito desse movimento de repetição do presente, o crítico acrescenta que, ao contrário da modernidade, “[...] direcionada contra a contemplação, [...] contra a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna”³³, os espectadores contemporâneos estão em constante movimento, mas

²⁹ “[...] excessive time.” *Ibidem*, p. 4, tradução nossa.

³⁰ “[...] by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary.” *Ibidem*, p. 6, tradução nossa.

³¹ “To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be ‘with time’ rather than ‘in time’”. *Ibidem*, p. 6, tradução nossa.

³² “Art ceases to be present, to create the effect of presence – but it also ceases to be ‘in the present’ understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present – a present that was already there, and can be prolonged into the indefinite future.” *Ibidem*, p. 7. tradução nossa.

³³ “[...] directed against contemplation, [...] against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life.” *Ibidem*, p. 9. tradução nossa.

A vida contemplativa contemporânea coincide com uma circulação ativa permanente. O ato de contemplação funciona hoje como um gesto repetitivo que não pode e não leva a resultado algum – a nenhum julgamento estético conclusivo e bem fundamentado, por exemplo³⁴.

Groys retoma a questão do tempo e da contemporaneidade em outro artigo publicado na revista *E-flux*, dedicada a ensaios sobre novos paradigmas políticos e culturais da produção artística contemporânea. Nele, o crítico se propõe a pensar quem é o artista hoje, ao invés de o que seria a obra de arte na atualidade, uma vez que, segundo afirma, “tudo pode ser transformado em obra de arte por um artista. A experiência visual não mais permite que possamos distinguir entre uma obra de arte e “uma simples coisa”; é necessário pensar na prática artística do artista”³⁵. Desse modo, Groys se interessa mais pela questão de quem é esse artista do que pela distinção da obra de arte de uma *simples coisa*.

Para pensar quem é o artista, Groys propõe que nos voltemos, primeiro, para a vanguarda histórica, a fim de percebermos como o papel do artista fora ali definido. Ele afirma que a tradição em que o mundo da arte contemporânea funciona formou-se após a Segunda Guerra Mundial, “nas práticas de arte da vanguarda histórica e em sua atualização e codificação durante as décadas de 1950 e 1960”³⁶. Essa tradição não só não teria mudado muito como se estabeleceu ainda mais.

³⁴ “Contemporary vita contemplativa coincides with permanent circulation. The act of contemplation itself functions today as a repetitive gesture that can not and does not lead to any result – to any conclusive and well-founded aesthetic judgment, for example.” *Ibidem*, p. 10, tradução nossa.

³⁵ Boris Groys, *O universalismo fraco*, 2011, p. 89.

³⁶ *Ibidem*, p. 90.

Groys parte da noção dos *sinais fracos messiânicos*, proposto por Giorgio Agamben, por sua vez inspirado no messianismo fraco de Walter Benjamin, para sustentar sua ideia de um *universalismo fraco*, herança, segundo ele, da modernidade. O conhecimento messiânico, no seu entendimento, “é o conhecimento próximo do mundo como o conhecemos, do tempo em contração, da escassez do tempo em que vivemos”³⁷. Esse tempo em contração esvaziaria nossos sinais e atividades culturais transformando-os em sinais fracos, como proposto por Agamben. Esses sinais fracos, afirma ele, “são os sinais do fim vindouro do tempo enfraquecido por essa vinda, já manifestando a falta do tempo que seria necessário para contemplar sinais fortes e ricos”³⁸.

Segundo Groys,

O artista de vanguarda é um apóstolo secularizado, um mensageiro do tempo que traz ao mundo a mensagem de que o tempo está se contraindo, de que há uma escassez de tempo, até mesmo uma falta de tempo. [...] Viver dentro da modernidade significa não ter tempo, experimentar uma escassez permanente, uma falta de tempo devido ao fato de que os projetos modernos são, em sua maioria, abandonados sem ser concretizados³⁹.

Desse modo, o crítico rebate a ideia de que nosso tempo presente seria pós-moderno, uma vez que essa escassez de tempo nos colocaria em um tempo *ultramoderno*. Esse tempo ultramoderno se baseia em seu entendimento de que o progresso tecnológico, sempre associado à vanguarda, não almejava a construção de um mundo novo, mas a destruição do antigo e a autodestruição da civilização

³⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁸ *Ibidem*, p. 91.

³⁹ *Ibidem*, p. 92.

tecnológica moderna. Com isso, os artistas da vanguarda teriam criado imagens pobres, fracas, “tão vazias que sobreviveriam a toda possível catástrofe histórica”⁴⁰. Assim, afirma ele, “a vanguarda negava a originalidade, pois não queria inventar, mas sim descobrir a imagem fraca, transcendental, repetitiva. E fazer arte transcendental também significa fazer arte universalista”⁴¹. A arte da vanguarda seria, portanto, não só “a arte do messianismo fraco, mas também do universalismo fraco”⁴², e que persistiria até os dias atuais. Com isso, Groys não pretende afirmar que a vanguarda ainda tenha um lugar hoje, mas que ela “deve ser permanentemente repetida para resistir à mudança histórica permanente e à crônica falta de tempo”⁴³. E, retomando a questão do artista hoje, finaliza:

Hoje, de fato, a vida cotidiana começa a se exhibir – comunicar-se como tal – por meio do design ou das redes contemporâneas de comunicação participativa, e tornou-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano do próprio cotidiano. O cotidiano torna-se uma obra de arte – não há mais vida nua, ou melhor, a vida nua apresenta-se como artefato. A atividade artística é agora algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana. O artista compartilha a arte com o público, assim como outrora compartilhava a religião ou a política. Ser um artista já deixou de ser um destino exclusivo, tornando-se ao contrário uma prática cotidiana – uma prática fraca, um gesto fraco. Mas, para estabelecer e manter esse nível fraco e cotidiano de arte, deve-se repetir permanentemente a redução artística, resistindo às imagens fortes e escapando do *status quo* que funciona como um meio permanente de troca dessas imagens fortes⁴⁴.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁴¹ *Ibidem*, p. 96.

⁴² *Ibidem*, p. 93.

⁴³ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 101.

Enquanto Boris Groys procura pensar a contemporaneidade na arte por meio da análise de quem é o artista hoje, a professora e pesquisadora de arte da UCLA, a coreano-americana Miwon Kwon, prefere tratar da questão da obra de arte nos tempos atuais e de seu lugar nos estudos da história da arte na academia. Não obstante, assim como Groys, ela também procura ressaltar como o passado pode ser percebido no presente.

A teórica afirma a condição do novo na arte contemporânea, como o uso de novas tecnologias e materiais ainda não testados, mas vê, também, um diálogo com o passado, com, por exemplo, o uso de imagens, técnicas e materiais antigos. Nesse sentido, segundo ela, a “[...] arte contemporânea pode ser do presente, mas pode novamente mobilizar o passado”⁴⁵. Assim, o horizonte da história da arte contemporânea seria o passado, ao invés do presente, embora “o presente não seja alcançado através do passado, mas o contrário”⁴⁶.

Kwon apresenta também uma outra questão: na maior parte dos departamentos de História da Arte há um subgrupo de arte ocidental dividido cronologicamente – como, por exemplo, história da arte antiga, medieval, renascentista e moderna – e de arte não ocidental identificada geograficamente – africana, chinesa e latino-americana. Mas a categoria de arte contemporânea, embora situada institucionalmente como vindo após a moderna, também é, segundo a pesquisadora, o espaço em que a contemporaneidade de histórias de todo o mundo é confrontada para uma compreensão do presente.

⁴⁵ “[...] contemporary art may be of the present but can newly mobilize the past.” Miwon Kwon, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009, p. 14, tradução nossa.

⁴⁶ “The present is not arrived at through the past but the reverse.” *Ibidem*, p. 14, tradução nossa.

Essas considerações acerca da arte e da história da arte contemporânea foram feitas por Miwon Kwon como resposta a um questionário proposto por Hal Foster a curadores, críticos e historiadores da arte para que refletissem, em forma de ensaios breves, acerca da questão da contemporaneidade nas artes. Foster apresenta tal questionário afirmando que embora a categoria de arte contemporânea não seja nova, “muito da prática presente parece flutuar livre de determinação histórica, definição conceitual e julgamento crítico”⁴⁷. Ademais, ele justifica a necessidade dessa discussão ao constatar que a arte contemporânea já fora institucionalizada nos meios acadêmicos, em museus e galerias.

Em um movimento de pensar o contemporâneo com um olhar para o passado, o professor de História da Arte e pesquisador na Stanford University, o norte-americano Richard Meyer, escreveu seu livro *What was contemporary art?* [O que foi a arte contemporânea?]. Apesar do verbo no título estar no passado, Meyer não sugere que a arte contemporânea acabou, que estamos vivendo em um mundo pós-contemporâneo de produção artística, mas procurou estudar outros períodos para sustentar seu argumento de que o *contemporâneo* pode ser entendido como uma condição de estar concomitante, de coexistir junto a outros momentos, artistas e objetos.

Meyer comenta sobre alguns estudiosos que localizam o contemporâneo a partir dos anos 80, com o fim da União Soviética, a globalização, cultura digital e eletrônica e neoliberalismo. Um exemplo desses estudiosos seria o historiador da

⁴⁷ “[...] much present practice seems to float free from historical determination, conceptual definition, and critical judgment.” Hal Foster, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009, p. 1, tradução nossa.

arte australiano, Terry Smith; outro, o historiador da arte norte-americano, Alexander Alberro, que assevera

Novas formas de arte e de contemplação se cristalizaram nas últimas duas décadas. Essas novas formas vieram a ser discursivamente construídas como “o contemporâneo”. Não há dúvidas de que devemos muito aos antepassados modernistas, e há muito que se carrega no presente. Entretanto, desde fins dos anos 80 esses novos modos superaram sua dívida com o passado, e a hegemonia do contemporâneo deve ser reconhecida⁴⁸.

Meyer propõe, contudo, pensar a ideia de contemporâneo a partir do estudo de arte do início do século XX. Com isso ele pretende mostrar que o contemporâneo nem sempre significou estar *em dia*, vigente, ou extremamente recente. Se inspirando na definição do dicionário Oxford de “pertencente à mesma época, idade ou período; habitar, existir ou ocorrer junto com o tempo”⁴⁹, ele pressupõe contemporâneo como coexistência, ao invés de novidade.

Ainda tomando como base a definição do dicionário, Meyer mostra que a variável *co-temporâneo*, que já foi usada nos séculos XVII e XVIII, ajuda-nos a lembrar que o contemporâneo é, em essência, uma condição relacional: “São precisos, em outras palavras, dois para ser contemporâneo”⁵⁰. Assim, ao se

⁴⁸ “New forms of art and spectatorship have crystallized in the past two decades. These new forms have come to be discursively constructed as “the contemporary”. There is no question that they owe a great deal to their modernist forbearers, and that there is much that carries over into the present. However, since the late 1980s these new modes have outstripped their debt to the past, and the hegemony of the contemporary now must be recognized.” Alexander Alberro *apud* Richard Meyer, *What was Contemporary Art?*, 2013, p. 14, tradução nossa.

⁴⁹ “Belonging to the same time, age, or period; living, existing, or occurring together in time. *Ibidem*, p. 15, tradução nossa.

⁵⁰ “It takes two, in other words, to be contemporary.” *Ibidem*, p. 16, tradução nossa.

perguntar *contemporâneo com o quê?* ele afirma que somos forçados a olhar além do artista individual ou obra-prima, mas para um campo mais vasto de produção artística e cultural.

A persistência da obra de arte ao longo tempo significa, para o pesquisador, que ela pode ser relevante para outros trabalhos e contextos sócio-históricos. Ao se referir à frase em neon “Toda arte já foi contemporânea”^{51, 52}, Meyer afirma que “precisamos reconhecer que toda arte histórica já foi atual e que toda arte contemporânea será histórica em breve. Também precisamos debater como a arte do passado informa e reconfigura o momento contemporâneo”⁵³.

Todas essas considerações acerca do contemporâneo foram tecidas por Richard Meyer para fundamentar sua escolha em estudar os cursos ministrados por Alfred Barr na Wellesley College, em 1926, e seu trabalho frente à direção do MOMA (Museum of Modern Art) de Nova Iorque durante a década de 30. Seu desejo de investigar o conceito do contemporâneo por meio de um antepassado se justifica pela assertiva: “Nós provavelmente [...] desenvolvemos tanto amor pelo novo e pelo agora, enquanto conservamos muito pouco do antigo”⁵⁴.

Analisando também a controvérsia em torno da mudança de nome do Boston’s Institute of Modern Art para Institute of Contemporary Art, em um

⁵¹ “All art has once been contemporary.” *Ibidem*, p. 24, tradução nossa.

⁵² Essa frase constituía um trabalho artístico de Maurizio Nannucci exibido em 2010 no Boston Museum of Fine Arts.

⁵³ “[...] we need to recognize that all historical art was once current and that all contemporary art will soon be historical. We also need to grapple with how the art of the past informs and reconfigures the contemporary moment.” *Ibidem*, p. 24, tradução nossa.

⁵⁴ “We may [...] have developed too much love for the new and now, while retaining too little for the old and then.” *Ibidem*, p. 31, tradução nossa.

movimento oposto ao MOMA, pois, ao contrário deste, sob a direção de Barr, o instituto bostoniano rejeitava a inclusão de qualquer obra de arte que não fosse muito recente, Meyer procura mostrar como trabalhos e artistas que antecedem um momento presente podem coexistir em obras e artistas contemporâneos. Desse modo, citando Barr, Meyer afirma: “[...] os valores do passado são refeitos e reestruturados pelas inquietações do presente. Afinal, o passado não é tão permanente”⁵⁵.

A premissa utilizada por Meyer no livro, assim como seu título e seu entendimento do que é o contemporâneo, pode ser sintetizada em suas próprias palavras:

A obra de arte habita temporalidades e contextos diferentes, incluindo, mas não se limitando ao seu último momento de recepção. Enquanto ela persiste no tempo, a obra de arte pode agir simultaneamente como um emissário do passado e como um interlocutor no presente, uma relíquia histórica e um objeto de interesse visual contemporâneo⁵⁶.

3. O passado ao passado pertence: o contemporâneo e os novos modos de arte

Em uma outra resposta dada ao questionário sobre o contemporâneo proposto por Hal Foster, afirma-se que desde a década de 90 toda instituição de arte tem se autointitulado como *contemporânea*, baseando-se em uma ideia de

⁵⁵ “[...] the values of the past are remade and re-framed by the concerns of the present.” *Ibidem*, p. 31. tradução nossa.

⁵⁶ “The work of art inhabits different temporalities and contexts, including, but not limited to its latest moment of reception. As it endures over time, the artwork may act simultaneously as an emissary from the past and an interlocutor in the present, a historical relic and an object of contemporary visual interest.” *Ibidem*, p. 34, tradução nossa.

algo ocorrido recentemente ou no exato presente, embora sem uma fundamentação mais aprofundada do que seria exatamente esse *contemporâneo*. Essa consideração é feita pelo professor e pesquisador de arte Terry Smith, que afirma ainda: “[...] a concepção do contemporâneo como um estado de presentismo tolo não pode ser subestimada”⁵⁷, clamando pela necessidade de uma consciência crítica que procure não enquadrar o contemporâneo em particularismos.

A contemporaneidade das artes tem sido fruto de diversos ensaios, artigos, livros e entrevistas de Terry Smith desde o início dos anos 2000. Em 2008, o crítico organizou *Antinomies of art and culture*, livro de ensaios escritos por diversos pesquisadores, tais como Boris Groys, Rosalind Krauss e Antonio Negri, sobre questões acerca da modernidade, contemporaneidade e temporalidades. No ano seguinte, publicou *What is Contemporary Art?*⁵⁸, um longo tratado sobre a heterogeneidade da noção de arte contemporânea, como ela se manifesta em museus e galerias. Já em *Thinking Contemporary Curating*⁵⁹, livro escrito a partir de um seminário apresentado por ele em um encontro internacional de curadores, em Nova Iorque, em 2011, Smith procura analisar o que é o pensamento curatorial contemporâneo, como ele se manifesta na prática e como agem os artistas como curadores. Em 2015, o crítico retomou a ideia do livro, mas dessa vez através de entrevistas. Assim, *Talking contemporary curating*⁶⁰ é a reflexão de curadores, diretores artísticos de bienais e museus, historiadores e

⁵⁷ “[...] conceiving the contemporary as a state of witless presentism cannot be underestimated.” Terry Smith, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009a, p. 46, tradução nossa.

⁵⁸ Terry Smith, *What is Contemporary Art*, 2009b.

⁵⁹ Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, 2015a.

⁶⁰ Terry Smith, *Talking Contemporary Curating*, 2015b.

críticos de arte acerca das diferentes condições e contextos da curadoria de arte. Ademais, algo que atravessa todos esses livros, além de artigos e entrevistas feitas Terry Smith, disponíveis em diversas revistas de arte, como a *Symploke* e *Contemporaneity*, é a busca por uma conceituação do contemporâneo e o debate de como ela é percebida na arte.

Em vistas a uma reflexão mais aprofundada e crítica, Terry Smith afirma que “o conceito de contemporâneo, longe de ser singular e simples, um substituto neutro para o “moderno”, significa múltiplas maneiras de estar com, no e fora do tempo”⁶¹ e acrescenta que “o que tomamos por contemporâneo é o principal indicador do que nos importa mais sobre o mundo no presente momento e o que mais importa aos artistas”⁶². Para Smith, a contemporaneidade não pode mais ser caracterizada por termos como *modernidade* e *pós-modernidade*, envolvendo características variadas “[...] desde as interações entre humanos e a geoesfera, através da pluralidade de culturas e a paisagem ideológica da política global, até a interioridade do ser individual”⁶³.

Terry Smith assinala que, assim como a contemporaneidade, a arte hoje é feita por meio do desdobramento de três correntes. A primeira delas seria a estética da globalização, a qual “[...] continua a buscar as forças motrizes da arte

⁶¹ “The concept of the contemporary, far from being singular and simple, a neutral substitute for “modern”, signifies multiple ways of being with, in and out of time.” *Ibidem*, p. 47-48, tradução nossa.

⁶² “What we take to be contemporary is the primary indicator of what matters most to us about the world right now, and what matters most to artists.” *Ibidem*, p. 48, tradução nossa.

⁶³ “[...] from the interactions between humans and the geosphere, through the multiplicity of cultures and the ideoscape of global politics to the interiority of individual being.” *Ibidem*, p. 49, tradução nossa.

modernista: reflexividade e experimentalismo da vanguarda”⁶⁴. A segunda decorre dos processos de descolonização e seu impacto no chamado primeiro mundo, o que leva o crítico a afirmar que “[...] por essa perspectiva, a arte contemporânea hoje é a arte do Sul Global”⁶⁵. A terceira corrente seria algo mais “[...] pessoal, de pequena escala e ofertas modestas”⁶⁶, marcadamente contrastante com uma arte mais espetacular que, a seu ver, continua forte nos dias atuais. Nessa corrente, artistas tendem a trabalhar coletiva ou individualmente, mas se valem da conectividade, tecnologia e múltiplas mídias.

Essa heterogeneidade da arte exemplificada por Terry Smith fundamenta sua visão de que a globalização não é mais hegemônica. O conjunto de seus escritos apontam para a ideia de que a contemporaneidade deva ser pensada pelo local, ao invés do global. Assim, Smith rejeita os termos *arte global* ou *arte mundial*. A esse respeito, em conversa com a pesquisadora Saloni Manthur, publicada na revista *Contemporaneity* sob o título “Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization”, ambos concordam que tais termos sugerem uma síntese e uma coerência que inexistem na contemporaneidade. Do mesmo modo, ele também rejeita a ideia de que haja uma coexistência de passado e presente, ou de certos elementos do passado no presente. A esse respeito, afirma ele,

Nossa contemporaneidade está saturada com todos os tipos de passado: histórico, artístico, religioso, utópico. Eles preenchem o presente com suas

⁶⁴ “[...] continues to pursue the key drivers of modernist art: reflexivity and avant-garde experimentality.” *Ibidem*, p. 50, tradução nossa.

⁶⁵ “[...] from this perspective contemporary art today is the art of the Global South.” *Ibidem*, p. 52, tradução nossa.

⁶⁶ “[...] personal, small-scale, and modest offerings.” *Ibidem*, p. 52, tradução nossa.

exortações ao retorno, eles correm para fechar a enorme lacuna deixada pelo crepúsculo das grandes narrativas, e seus projetos não realizados parecem ainda quererem essa realização tão fortemente que eles extinguiriam outros futuros⁶⁷.

A visão do crítico acerca da heterogeneidade da arte com relação à segunda corrente - aquela em que há processos artísticos específicos de cada região e sociedade - tangencia a de Miwon Kwon, de que as histórias de todo o mundo coabitam o presente. Igualmente, Smith vê elementos do passado, principalmente do modernismo, impregnando o presente, embora, para ele, isso diga respeito a determinadas correntes artísticas e exposições em grandes museus e galerias e não o que definiria a arte contemporânea.

Com o livro *What is contemporary art?*, ele procura mostrar que, apesar da grande diversidade artística do presente, é possível localizar a arte contemporânea com aquela que vem sendo produzida desde os anos 80, afirma que ela é distinta da arte moderna ou pós-moderna, e que pode ser encontrada em espaços alternativos, exposições públicas temporárias e em zines independentes.

O crítico e professor de História da Arte na Barnard College e Columbia University, Alexander Alberro, assim como Terry Smith, localiza o início do contemporâneo na década de 80, mais precisamente a partir de 1989, com o

⁶⁷ “Our contemporaneity is saturated with all kinds of pasts: historical, artistic, religious, utopian. They fill the present with their urgings for recurrence, they rush in to close the yawning gap left by the twilight of the master narratives, and their unrealized projects still seem to desire realization so strongly that they would snuff out other futures.” Terry Smith e Saloni Mathur, “Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization”, 2014, p. 166, tradução nossa.

advento de um novo período histórico, marcado não somente pelo fim do comunismo soviético, como também pelo neoliberalismo, globalização e novos modos de experiência tecnológica. Segundo Alberro, a hegemonia do neoliberalismo, “[...] com seu objetivo de alinhar toda a ação humana com o domínio do mercado”⁶⁸ e a “[...] completa integração da cultura eletrônica ou digital”⁶⁹, provocaram mudanças drásticas “[...] na forma como a arte se dirige a seu espectador”⁷⁰. Desse modo, o contemporâneo seria marcado como um novo período que não se comunica com elementos do passado:

Causalidade é um dos principais problemas que eu quero abordar nesta resposta. De particular interesse é o duplo movimento no qual a valorização de continuidades – o foco insistente e inabalável na passagem ininterrupta do passado para o presente, do moderno ao contemporâneo – lentamente se converte em uma consciência de quebra radical, enquanto ao mesmo tempo a atenção requerida para uma quebra, gradualmente faz do “contemporâneo” um período em si mesmo⁷¹.

Embora o crítico aponte o fim da década de 80 como o início do contemporâneo, ele assinala que seu entendimento do contemporâneo não se restringe a uma periodização; essa seria, segundo ele, “[...] uma ferramenta com a qual pensar toda a formação social, uma ferramenta que nos permite pensar a

⁶⁸ “[...] with its goal to bring all human action into the domain of the market.” Alexander Alberro, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009, p. 55, tradução nossa.

⁶⁹ “[...] full integration of electronic or digital culture.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

⁷⁰ “[...] manner in which art addresses its spectator.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

⁷¹ “Causality is one of the main problems that I want to address in this response. Of particular concern is the twofold movement, in which the foregrounding of continuities – the insistent and unwavering focus on the seamless passage from past to present, from modern to contemporary – slowly turns into a consciousness of a radical break, while at the same time the enforced attention to a break gradually turns “the contemporary” into a period in its own right.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

sociedade em sua totalidade”⁷². Alberro defende a ideia do contemporâneo como um período pela sua possibilidade de estabelecer relações entre acontecimentos que ainda estão se desdobrando. Dessa maneira, a globalização, em seu caráter social, político e econômico, nos mostra que “[...] o mundo está agora mais interconectado do que nunca”⁷³. Alberro vê vários sintomas da globalização no contexto da arte, como “[...] a representação temática ou iconográfica de integração global em um corpo diverso de trabalhos”⁷⁴, “[...] a proliferação de amplas exposições globais em contextos temporários (quer dizer, bienais trienais, Documenta, feiras de arte e similares)”⁷⁵, a mudança nas práticas de colecionar arte – ocasionada pelo aspecto econômico neoliberal da globalização –, que deixou para trás o “[...] colecionador chique que busca capital cultural”⁷⁶, levando a coleção de arte hoje a ser “[...] amplamente dominada por absoluta especulação”⁷⁷. Entretanto, Alberro assevera que uma outra forma que a globalização toma na arte “[...] é a manifestação dinâmica de práticas artísticas de contra-globalização”⁷⁸.

Além da globalização, as novas tecnologias, de acordo com o crítico, abriram caminho para uma cultura digital que reverbera nas artes. Um exemplo disso seriam trabalhos de arte tecnológica que vêm, em museus e galerias,

⁷² “[...] a tool with which to think the whole social formation, a tool that allows us to think the society in its totality.” *Ibidem*, p. 55-56, tradução nossa.

⁷³ “[...] the world is now more interconnected than ever.” *Ibidem*, p. 56, tradução nossa.

⁷⁴ “[...] the thematic or iconographical representation of global integration in a diverse body of works.” *Ibidem*, p. 56, tradução nossa.

⁷⁵ “[...] the proliferation of large global exhibitions in temporary contexts (that is to say, biennials, triennials, Documenta, art fairs, and the like.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁶ “[...] the chic collector who seeks cultural capital.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁷ “[...] largely dominated by sheer speculation.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁸ “[...] is the dynamic manifestation of counter-globalization artistic practices.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

substituindo aqueles palpáveis. Trata-se de “[...] um aumento significativo de híbridos *high-tech* de todos os tipos, da fotografia digital, a instalações fílmicas e videoinstalações, à arte do computador e de outras “novas mídias”⁷⁹.

Embora assim como Terry Smith, Alexander Alberro também admita que há elementos do passado que se mantêm no presente – no presente, não no que seria o contemporâneo –, segundo ele, devido principalmente aos modernistas, os novos modos de fazer arte desde os fins dos anos de 1980 superaram a arte do passado e a “[...] hegemonia do contemporâneo deve ser agora reconhecida”⁸⁰.

3. Considerações finais

Terry Smith assinala que a arte contemporânea está saturada com o entendimento do lugar da história da arte no contexto histórico e assuntos da atualidade, o que vai de encontro aos demais teóricos analisados aqui. Apesar de Terry Smith e Alexander Alberro entenderem o contemporâneo como um novo período, com características próprias e sem herança do passado, Alberro vê diversos sintomas da globalização na arte de hoje, além do papel da cultura digital nos novos modos de fazer arte. Smith, entretanto, rechaça essa ideia, principalmente no que diz respeito à hegemonia da globalização, defendendo a noção de contemporâneo como o local, em oposição ao global, e o experimental

⁷⁹ “[...] an upsurge of high-tech hybrids of all kinds, from digital photography, to film and video installations, to computer and other “new media” art.” *Ibidem*, p. 58, tradução nossa.

⁸⁰ “[...] the hegemony of the contemporary now must be recognized.” *Ibidem*, p. 60, tradução nossa.

e transitório, ao contrário dos espaços consagrados da arte, como museus, bienais e galerias.

Já Boris Groys, Miwon Kwon e Richard Meyer rejeitam a ideia de presentificação de alguns conceitos de contemporaneidade e preferem ver o contemporâneo como impregnado por um arquivo de elementos passados. Desse modo, Meyer afirma seu intento em abordar o contemporâneo sob uma perspectiva histórica, Kwon acredita que o contemporâneo mobiliza o passado ao, por exemplo, visitar técnicas e linguagens artísticas passadas, além de dialogar com histórias de todo o mundo, e Groys discorre sobre a questão de como o passado pode ser percebido no presente, como através dos sinais fracos que o contemporâneo teria herdado do modernismo.

Essas considerações acerca do contemporâneo dialogando com o passado estão em consonância com as reflexões levadas a cabo por Boris Groys sobre a questão do novo em um livro dedicado ao assunto: *On the new*. Groys postula que o novo não diz respeito a algo previamente escondido, ou algo totalmente desconhecido e que é revelado. Para o crítico, o novo só pode ser considerado como tal em relação ao antigo, à tradição⁸¹ e, portanto, ele consiste “[...] no fato de que o valor de algo já visto e sabido é revalorizado”⁸². Assim, através da crítica da arte contemporânea, tais pesquisadores trazem para o entendimento do contemporâneo o que Agamben realizou em sua análise do tema, ao evocar Barthes e Nietzsche para defender a ideia de que o contemporâneo é o intempestivo, e o mesmo diz respeito a Didi-Huberman, ao evocar Pasolini para

⁸¹ Boris Groys, *On the New*, 2014, p. 6.

⁸² “[...] in the fact that the value of something already seen and known is re-valued.” *Ibidem*, p. 10, tradução nossa.

construir sua metáfora do vaga-lume com o intuito de sugerir que o passado não é apagado por completo, mas sua sobrevida se faz perceber sob um novo brilho.

Embora as abordagens dos críticos e teóricos que defendem a contaminação do passado no presente sejam realizadas de formas diversas, suas análises nos colocam em uma situação de pensar e fazer arte sem a preocupação do inovar, do romper com tudo. Ademais, poderíamos questionar se um artista independente, que divulga seus trabalhos em meios experimentais e não hegemônicos – uma das características do contemporâneo, segundo Terry Smith –, a partir do momento que tem um trabalho exposto em uma galeria ou museu, deixa de ser contemporâneo.

Desse modo, podemos refletir mais especificamente acerca da arte contemporânea brasileira, no entendimento do contemporâneo, dialogando com o passado. Teóricos e críticos de arte também divergem quanto à sua concepção e contextualização histórica. Há os que defendem a arte contemporânea como uma ruptura com o passado, como postula Terry Smith, assim como há os que veem novos elementos na contemporaneidade artística - ainda que essas também contenham traços do passado.

Nesse sentido, Fernando Cocchiarale, artista, crítico, curador e professor de arte, assevera que, da arte contemporânea brasileira, “participam umas quatro gerações ou safras de artistas que aqui produziram e hoje emprestam sentido genealógico às gerações mais novas, referenciando-as”⁸³. Deixando de lado a

⁸³ Fernando Cocchiarale, “A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas”, p. 67.

questão das influências internacionais, Cocchiarale procura observar uma “tradição interna”⁸⁴ que se relaciona à

Mais jovem e recente produção contemporânea, cujas intervenções públicas e institucionais correspondem simultaneamente ao espírito de nossa época e a uma genealogia de artistas que começa com as Experiências, de Flávio de Carvalho, a participação do público e a integração entre arte e vida propostas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, passa pela crítica institucional de Nelson Leimer, e chega às situações e experiências de Artur Barrio e às *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles⁸⁵.

A partir dessa perspectiva, podemos ver como o passado pode mobilizar a arte contemporânea, embora novos elementos estejam presentes; não só com novas tecnologias e técnicas, como novas práticas. Um exemplo disso seria a presença e proliferação de coletivos, quer seja, segundo Cocchiarale, “atitudes [que] colidem com a noção de autoria individual”⁸⁶ de outrora.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERRO, Alexander. Questionnaire on “The Contemporary”. *October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 55–60, 2009.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 69.

AUGÉ, Marc. Contemporanéité et conscience historique. In: AUGÉ, Marc. *Où est passé l'avenir*. Paris: Éditions du Panama, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 67–71, 2004. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf. Acesso em: 26 mai. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOSTER, Hal. Questionnaire on “The Contemporary”. *October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 3–124, 2009.

GROYS, Boris. Comrades of Time. *e-flux journal*, Nova Iorque, n. 11, dez 2009.

GROYS, Boris. *On the New*. New York: Verso, 2014.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 86-101, nov. 2011.

KWON, Miwon. Questionnaire on “The Contemporary”. *October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 13–15, 2009.

MEYER, Richard. *What was Contemporary Art?* Cambridge: The MIT Press, 2013.

SMITH, Terry. Questionnaire on “The Contemporary”. *October, October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 46–54, 2009a.

SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2009b.

SMITH, Terry. *Talking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2015a.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2015b.

SMITH, Terry; MATHUR, Saloni. Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization. *Contemporaneity*, Pittsburgh, v. 3, n. 1, 2014.

Disponível em:

<https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/contemporaneity/article/view/112/110>.

Acesso em: 28 dez 2018.

Referência para citação deste artigo

BARCELOS, Carolina Montebelo. O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 175 – 202, junho de 2020.

> Em busca de um teatro perdido: notas sobre *O tribofe*, de Arthur Azevedo

> In search of a lost theater: notes on *O tribofe*, by Arthur Azevedo

por **Diego dos Santos Reis**

Pós-Doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Professor substituto de Filosofia da Educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ. E-mail: diegoreis.br@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6977-7166.

Resumo

Trata-se, neste ensaio, de tecer algumas considerações sobre *O tribofe*, de Arthur Azevedo, revista de ano de 1891, encenada pela primeira vez no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro, em 1892. Por meio de uma análise contextual e dos procedimentos dramatúrgicos próprios ao gênero teatral das revistas de ano, pretende-se examinar de que forma é esboçado o retrato da jovem República brasileira, e o modo pelo qual a cena passa a ser um lugar privilegiado de crítica político-social das condições de vida nas cidades do final do século XIX. Ademais, recorrendo às análises sobre o riso, de Henri Bergson, busca-se expor de que modo o efeito cômico é acionado para problematizar os costumes e impasses dos processos da formação identitária brasileira.

Palavras-chave: Teatro de Revista. Arthur Azevedo. Cômico. Crítica social.

Abstract

This essay aims to make some general remarks on *O tribofe*, by Arthur Azevedo, a revue written in 1891, that was staged for the first time in 1892 at the Apolo Theater, Rio de Janeiro. Through a contextual analysis which draw upon dramaturgical procedures of Revues, it intends to look into methods that have been used to depict a profile of the young Brazilian Republic, as well as the way in which the scene becomes a prime spot for political and social criticisms of standards of living in the late 19th century cities. Moreover, based on Henri Bergson's analysis of laughter, it is intended to present how the comic effect was used to problematize customs and impasses of Brazilian identity formation processes.

Keywords: Revue. Arthur Azevedo. Comic. Social criticism.

> Artigo recebido em 02.02.2020 e aceito em 28.05.2020

O riso deve ter uma *significação social*.

Henri Bergson

1. Contextos, urdiduras, etnografias urbanas

Para a jovem e incipiente República dos Estados Unidos do Brasil, 1891 foi um ano turbulento. Nesse período, presencia-se uma série de mudanças de configuração política, social, econômica e cultural no país, que acompanha o novo sistema de governo do Brasil republicano, fundado no pacto federativo.

A Constituição Brasileira de 1891, a segunda do país, marca a transição do regime monárquico para a república, sinalizando a institucionalização da nova conjuntura política brasileira, sobretudo pelos valores liberais e democráticos que pretende defender. É bem verdade, porém, que o fim do autoritarismo do Império, do voto censitário e o decreto da igualdade formal entre os cidadãos não se traduziu na redução efetiva das desigualdades econômicas e das exclusões políticas e sociais, que se mantêm na Primeira República. A Constituição não previa qualquer medida de reconhecimento e de reparação à violência endereçada às populações negras e ameríndias, além de favorecer, de modo patente, as elites cafeicultoras do país.

Se, de um lado, observa-se o empenho da administração pública para a construção de uma nova geografia do espaço urbano, com vistas a melhorar as condições de vida e de circulação das cidades, na medida em que “o princípio de ‘circulação’ é um elemento estruturante da modernidade que emerge no século XIX”¹, de outro, o imaginário urbano coletivo se transformava mais lentamente.

¹ Renato Ortiz, *Cultura e modernidade: a França no século XIX*, 1991, p. 195.

Figuras e emblemas do Império perduravam, e velhos personagens da cidade, detentores do poder simbólico e material, recorriam a seus títulos de nobreza ou à sua influência junto às elites, para defender seus interesses de classe. Ainda que, com a instauração do sistema republicano, os títulos de nobreza não devessem garantir a manutenção de antigos privilégios, na prática, eles continuavam a definir as fronteiras intransponíveis entre proprietários e não proprietários, beneficiários ou não beneficiários dos privilégios materiais e simbólicos endereçados às elites brancas e abastadas da Nação.

O Rio de Janeiro, a Capital Federal, estava em ebulição. Havia uma profusão de modas estrangeiras, vestidos longos, paletós, grandes chapéus e botinhas, em consonância com a *Belle Époque française* – e que contrastavam com o clima tropical da cidade –, tratava-se de uma verdadeira miscelânea de estilos, com os signos de distinção e de identidade específicos de cada grupo social. Pelo menos, da posição que se desejaria ou que se figurava pertencer, nas idealizações que marcam, historicamente, certa *inconsciência de classe* brasileira, sobretudo das classes médias, com seus modos de reprodução de formas de viver importados, pautados em representações autoritárias do mundo social e nos mecanismos simbólicos de dominação.

Ciganos, estrangeiros, imigrantes europeus, pessoas escravizadas recém-libertas – mas sem perspectivas efetivas de integração ao *corpus* social e aos direitos de cidadãos –, no tecido de atravessamentos da urbe, confundiam-se aos comerciantes, carregadores, vendedores ambulantes, à massa de pessoas empobrecidas, aos libertinos e aos libertários, enfim, uma série de atores sociais que se encontravam nos espaços de sociabilidade da cidade, profundamente

alterados em virtude do esforço de difusão da “civilidade”, por parte da administração pública, a todos os cidadãos.

No seio dos conflitos e das contradições estruturais da Primeira República, a tarefa de ordenação do espaço urbano levada a cabo pelas autoridades públicas apoiava-se, frequentemente, no trabalho da polícia, que deveria combater a *desordem* pela força repressiva. Sabe-se, todavia, que as instituições policiais, não raro, participavam ativamente da produção da desordem que deveriam combater e estavam envolvidas em uma série de intervenções, oficiais e oficiosas, em curso nas tramas da cidade. Se, por um lado, havia zonas de fuga e de escape possíveis desse “choque de ordem”, de outro, essas intervenções não deixam de revelar o cerne de um projeto que não pretendia exaurir, mas governar as ilegalidades e as desordens urbanas, bem como justificar as práticas racistas de “suspeição generalizada” contra as pessoas pobres e negras.

Somam-se a esse cenário outros velhos conhecidos dos cidadãos fluminenses: a inflação e as mazelas de uma economia especulativa que fazia os homens enriquecerem na mesma velocidade com que perdiam tudo; as doenças endêmicas que assolavam a cidade, ocasionadas pela infraestrutura precária e insalubre dos centros urbanos; e a *malandragem* urbana: bilontras, caloteiros, pequenos trapaceiros e golpistas que, a todo custo, tentavam se beneficiar dos ingênuos e distraídos.

O esforço de *regeneração* da cidade, que se intensifica com as reformas urbanas e sanitárias das primeiras décadas do século XX, empreendidas pelo

prefeito Pereira Passos², acentua a cisão que muitos cronistas da época, como Olavo Bilac³, apontariam entre uma cidade colonial/imperial e uma cidade republicana. Cidade a ser forjada, moldada pelo ideal do progresso trazido pela modernização e pelo projeto civilizatório inspirado nas capitais europeias. E que, no entanto, desperta entre seus habitantes um misto de temor e de euforia, com a constante percepção de inadaptação a uma cidade em acelerada mutação.

Nesse contexto, no campo teatral, a opereta, a mágica e a revista consolidam-se como gêneros profícuos e rentáveis nos últimos decênios do século XIX. Apesar da herança francesa comum aos três gêneros de teatro musicado, a verve criativa de autores, como Arthur Azevedo, mobiliza recursos cênicos e dramáticos que singularizam o repertório nacional e um modo de produção *abrasileirado*, marcado pela exploração das linguagens jornalísticas, radiofônicas e visuais, e pela relação intrínseca entre o teatro e a vida urbana. Compreender os procedimentos e as engrenagens poéticas desse teatro requer associá-lo com o ambiente cultural, social e político mais amplo no período

² Como recorda Needell, as reformas urbanas de Pereira Passos foram implementadas no período de 1903 a 1906. Entretanto, o movimento de modernização, que culminou no conhecido “Bota-Abaixo”, teria início já na década de 70 do século XIX. Pereira Passos, em 1874, então engenheiro do Ministério do Império, havia elaborado um primeiro plano de reformas, criticado até mesmo pelo Imperador D. Pedro II, não obtendo sucesso em sua realização (Jeffrey D. Needell, *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, 1993, p. 52-55).

³ Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*, cita um comentário exemplar de Bilac a esse respeito, publicado na *Revista Kosmos*, em 1906: “Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo *boulevard* esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie — era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada... Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs...” (Olavo Bilac *apud* Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, 1999, p. 69).

observado, além de sua relação com as transformações sociais que lhes são contemporâneas.

Ao escrever sobre a forma teatral da revista para o *Dicionário do Teatro Português*, em 1908, Sousa Bastos assim a definia:

É a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As revistas, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, além de *couplets* engraçados e boa encenação⁴.

Se a definição de Sousa Bastos reitera a incapacidade de a revista poder “satisfazer pelo lado literário”, como diversos críticos ressaltarão nesse momento, Arthur Azevedo, em sua defesa, afirmará a preocupação de resguardar o seu estatuto artístico em face da deturpação pela qual passava o gênero, nas mãos de escritores ineptos, e o seu conseqüente descrédito. Nem licenciosidade nem vulgaridade insensata, mas espirituosidade, sarcasmo, crítica mordaz e tratamento artístico seriam os elementos determinantes de uma boa revista. Como expressa o revistógrafo no prólogo de *Mercúrio*, revista de 1887:

Dizem muitos que a arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,

⁴ Sousa Bastos, *Dicionário do teatro português*, 1908, p. 128.

Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:

Engano, puro engano!

Pode haver Arte na revista de ano⁵.

São essas as linhas de força da construção dramaturgicamente de Arthur Azevedo, que soube dirigi-las de modo preciso, a fim de extrair o efeito cômico da tentativa de construção de uma *Europa possível*⁶ nos trópicos e das tensões do processo civilizador na Capital Federal. Processo este que deveria fazer do Rio de Janeiro um símbolo da *ordem e do progresso*, reflexo do dístico positivista adotado como lema da bandeira brasileira após o golpe militar que culminou com a proclamação da República.

As revistas de ano de Arthur Azevedo⁷, em que pese a ficcionalização cômica do cotidiano, não deixam de funcionar como registro factual dos principais acontecimentos ocorridos no período. Daí o recurso às alegorias, aos quadros em ritmo ágil e às sátiras, que recompõem quase jornalisticamente os fatos do ano anterior, possuem também um valor documental. Mas que não suplanta, entretanto, o trabalho ficcional sobre a matéria histórica – simultaneamente, *teatro e documento* – e o efeito cômico extraído das contradições e dos conflitos que se vivenciavam na capital. Entre a Corte e a Capital Federal, “capital do Império ou da República, num caso como no outro, trata-se de trazer à cena o espaço público, cenário e protagonista desses

⁵ Arthur Azevedo, *Teatro de Arthur Azevedo*, 1987, p. 168.

⁶ Afonso Carlos Marques dos Santos, “A fundação de uma Europa possível”, 2000, p. 9-17.

⁷ Entre 1877 e 1907, Arthur Azevedo escreveu 19 revistas de ano.

espetáculos onde se celebravam anualmente as transformações urbanas e o desejo ou temor da modernização”⁸.

Trazer à cena o espaço público impunha lançar um olhar crítico e satírico sobre as relações de poder que estavam em jogo na capital, simultaneamente personagem de uma narrativa descontínua e panorâmica, e cenário da trama na revista, com a efervescência dos fluxos acelerados, o contínuo movimento de demolição, construção e modernização cidadina.

Analisar, deste modo, a escrita cênica e dramatúrgica de Arthur Azevedo e, especialmente, de suas revistas de ano, que passavam em *re-vista* os acontecimentos transcorridos no ano anterior, nos oferece algumas pistas interessantes para compreensão das representações culturais, das dinâmicas cidadinas e do imaginário social, produzidos pelas transformações em curso no final do século XIX e início do XX. Por isso, além dos aspectos concernentes à poética da cena e das estruturas dramatúrgicas, é possível examinar, nas revistas, elementos culturais, políticos, econômicos e sociais de uma sociedade que ensaiava sua entrada efetiva no regime republicano e assistia, entre atônita e excitada, à reorganização frenética da estrutura urbana e política do país.

As revistas de Arthur Azevedo denunciam ironicamente, é bem verdade, certo pragmatismo insensato da lógica moderna. Mas também, pelo riso, “castigam-se os costumes”⁹ de uma sociedade que se deseja cosmopolita e moderna, erguida verticalmente por sobre os escombros de um passado que não cessava de estilhaçar a utopia do presente. Como destaca Worms, “a comédia é

⁸ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 16-17.

⁹ Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, 2007.

essa arte mista, a única arte que não está do lado do indivíduo (como a tragédia, ou a pintura), mas que tem uma função vital e social: ela castiga, e não pode compadecer-se”¹⁰.

O exercício crítico sobre a linguagem, por sua vez, em suas dobras e tensões estilísticas e sonoras, com vistas a extrair da matéria verbal o efeito cômico, demonstra a capacidade operatória de um revistógrafo interessado não apenas no aspecto formal de suas peças, mas no cotidiano da cidade, nas historietas que atravessavam suas ruas, andavam pelos bondes, tomavam acento nos teatros e nos cafés *chic* da rua do Ouvidor. Por outro lado, as greves, os levantes e as agitações constantes colocavam as autoridades em alerta. A crise econômica e financeira se acentuava. As casas para alugar, escassas, inflacionavam o preço dos aluguéis. Febre amarela e varíola se alternavam como endemias que, todos os anos, matavam milhares de pessoas, apesar da atividade policialesca de órgãos como a Inspetoria de Higiene, responsável pelo controle higiênico-sanitário. Tudo isso em contraste com o deslumbramento das modas importadas de Paris, o estilo empolado, lenços e lunetas à ponta do nariz, os estrangeirismos da língua francesa: “frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda”¹¹.

¹⁰ “[...] la comédie est cet art mixte, le seul art qui n’est pas du côté de l’individu (comme la tragédie ou la peinture), mais qui a une fonction vitale et sociale: elle punit et ne peut s’apitoyer pas”. Frédéric Worms, *La philosophie en France au XXe siècle: moments*, 2009, p. 129, tradução minha.

¹¹ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 1995, p. 83.

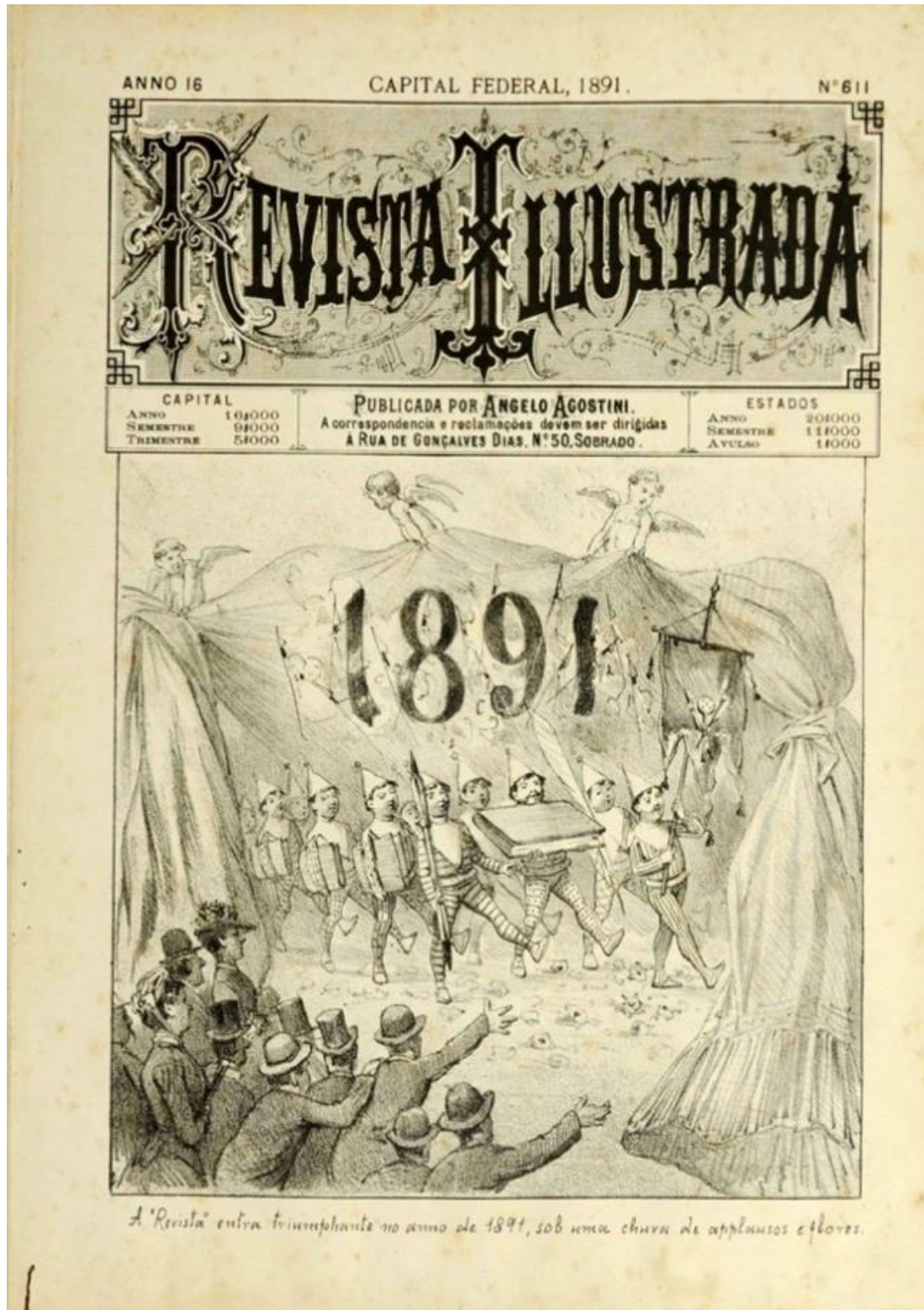


Figura 1

Angelo Agostini – O ano de 1891. Litografia. Revista Ilustrada, ano 16, n. 611, jan. 1891. Coleção Plínio Doyle.

Eis a realidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. É nesse caleidoscópio urbano que o teatro de Arthur Azevedo buscará suas referências, explorando as suas ambiguidades: polifonia de um concerto *desconcertado*, com seus ruídos, tensões e notas dissonantes – garantia do riso fácil e da diversão que agradava ao público.

2. Entre tribofes, pelintras e gaiatos: a desordem da Capital Federal

Pelas ruas do Rio de Janeiro¹² caminham Dona Fortunata, Seu Eusébio, Quinota, Juca e Benvinda à procura de Gouveia, o noivo fujão, que, em uma passagem meteórica por São João do Sabará, nas Minas Gerais, havia prometido casamento à “sinhá” Quinota, mas volta ao Rio de Janeiro sem lhe dar maiores explicações. Está, então, armado o mote necessário para que a busca atravesse a cidade do Rio de Janeiro e, concomitantemente, apresente o panorama dos fatos ocorridos em 1891, ao lado dos anfitriões: Frivolina, a “musa” das revistas de ano, e *Triboff*, um naturalista russo que se associa à narrativa, ganhando uma identidade “à brasileira” – o Tribofe.¹³

Nesse percurso, atravessado pela dinâmica dos fluxos citadinos, à procura de Gouveia, a família deparar-se-á com uma série de situações inusitadas, que

¹² Apesar da modificação dos nomes de muitas ruas da cidade do Rio de Janeiro, as peças de Arthur Azevedo nos possibilitam inventariar o desenho antigo do Centro da Cidade, especialmente pelas notas elaboradas por seu filho, Aluísio Azevedo Sobrinho.

¹³ O *tribofe* foi apresentado pela primeira vez em 09 de junho de 1892, no Teatro Apollo, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, localizado na rua do Lavradio, 56 – inaugurado em 1890 e tendo funcionado até o ano de 1916, quando encerrou suas atividades -, e teve êxito imediato, com elenco bastante conhecido do público carioca. O grande sucesso de público consagrou nomes e se prolongou em inúmeras apresentações, com a casa sempre cheia.

revelam o manifesto contraste entre a sociabilidade rural e a sociabilidade da metrópole. A realidade profundamente distinta – ainda hoje, a despeito da interiorização da urbanização – e a pressão da capital para que o elemento interiorano – e, todavia, “externo” a ela – se conforme aos seus moldes, sob a pena de ser exposto ao ridículo e à admoestação, são patentes. Como lembra Flora Süssekind, “para esses espectadores, o homem do interior, o ‘deslocado’ na Capital, é motivo de riso, sobretudo porque parece reapresentar a seus olhos surpresas e espantos que já foram os seus”¹⁴. É nesse sentido que o jogo cômico recorre à estratégia da *trapaça*, por meio da qual uma inteligência pretensamente “superior” fraudava a confiança que lhe é depositada por um sujeito ingênuo:

Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais. Um trapaceiro profissional é ludibriado por trapaceiros mais espertos do que ele. [...] na mesma situação pode cair um herói positivo ao se ver em meio a pessoas que lhe são opostas por caráter, costumes e convicções¹⁵.

Tem-se, assim, uma visão da cidade como *locus* dos vícios, dos embustes e dos prazeres fáceis – dos malditos e deliciosos *micróbios da pândega*, dirá um dos personagens da revista –, que encontra reverberação na crítica empreendida por Quinota, numa conversa com Gouveia:

QUINOTA – Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... Faz-se ostentação do vício e das grandezas... como se faz ostentação da

¹⁴ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 38.

¹⁵ Vladimir Propp, *Comicidade e riso*, 1992, p. 100-101.

caridade. [...] Não se respeita ninguém. Seu Gouveia, esta sociedade está muito mal constituída¹⁶!

É sintomático que este diagnóstico seja proferido por uma moça “da roça” que, a despeito de sua condição interiorana, foi instruída e educada por três professores, como é informado por seu pai no início da revista. Não é de estranhar que essa formação *natural*, segundo a “marcha da natureza” – como se houvesse sido inspirada em princípios rousseauístas –, reverbere na sua atitude de distanciamento em relação à situação daqueles que, no seio da cidade corruptora, não podem senão se deixar afetar pelos seus vícios, muitas vezes invisíveis a eles.

A ênfase cômica é intensificada quando o próprio Tribofe, o mestre das trapaças, desabafa num discurso bastante irônico à companheira Frivolina:

TRIBOFE – Ah! Minha amiga! Nesta boa terra os mandamentos da lei de Deus são como as posturas municipais... Ninguém os respeita¹⁷!

É a denúncia de uma ordem estéril, cujos subterfúgios e desvios possíveis eram conhecidos por todos. Afinal, como recorda Sérgio Buarque de Holanda¹⁸, a promulgação do primeiro Código Civil brasileiro será somente em 1916, isto é, quase 25 anos depois de *O tribofe*. O destaque para as descumpridas *posturas municipais*, no entanto, contrasta com o autoritarismo das instituições públicas e da postura do presidente em exercício, Mal. Deodoro da Fonseca, cuja renúncia fora apresentada em novembro de 1891, após um rápido e rasteiro golpe de

¹⁶ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 123-124.

¹⁷ *Ibidem*, p. 115.

¹⁸ Sérgio Buarque de Holanda, *História do Brasil 2*, 1971, p. 66.

Estado. Golpe que instauraria o estado de sítio no país, com a dissolução do Congresso e a suspensão das garantias constitucionais, e impor a censura à imprensa e à circulação de muitos periódicos. Não à toa, o lundu cantado pelo periódico *O Tempo*, na revista de Azevedo, denuncia:

Meu Deus!
Amigos meus,
Suspenso fui,
Ui!
Olá!
Que gente má!
Peior não há,
Nem haverá!
(...)
Tão severo castigo
Nem tão grande aparato!
A liberdade da imprensa
Morreu às mãos de um barão,
Pois uma folha é suspensa,
E não se sabe a razão!¹⁹

O Tempo voltou a circular após o fim da ditadura. Contudo, o tempo já estava *fora dos eixos*. O Marechal Floriano Peixoto substituíra o Marechal Deodoro

¹⁹ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 171.

da Fonseca, reabrindo o Congresso, mas mantendo a tendência centralizadora e nacionalista do governo, baseado, sobretudo, nas forças armadas.

O desafio de controlar a situação agitada da capital da República, no campo social e político, não era menor do que os levantes, civis e militares, que se disseminam pelo país nesse período. O espírito grevista alastra-se pelo território nacional e afeta até mesmo, na revista, o pequeno Juca, que, recém-chegado ao célebre Ginásio Nacional, participa junto aos seus companheiros da greve contra o vice-reitor da instituição. Inegável, aqui, a influência das grandes greves europeias, que se multiplicam ao longo do século XIX, contra as precárias condições de trabalho, noticiadas diariamente pela imprensa nacional.²⁰ Não é de estranhar, também, que date do final do século XIX a organização dos primeiros sindicatos no Brasil, fundamentais na difusão dos protestos e dos movimentos revolucionários que eclodem com força no início do século XX.

Somava-se à insatisfação dos trabalhadores a política do Encilhamento, proposta pelos ministros Rui Barbosa e Visconde de Ouro Preto, e a consequente crise financeira no país, que culmina na alta inflacionária e no aumento dos preços dos bens de consumo. É isto que impede, na revista, a família vinda das

²⁰ A imprensa operária brasileira teve significativa expansão desde a segunda metade do século XIX. No período entre 1890 e 1910, ela alarga-se ainda mais, com a fundação de inúmeros jornais socialistas e anarquistas, que expressam as demandas e reivindicações das classes trabalhadoras do país. Só no Rio de Janeiro, para citar apenas alguns títulos, teremos: *Voz do Povo*, de 1890; *O Operário*, de 1895; *O Operário Italiano*, de 1897; *O Mensageiro*, de 1898; *O Protesto*, de 1899; *Tribuna Operária*, de 1900; *Gazeta Operária*, de 1902-1903; *Brasil Operário*, de 1903; *A União Operária*, órgão da União Operária do Engenho de Dentro, de 1904; *O Libertário*, de 1904; *O Artista*, de 1905; *Gazeta Operária*, uma vez mais, de 1906; *Semana Operária*, de 1907; *A Voz do Trabalhador*, de 1908-1909; *O Operário*, de 1908-1910.

Minas Gerais de encontrar um lugar razoável para a estadia na capital, o que refletia, de fato, o notório *déficit* habitacional da cidade.

Os personagens da peça, figuras comuns com seus falares prosaicos, retratam tipos conhecidos pelo grande público do teatro. Alguns mascaram, sob as roupagens de estrangeirismos, máximas eruditas e frases feitas, a sua real origem, como Gouveia e os *boleiros diplomados*; outros, como Ernestina, adotam registro flutuante de enunciação, ora em francês, ora em “submisso brasileiro”; ou, ainda, expressam-se, com orgulho, pela linguagem regional, como os membros da família mineira – à exceção da “sinhá” –, revelando sua procedência interiorana e suas diferenças com relação à comunidade citadina:

Uma simples constatação da incidência de personagens que fazem uso do dialeto caipira já nos chama a atenção para sua determinação de usar a fala como elemento distintivo entre duas culturas, e até de explorá-la como elemento cômico. (...) A barreira da fala é sempre apresentada como marca distintiva de não-pertinência à comunidade²¹.

E, de fato, essa “não-pertinência à comunidade” é crucial no eixo de desenvolvimento dramático, haja vista que é para esses personagens exteriores a apresentação da cidade e dos acontecimentos transcorridos no ano anterior. Trata-se de procedimento estrutural da revista, em cuja base está a convenção da forma composicional que caracteriza o gênero, apesar da mobilidade de exploração de enredos diversos.

²¹ Rachel Teixeira Valença, “Arthur Azevedo e a Língua Falada no Teatro”, 1986, p. 230.

Os personagens-tipo de Arthur Azevedo são figuras que exprimem, em si, verdadeiros traços coletivos, genéricos, elásticos, que funcionam como imagens caricaturais nas revistas, a despeito de suas particularidades nítidas. O que permite, por sua vez, extrair o máximo de efeito humorístico sem precisar, no entanto, de uma apresentação exaustiva ou que remeta a uma “consciência interior”, sendo facilmente identificadas pelo público nos contornos dos elementos convencionais das revistas de ano. De outro lado, o *compère* e a *comère*, personagens obrigatórios das revistas, cuja função moderadora visa assegurar a ordem diacrônica do eixo narrativo, garantem a coerência entre os quadros descontínuos que se sucedem segundo uma evolução no tempo.²² Como destaca Décio de Almeida Prado,

Ele, o *compère*, era de certo modo o mestre de cerimônia, não deixando, pela sua forte ação de presença, pela empatia com o público, que a continuidade da representação se desfizesse totalmente em números isolados. O resto do elenco, os cômicos, em número de três ou quatro, e as cantoras, ainda frequentemente francesas [...], intervinham em criações individuais, nesta ou naquela cena²³.

Cabe notar que esta coerência não visava produzir a ilusão da realidade perfeita ao espectador, como nas montagens naturalistas. Mas não significa um abandono total ao “efeito do real”. Antes, a mutação teatral, múltipla e inesperada, envolvia um misto de fantasia e de “representação panorâmico-documental da cidade e da história”²⁴. A revelação dos procedimentos de composição dramaturgica da revista, nesse sentido, desarmava a identificação

²² Décio de Almeida Prado, “Do Tribofe à Capital Federal”, 1986, p. 259.

²³ Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, 1999, p. 103.

²⁴ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 80.

espectador-personagem pela exposição dos processos de construção da cena, recorrendo frequentemente ao metateatro e à autorreflexividade. Por conseguinte, há um irônico contraste – e, por vezes, coincidência – entre o discurso e o sujeito da enunciação, como na cena em que Vasques²⁵, o ator, refere-se a si mesmo de modo satírico, na pele do personagem Tribofe, acentuando o efeito humorístico. Ajunte-se a este exemplo, logo nas cenas iniciais, a quebra explícita da ilusão cênica quando Frivolina confronta-se com um espectador descontente, que reclama da falta de originalidade do texto, devido ao reaparecimento da personagem. E, justamente, ao exercer o seu “direito de crítica”, como num duplo, o pseudo-espectador repete o procedimento de praxe das revistas: o ator-espectador que interrompe a encenação e, da plateia, torna-se interlocutor dos atores no palco.

Importante papel desempenhava também o elemento musical, como nos revela um olhar mais detido sobre os diversos estilos rítmicos que compõem a paisagem sonora da revista. Com a orquestra tocando ao vivo, há uma cadência e uma linha melódica no andamento dos quadros e de muitas falas cantadas, às vezes rimadas, cujas marcações tonais sugerem, eventualmente, certa “carnavalização” e máxima expressividade sonora nas apoteoses ao fim de cada ato.

Interessante notar que, naquele momento, anterior ao rádio, as revistas funcionavam como plataformas importantes de disseminação da música popular brasileira. Grandes compositores, como Chiquinha Gonzaga, Nicolino Milano,

²⁵ Francisco Correia Vasques (1829-1892) foi o mais festejado ator cômico do final do século XIX. Cf. Procópio Ferreira, *O Ator Vasques*, 1939.

Paulino Sacramento ou Assis Pacheco, maestro responsável pela música de *O tribofe*, compunham para a cena e conquistaram prestígio por suas criações. Esses compositores, responsáveis pelo arranjo musical das peças, também dirigiam as pequenas orquestras nas encenações. Ademais, o amplo espectro musical trabalhado por Arthur Azevedo e Assis Pacheco oferece exemplo de inegável heterogeneidade: operetas, tangos, lundus, jongos, charangas, canções e galopes estão presentes nas revistas.²⁶ E não apenas em *O tribofe*, se considerarmos as outras 18 revistas do comediógrafo, como em *O bilontra*²⁷, de 1885, que estreou no Teatro Lucinda, em janeiro de 1886. Nesta revista, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, constam 53 números musicais, com destaque especial para o *jongo dos sexagenários*, de Gomes Cardim, português radicado no Brasil, que foi recebido com desconforto por uma sociedade amplamente estruturada pelo regime escravocrata.²⁸

O grande espetáculo proporcionado pelas revistas, além disso, devia ao esplendor visual dos cenários, em grande medida possibilitado pelas inovações técnicas, que permitiam mutações em ritmo veloz, à vista do público. Além dos figurinos vistosos – muitos deles desenhados por Aluísio Azevedo, irmão de Arthur –, cenógrafos, maquinistas-chefe e carpinteiros desempenhavam papéis fundamentais nessas criações, em que maquinarias complexas eram acionadas, com vistas a produzir um deslumbramento visual, entre a fantasia e a magia.

²⁶ Segundo Décio de Almeida Prado, em sua *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, “ouvia-se, numa revista, desde canções sertanejas tiradas do repertório popular até páginas conhecidíssimas de Suppé e Offenbach” (Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, 1999, p. 103).

²⁷ Cf. Arthur Azevedo, “*O bilontra*”, 1985, p. 289-370.

²⁸ Cf. João Roberto Faria, “Teatro e escravidão – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro”, 2019, p. 18-46.

Essa arquitetura revolucionária no palco do século XIX é possibilitada pelo recurso a novas materialidades cênicas e tecnologias, que, não raro, tensionam os próprios meios expressivos. Destacam-se, nesse período, dois cenógrafos italianos radicados no Brasil, Gaetano Carrancini e Oreste Coliva. Ambos operam os dispositivos, as ferramentas e os aparatos ópticos de modo a produzir uma experiência de encantamento visual, repleto de efeitos cênicos *feéricos*, por meio dos quais o espectador, estático, passeia por diferentes tempos e espaços – orientado por um olhar que vivencia o que observa.

Aproximando-se da crônica jornalística, as revistas – e, em especial, *O tribofe* aqui analisado – realizam uma crítica contundente dos costumes pelo riso. Nesse teatro, por trás da ironia mordaz e do escárnio, há uma experiência familiar partilhada com o público, o que permite a fluência e o entendimento imediato das mais grosseiras às mais sutis referências. Sem essa imersão proporcionada pelo copertencimento social, cultural e linguístico, parte do efeito cômico se perde:

Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala; quantas vezes não se notou, por outro lado, que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às ideias de uma sociedade em particular? Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma *significação social*²⁹.

²⁹ Henri Bergson, *Op. cit.*, p. 6, grifos meus.

O que o filósofo francês aponta é que, para compreender o riso, é preciso não só entender a sociedade da qual ele emerge, mas também a sua *função social*, isto é, a sua função útil.³⁰ Pode-se extrair, para citar apenas um exemplo, a comicidade da varíola e da febre amarela personificadas, que se alternam em cena, porque se conhece a veracidade dos surtos endêmicos na cidade e a pouca efetividade da Inspetoria de Higiene e da Intendência Municipal no controle dos vetores das doenças. Deste modo, o riso, tal como afirmado por Bergson, é sempre de um grupo, que vê refletida a sua própria condição nas imagens que lhes são dirigidas.

Digno de nota, ainda, são as inúmeras referências que aparecem no texto ao teatro nacional e a seus artistas. Ironia mesclada ao diagnóstico da situação do artista do final do século XIX:

TRIBOFE – Encontrei hoje um dos artistas na Rua Espírito Santo. Dei-lhe um nickel. Tomei-o por mendigo³¹.

A comicidade, extraída da constatação da precariedade na qual viviam os artistas na cidade, deriva do retrato caricatural, mas verídico, da situação degradante de trabalho da classe artística no fim do século XIX e começo do XX. E, de modo especial, da condição dos artistas do teatro musicado, devido aos baixos salários e às condições exaustivas de trabalho:

³⁰ Para uma leitura mais aprofundada sobre o riso em Bergson, cf. Guillaume Sibertin-Blanc. “Le rire comme fait social total (éléments de sociologie bergsonienne)”, 2013.

³¹ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 151.

Os atores do teatro musicado da virada do século trabalhavam duramente, sem um dia sequer de descanso. De domingo a domingo, viviam em atividade permanente, como operários da ‘indústria do lazer’ em que a atividade teatral se transformava neste momento: enquanto se apresentava um espetáculo, ensaiava-se a montagem que substituiria a que estava em cartaz, pois, em geral, as temporadas eram curtas, salvo algum grande sucesso³².

Tem-se, nesse período, um cenário teatral dominado pelas companhias estrangeiras – principalmente, as companhias italianas especializadas nas óperas e operetas, e as companhias portuguesas de comédia –, retratado de modo satírico pelo revistógrafo nas primeiras cenas do terceiro ato de *O tribofe*. No que tange à produção nacional, a constatação é categórica no diálogo entre a estátua de João Caetano – que ganha vida por um truque cênico –, Frivolina e Tribofe:

JOÃO CAETANO – Mas vejo que não apresentam nenhuma peça nacional!

FRIVOLINA – Nenhuma tivemos durante o ano... Isto é, houve duas revistas: *O Grude*, que aguou na primeira noite...

TRIBOFE – Não falemos de coisas tristes!

FRIVOLINA – ...e *Viagem ao Parnaso*, que não fez sucesso³³.

O diagnóstico da “falta de qualidade” das produções nacionais era permanente e facilitava a maior entrada das companhias estrangeiras no Brasil, muitíssimo aclamadas pelo público e pela crítica. Todavia, cabe sublinhar que, na década de 90 do século XIX, o repertório nacional se diversificara, com a

³² Ângela de Castro Reis, “As Condições de Representação Teatral na Virada do Século”, 1999, p. 63-64.

³³ Arthur Azevedo, *O Tribofe*, 1986, p. 138-139.

consolidação das revistas como gênero prolífico e sucesso de público, o que se coaduna, por seu turno, com o “desejo de fundar um teatro nacional e solidificar a própria nacionalidade”³⁴.

3. Considerações finais

O resgate de inúmeros elementos composicionais de *O tribofe*, por Arthur Azevedo, em *A Capital Federal*³⁵, de 1897, atestaria o sucesso da revista. Embora a escrita da burleta se devesse ao pedido de Brandão, “o Popularíssimo”³⁶, como nos revela Décio de Almeida Prado no posfácio da edição de *O tribofe*, de 1986, devido à popularidade dos personagens-tipos da revista, o trabalho que se seguirá será novo, haja vista as incontáveis mudanças das situações dramáticas, o aparecimento de outros personagens e a ampliação de cenas. O mote geral da revista de 1891, contudo, será reciclado, ainda que a própria cidade houvesse se modificado notoriamente em cinco anos, desde a primeira representação da revista de Azevedo, fornecendo novos materiais cênicos para o revistógrafo.

³⁴ Flora Süssekind, *Papéis colados*, 2003, p. 68.

³⁵ Arthur Azevedo, *A Capital Federal*, 2003.

³⁶ Trata-se de João Augusto Soares Brandão (1844-1921), ator, teatrólogo e poeta nascido nos Açores, que imigrou para o Brasil em 1855. Contratado na década de 60 pela atriz e empresária Maria da Glória, passa a fazer parte de uma companhia teatral itinerante, na qual, por cerca de 30 anos, atua em comédias de costumes e burletas, apresentando-se em diversos teatros do Brasil. Como relatado por Arthur Azevedo, o personagem “Frazão”, de sua burleta *O Mambembe*, representado pelo próprio Brandão, quando de sua estreia no Teatro Apolo, em 7 de dezembro de 1904, foi inspirado no comediante. O epíteto “Popularíssimo” lhe foi conferido pelo jornalista Feliciano Prazeres, do *Jornal do Brasil*, visto o sucesso manifesto de sua atuação em *Viagem ao Parnaso*, também de Arthur Azevedo, em 1891. Apelido que rapidamente se disseminou e foi adotado pelo ator.

Ao atentar para os aspectos históricos, sociais e dramatúrgicos de *O tribofe* e, por extensão, das revistas de ano, na tarefa de analisar a tradição cômica do teatro brasileiro, é fundamental radiografar as transformações das práticas sociais e das representações culturais na passagem do século XIX para o XX. Transformações que, na pena de Azevedo, são apresentadas por meio da “fotografia colorida dos ambientes”³⁷ oferecida pelo escritor.

Por outro lado, as críticas endereçadas a Azevedo e ao teatro ligeiro musicado, como dão provas as inúmeras polêmicas³⁸ à época, seja com José Veríssimo ou com Coelho Neto, que não cessam de indicar o “desperdício de seu talento”, indicam os perigos de se “cair no gosto” – duvidoso – do grande público. Além de destacarem o lugar inferior das revistas na hierarquia dos gêneros e, por vezes, do próprio teatro enquanto “entidade morta”, a preocupação em agradar ao público massificado torna-se sinônimo de decadência e de “*prestigio ephemero muito prejudicial*”. Em resposta à crítica que lhe endereçara Pedro do Couto, em 15 de fevereiro de 1907, Azevedo publica em sua coluna para o jornal *O Paiz*:

[...] Ora, francamente, se me tornei, como diz o crítico, o mais popular dos actuaes escriptores brasileiros, pode-se dizer que eu me inutilizasse, e me inutilizasse por completo?

Se tenho, como diz elle, evidentes qualidades, boa linguagem, estylo simples e leve (o mais difficil dos estylos), devo ser um inutilizado. Com as qualidades literárias que o critico me attribue, podem os meus trabalhos decair na verdadeira fancaria?

A quem devo ter a preocupação de agradar senão ao grande público? Aos literatos da rua do Ouvidor? O que Pedro do Couto deve dizer é que, por uma série de circunstancias, fiz da minha penna um ganha-pão, o que me

³⁷ Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, [s.d.], p. 147.

³⁸ Cf. Fernando Mencarelli, *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, 1999.

não envergonho, e compreendi perfeitamente o meio literário em que vivia. Isso não quer dizer que me estragasse, nem me inutilizasse. [...] Houve tempo em que escrevi muitos versos sem a preocupação do grande público. Reunidos, dariam volumes. Ninguém fala nelles; nem o meu nome é citado entre os dos “poetas menores” brasileiros. A 5 de Março próximo será representada no Recreio uma comédia minha, O “Dote”, escripta sem a preocupação do grande público. Essa comédia terá três ou quatro representações...

Inutilizado eu seria, meu caro Pedro do Couto, e por completo, se só escrevesse peças de theatro que arruinassem os empregarios, versos que arruinassem os editores, contos, artigos e fantasias que ninguém lesse a não ser um grupo restricto, que nem sequer compra as gazetas. Inutilizado eu seria se, apesar de todos os pesares, não merecesse a um crítico de talento robusto esta generosa dedicatória, escripta na primeira folha de seu livro: “Ao robusto talento de Arthur Azevedo, homenagem de Pedro do Couto”³⁹.

Distante do diagnóstico de superficialidade, da vulgaridade e do caráter “pouco literário” do gênero, que lhe seria atribuído não apenas pelos críticos de seu tempo, mas também por alguns defensores do teatro brasileiro moderno, o teatro de revista, como pretendemos apontar, mobiliza uma escritura cênica e dramatúrgica expressiva, marcada por quadros curtos, cortes, operações sonoro-visuais diversas e mutações quase cinematográficas. E por inegável duplicidade, pois documento e ficção caminham conjuntamente na figuração de uma cidade em vias de se modernizar, “a ser inventada e exibida detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado”⁴⁰.

O que Arthur Azevedo parece apontar em sua revista é que esta cidade é cindida, igualmente, por uma trilha dupla, quase espectral, que faz espelhar no impulso do progresso o cenário – risível – de uma utopia: a capital, *imago da*

³⁹ Artur Azevedo e Julião Machado, *O Anno que passa - Jornal O Paiz*, 1907.

⁴⁰ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 15-17.

modernidade. Mas também, cabe acrescentar, de uma outra utopia urbana, inconsciente de si até o declínio do gênero: a precibilidade das próprias revistas em meio à aceleração irrevogável do tempo.



Figura 2

Divulgação de “A Capital Federal”. Fonte: *A Bruxa*, 26/02/1897.

Referências

- AZEVEDO, Arthur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- AZEVEDO, Arthur; MACHADO, Julião. O Anno que passa. *Jornal O Paiz*, Rio de Janeiro, 1907. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-paiz/>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- AZEVEDO, Arthur. O bilontra. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro de Arthur Azevedo*. v. 2. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo*. v. 3. Rio de Janeiro: MINC; INACEN, 1987.
- BASTOS, Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FARIA, João Roberto Faria, Teatro e escravidão – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 18-46, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p18-46>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- FERREIRA, Procópio. *O Ator Vasques*. São Paulo: Oficinas José Magalhães, 1939.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História do Brasil 2 – Da Independência aos Nossos Dias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. [S.l.]:

MEC/DAC/FUNARTE/SNT, [s.d.].

MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ORTIZ, Renato, *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Do Tribofe à Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Ângela de Castro. *As Condições de Representação Teatral na Virada do Século*. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 60-73, set.-dez.1999.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A fundação de uma Europa possível. In: *Anais do Seminário Internacional D. João VI: Um rei aclamado na América*, p. 9-17, 2000,

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. Le rire comme fait social total (éléments de sociologie bergsonienne). In: WORMS, Frédéric; RIQUIER, Camille (Org.). *Lire Bergson*. Paris: PUF, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a Língua Falada no Teatro. In: AZEVEDO, Arthur. *O tribofe*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986.

WORMS, Frédéric. *La philosophie en France au XXe siècle: moments*. Paris: Gallimard, 2009.

Referência para citação deste artigo

REIS, Diego dos Santos. Em busca de um teatro perdido: notas sobre O tribofe, de Arthur Azevedo. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 203 – 231, junho de 2020.

> Sobre o conceito de consciência em Heidegger

> About the notion of conscience in Heidegger

por Fabíola Menezes Araújo

Doutora em Teoria Psicanalítica (UFRJ) e Doutoranda em Filosofia Antiga (PUC-RJ). E-mail: confabulando@gmail.com ORCID: 0000-0002-8295-2536

por Rafael Ribeiro Almeida

Graduando em Filosofia na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, Ilhéus, BA). E-mail: estudosrafael@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5040-878X

Resumo

Pretendemos examinar a noção de consciência (Gewissen) na primeira fase do pensamento heideggeriano. Para tanto, investigamos Ser e Tempo, em especial o segundo capítulo da segunda seção (§§ 55-60), no qual o autor destaca o fenômeno da consciência como existencial e originário, designando-o como apelação. Através da consciência – ao apelar e ao mesmo tempo compreender o clamor dessa apelação – o ser-aí, enquanto ser-no-mundo, pode ser de modo autêntico. Notemos que à pergunta quem clama nessa aclamação, responde-se: o ser-aí angustiado. A consciência, dessa forma, designa o movimento pelo qual o ser-aí direciona-se para o seu poder-ser, em sentido autêntico que, como possibilidade, já e sempre é.

Palavras-chave: Consciência. Ser e Tempo. Apelação. Autenticidade.

Abstract

We intend to examine the notion of conscience (Gewissen) in Heidegger's first phase's thought. For that, we consider Being and Time, especially the second chapter's second section (§§ 55-60), in which the author emphasizes the phenomenon of conscience as existential and originary, designating it as appealing. Through conscience — by appellation and at the same time by understanding the appeal of that appellation — the Dasein, as being-in-the-world, can be authentic. It is noticed that to the question of who claims in that appellation, the answer is: the distressed Dasein. Conscience, thus, designates the movement by which the Dasein addresses itself for its can-be, that he already and always is.

Keywords: Conscience. Being and Time. Appellation. Authenticity.

> Artigo recebido em 03.02.2020 e aceito em 27.04.2020

1. Considerações introdutórias

É de notório conhecimento que o tratado de *Ser e Tempo* consiste na elaboração e explicitação da questão do sentido do ser. De início podemos afirmar que esta questão se mostra possível a partir do ente que é simultaneamente tema e a questão em vista da qual a questão pôde ser colocada, a saber, o *Dasein*: *quem é este ser que pode perguntar pelo sentido do ser?* Ledo engano, no entanto, considerar que o termo *Dasein* designe o conceito heideggeriano de homem. Na verdade, o termo em questão inviabiliza, por excelência, a própria colocação da pergunta *o que é o homem?*. É na medida em que o *Dasein* designa um modo de ser radicalmente distinto de todos os entes caracterizados por propriedades quiddativas e determinações essenciais que esta pergunta se mostra inviabilizada. Em si e por si mesmo, ser-aí não possui uma *razão*, um *corpo*, uma *alma* ou qualquer outra faculdade na condição de apanágio: do ponto de vista de uma condição mais originária, o ser-aí sequer tem *vida*.

O leitor familiarizado com a economia interna de *Ser e Tempo* dificilmente não se sentirá surpreso ou ao menos intrigado com a aparição do conceito de consciência, e com a perspectiva deste conceito ser designado com veemência, nesta obra, como fenômeno originário do ser-aí. Posto nestes termos, gostaríamos de trazer à tona a reconstrução temática realizada por Heidegger, em *Ser e Tempo*, no tocante ao seu conceito de consciência, e, além disso, interpelar determinadas questões e certos impasses em torno desse conceito. Se, por um lado, os 83 parágrafos do tratado incompleto publicado em 1927 lançam bases para a superação das (tradicionais) teorias da consciência e da representação fundadas na relação sujeito-objeto, por outro lado, em que medida Heidegger, ao

trazer à tona a noção de consciência (*Gewissen*) em *Ser e Tempo*, não se coadunaria com as mesmas teorias que critica? Em outras palavras: por que e em que medida o filósofo que problematiza e recusa as noções de subjetividade, de razão inata, de intuição e de introspecção como critérios para a análise do fenômeno da existência, e que termina por recusar até mesmo as posições que privilegiam a consciência como ponto de partida, termina não só por admitir a consciência, mas também por afirmá-la como um existencial fundamental do *Dasein*, vulgo *Ser-aí*?

Eis os problemas de que tratamos neste artigo: o que Heidegger teria em vista com a afirmação de que o *Dasein* é ou tem consciência? O que diferencia a obra *Ser e Tempo* no tocante à definição deste termo da tradição filosófica de onde ela provém? Como a analítica existencial articula o fenômeno da consciência? Por fim, restará pensarmos se a consciência, tal como afirmada em *Ser e Tempo*, deve ser tomada como um existencial, ou seja, como um fenômeno *a priori*, a exemplo do fenômeno da compreensão (*Verstehen*¹), ou não, isto é, se trataria de um fenômeno meramente histórico que, nesta medida, poderia advir ou não. Por último, verifica-se aqui a necessidade de um breve adendo acerca da edição da obra *Ser e tempo* por nós utilizada.²

¹ O termo *Verstehen*, designado pelo prefixo *Ver* (*pré, antes*) e pelo verbo *Stehen*, significa etimologicamente *permanecer antes*, como veremos adiante este termo se distingue do termo *Bewusstsein*, também traduzido por *consciência*. Etimologicamente o termo *Bewusstsein* deriva-se do particípio passado do verbo *ser* (*Sein*), remetendo-nos ao sentido de *tendo sido*.

² Assim como outros clássicos da história da Filosofia, a obra de *Ser e Tempo* é sabidamente intraduzível de maneira plena e definitiva para o português, quer por se tratar da polissemia da língua alemã, quer pela inexistência de palavras em português capazes de corresponder ao termo no original, ou mesmo devido ao aspecto idiossincrático dos termos heideggerianos. Nesse sentido, seja qual for a preferência em relação às edições brasileiras disponíveis, comportará a versão escolhida controvérsias no que diz respeito à precisão terminológica, restando-nos a tarefa de evidenciar a composição do conceito em busca de seu sentido originário. Por exemplo, em relação à edição brasileira de *Ser e Tempo*, traduzida pela Márcia de Sá, não são raros os estudiosos

2. Sobre a acepção heideggeriana de consciência

Convém, inicialmente, retomarmos certas indagações aludidas acima: de que modo Heidegger aborda a consciência [*Gewissen*³] e como este conceito vem à tona em *Ser e Tempo*? Martin Heidegger – “pensador da mais vasta obra filosófica do século XX, em torno de 102 volumes”⁴ – não se notabilizou na história do pensamento ocidental por tematizar um projeto filosófico especializado no tocante à consciência, “possivelmente a fonte de problemas mais penetrante e provocante de toda a filosofia”⁵; aliás, como observa o pesquisador Ronaldo Manzi, no artigo *O que seria a consciência na fenomenologia heideggeriana?*, Heidegger sequer realizou uma *filosofia da consciência* e tampouco conferiu um lugar privilegiado ao fenômeno em questão: “Obviamente que encontramos um papel para a consciência em Heidegger, mas o fato dela figurar em sua ontologia não nos dá o ‘direito’ de sugerir que ele está realizando uma

que afirmam que “mesmo possuindo reedições, ainda ficam (as traduções) aquém das expectativas do público estudioso” (Roberto Mertens-Kahlmeyer, “Resenha: Heidegger, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de Fausto Castilho. Editora da Unicamp; Vozes, 2012”, 2013, p. 103). Por outro lado, mesmo a recente edição traduzida por Fausto Castilho (bilíngue), frequentemente elogiada pelo “discurso consideravelmente mais fluido, com fraseologia direta e isenta das afetações estilísticas” (*Idem*), comporta, de uma forma ou de outra, algumas imprecisões em termos de vocabulário heideggeriano, haja vista a opção de Castilho por traduzir a palavra alemã *Verstehen* por “entendimento” (ao tentar aproximar tal vocábulo alemão do latino *intellegere*), termo tão crucial para o pensamento heideggeriano de modo geral (ou outros termos menos centrais, como a tradução de *Umwelt* por “mundo-ambiente, e *Bewandtnis* por *conjunção*). Em vista disso, torna-se extremamente difícil o consenso quanto ao uso de apenas uma tradução no caso da clássica obra de *Ser e Tempo*. Mediante isso, embora privilegiemos a edição traduzida por Márcia de Sá no presente artigo, também utilizaremos o recurso de comparação, quando necessário, entre as traduções, como é o caso da também prestigiada edição espanhola de *Ser y Tiempo*, traduzida por Jorge Eduardo Rivera.

³ Trata-se de *Gewissen*, substantivo derivado do verbo *wissen*, saber, que com o prefixo *Ge* significa *tendo sabido*. Tanto *Bewusstsein* quanto *Gewissen* são traduzidos por consciência.

⁴ Rüdiger Safranski, *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*, 2000, p. 13.

⁵ Simon Blackburn, *Dicionário Oxford de filosofia*, 1997, p. 72, Grifo nosso.

filosofia da consciência”⁶. E mais. Simon Critchley e Reiner Scürmann (no texto *On Heidegger's Being and Time*), chamam-nos a atenção: “A discussão da consciência é uma das mais explosivas e interessantes partes de *Ser e Tempo*”⁷. Como se vê, portanto, vários são os comentadores de Heidegger que destacam a relevância da noção de *Gewissen* para o pensador, tais como Ernst Tugendhat, no texto *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung* [Auto-consciência e autodeterminação]⁸, e Chen Yong, em *Bewusstsein und Erschlossenheit - Untersuchung zu Descartes und Heidegger* [Consciência e abertura – estudo sobre Descartes e Heidegger]⁹. Mas, afinal, o que Martin Heidegger, na primeira fase do seu pensamento, entende por consciência? Em que sentido os 83 parágrafos de *Ser e Tempo* não só trazem à liça o conceito de consciência, como a concebe de maneira originária, e por isso nova, diferenciando-se deste modo da metafísica moderna?

As respostas às perguntas acima não precisam ser conjecturadas, mas engendradas a partir do modo como o próprio autor aborda o conceito de consciência na segunda seção do segundo capítulo do tratado de *Ser e Tempo*. É preciso evitar, preliminarmente, uma imprecisão conceitual e terminológica sobre o sentido que Heidegger tem em vista quando ele se refere à palavra *Gewissen*, em português *consciência*. De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de autoria de Ferrater Mora:

⁶ Ronaldo Manzi, “O que seria a consciência na fenomenologia heideggeriana?”, 2016, p. 196.

⁷ “the discussion of conscience is one of the most explosive and interesting parts of *Sein und Zeit*”. Simon Critchley e Reiner Scürmann, *On Heidegger's Being and Time*, 2008, p. 145. Tradução nossa.

⁸ Ernst Tugendhat, *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung: Sprachanalytische Interpretationen*, 1981.

⁹ Chen Yong, *Bewusstsein und Erschlossenheit - Untersuchung zu Descartes und Heidegger*, 2013.

O termo 'consciência' tem pelo menos dois sentidos: 1) consideração ou reconhecimento de algo, seja de algo exterior, como um objeto, uma qualidade, uma situação etc., ou de algo interior, como as modificações experimentadas pelo próprio eu; 2) *conhecimento do bem e do mal*. O sentido 2) é expresso mais propriamente por meio da expressão 'consciência moral'. [...] Em alguns idiomas, empregam-se termos diferentes para os dois sentidos mencionados: por exemplo, *Bewußtsein*, *Gewissen* (em alemão), *consciousness*, *conscience* (inglês), respectivamente¹⁰.

Em consonância com a citação (acima), nota-se que o idioma alemão diferencia terminologicamente *Bewußtsein*, enquanto reflexão de um eu sobre si mesmo, ou seja, consciência psicológica, e *Gewissen* cujo sentido é ter conhecimento (moral) do bem e do mal. É verdade que tanto *Gewissen* (consciência moral), quanto *Bewußtsein* (consciência) têm, ambas as palavras, origem no termo *Wissen* (saber), no caso específico de *Gewissen*, no entanto, há uma valoração moral implicado nesse saber, uma valoração moral sobre a qual se fala de *voz da consciência*.

Em *Ser e Tempo* Heidegger recusa veementemente a noção de *Bewußtsein*. Por isso que a investigação de Heidegger evita vias interpretativas que reconduzam à definição de “consciência a uma das faculdades da alma, entendimento, vontade ou sentimento, ou a explica como uma mistura desses elementos”¹¹, justamente o que indica a noção de *Bewußtsein*. O filósofo alemão, valendo-se do termo *Gewissen*, quer superar a metafísica que se depreende do termo *Bewußtsein*. Nesse sentido, urge destacarmos uma parte do sumário original de *Sein und Zeit*, a partir dos §§ 55-60, no qual Heidegger, através de sua analítica existencial, se debruça sobre o problema da consciência: “§55 Os

¹⁰ Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia – tomo I a IV*, 2000, p. 550, grifo nosso.

¹¹ Martin Heidegger, *Ser e Tempo – parte II*, 2005a, p. 57.

fundamentos existencial-ontológicos da consciência/ §56 O caráter de chamado da consciência/ §57 A consciência como uma chamada de preocupação ou cuidado”¹².

Heidegger vale-se do termo *Gewissen* e interpreta-o sob uma nova perspectiva, qual seja: não moral (conhecimento do bem e do mal), mas tão-somente ontológica-existencial (apelo para o poder-ser originário, isto é: para a existência autêntica). A passagem a ser introduzida a seguir, extraída do *Dicionário de Filosofia Ferrater Mora*, alude ao sentido filosófico que Heidegger confere ao conceito estudado:

Heidegger examinou o problema da consciência moral num sentido semelhante ao das outras manifestações da Existência, isto é, de um ponto de vista existencial. A consciência moral é um chamado, um ‘invocar’ que revela à existência sua vocação (*Ruf*), o que ela é em sua autenticidade. [...] Portanto, a consciência moral é, para Heidegger, um fenômeno existencial que parte da Existência e se dirige à Existência. Em suma, a Existência no fundo de seu estado de ‘inospitalidade’ no mundo é o verdadeiro ‘vocador da vocação da consciência moral’. Por isso, a consciência moral revela-se como o chamado (ou ‘vocação’) do cuidado enquanto ser da Existência. Como a Existência, a consciência moral é sempre a minha; nenhum homem pode pedir auxílio a outro (ou a outros) para determinar qual o chamado ou vocação que lhe é próprio e que se manifesta pelo ‘dizer silenciando’ de sua consciência moral¹³.

Michael Inwood, em seu curto e didático texto denominado *Heidegger*, ressalta o sentido do vocábulo alemão que traduz os dois termos alemães – *Bewußtsein* e *Gewissen* – por uma mesma palavra em português, limitando-se a

¹² “Die existenzial-ontologischen Fundamente des Gewissens/ §56 Der Rufcharakter des Gewissens/ §57 Das Gewissen als Ruf der Sorge”.

Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1976, p. 6, grifo nosso. Tradução nossa.

¹³ Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia – tomo I a IV*, 2000, p. 556.

diferenciá-los, respectivamente, por *consciência* e *Consciência* – o C maiúsculo assinala o uso especial que Heidegger faz da palavra *Gewissen*¹⁴. Ao destacar o sentido que o próprio Heidegger utiliza em *Ser e Tempo*, Inwood ressalta que “Nem todos têm uma consciência tradicional [*Bewußtsein*], mas todos têm uma Consciência [*Gewissen*]”¹⁵. Neste sentido, a

Consciência [*Gewissen*] não me diz que opções específicas escolher ou evitar, que ações empreender ou omitir, mas convoca-me a escolher, a agir, e a assumir a responsabilidade por essa escolha e essa ação. [...] Se ouço o chamado da Consciência, é porque quero ter uma Consciência. Todos têm uma Consciência, que os chama continuamente¹⁶.

Sendo assim, ao se fazer referência, no presente texto, ao termo *consciência*, tendo em vista o Heidegger de *Ser e Tempo*, não se trata de modo algum do sentido de reflexão de um *eu* sobre si mesmo [*Bewußtsein*] e sim de uma interpretação existencial da consciência enquanto *Gewissen*. Assim, nota-se que Heidegger “retira *consciência* e *débito* do seu contexto ético em função de um sentido mais fundamental e existencial”¹⁷. É precisamente por se debruçar sobre o sentido de *Gewissen* e interpretá-lo não moralmente, mas ontologicamente, que a contemporânea obra de *Ser e Tempo* se diferencia, por assim dizer, da tradição filosófica que tende a definir a consciência enquanto uma faculdade da alma, do entendimento; ou seja, tende a definir a consciência em termos de interioridade, em termos de reflexão de um *eu* sobre si mesmo (justamente o que indica a noção

¹⁴ Michael Inwood, *Heidegger*, 2004, p. 97.

¹⁵ Michael Inwood, *Heidegger*, 2004, p. 97.

¹⁶ *Ibidem*, p. 97-98.

¹⁷ *Idem*, *Dicionário Heidegger*, 2002, p. 22.

de *Bewußtsein*). Martin Heidegger, em *Ser e Tempo*, assinala que é através da consciência – ao apelar e ao mesmo tempo compreender o clamor desse apelo [*Ruf des Gewissens*] – que o ser-aí [*Dasein*], pode ser a partir de si-mesmo, conforme explicitaremos a seguir com maior rigor.

Cabe destacarmos a consciência enquanto radicada fundamentalmente no ser-no-mundo [*in-der-Welt-sein*], pois, no limite, ela diz respeito ao movimento pelo qual o ser-aí, sendo-no-mundo, pode ser em sentido autêntico. É nesse sentido, também, que o Filósofo de Meßkirch distingue-se, no que tange à consciência, em relação à interpretação vulgar¹⁸ e distingue-se em relação a todas as ciências ônticas:¹⁹ a acepção de consciência não é afirmada em *Ser e Tempo* enquanto um fenômeno meramente histórico que, dessa forma, poderia advir ou não, antes, porém, é preciso levar em conta que a consciência é considerada pelo autor em questão como um *existencial-ontológico*, quer dizer, a exemplo da

¹⁸ O que Heidegger define por interpretação *vulgar*? A interpretação que esgota o objeto da consciência sob o ponto de vista da cotidianidade mediana: “na caracterização do fenômeno [da consciência] e de sua função, ela [interpretação vulgar] se atém à consciência *impessoal* determinando, impessoalmente, como ela a obedece ou não” (Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 77). Indo além, de acordo com o *Dicionário Heidegger*: “A interpretação ordinária difere da de Heidegger em quatro pontos: 1. A consciência possui uma função crítica. 2. Ela sempre nos fala de um feito definido que foi realizado ou desejado. A voz da consciência não tem uma relação tão radical com o ser de *Dasein* quanto Heidegger supõe. 4. A forma básica da consciência, rejeitada por Heidegger, é a *má* e a *boa* consciência, a que censura e a que adverte” (*Idem*).

¹⁹ O surgimento da noção de consciência na obra parece obedecer a um duplo movimento: por um lado, o autor destaca constantemente a consciência como um fenômeno *existencial*, que só se anuncia na existência e que vem a ser, por isto mesmo, passível apenas de surgir na análise ontológico-existencial; por outro lado, o autor preocupa-se deveras, ao longo da segunda seção do segundo capítulo, em diferenciar este seu conceito de consciência das problemáticas que são próprias da antropologia, psicologia, biologia ou das teorias baseadas na subjetividade (tais como a de Descartes e Kant). Neste sentido, Ernildo Stein destaca: “a questão existencial é introduzida em ST contra toda a tradição antropológica da época. O filósofo desenvolve sua analítica existencial numa rígida distinção da biologia, da etnologia e da psicologia” (Ernildo Stein, *Seis estudos sobre ‘Ser e Tempo’*, 2005, p. 12).

compreensão [*Verstehen*], a consciência é um fenômeno *a priori* relativo à estrutura ontológica do ser-aí humano. Para Heidegger, a consciência se anuncia tão-somente com e na existência do ser-aí: “no contexto problemático desse tratado, a análise da consciência encontra-se unicamente a serviço da questão ontológica fundamental”²⁰. Ou seja: o Heidegger de *Ser e Tempo* pretende situar a consciência enquanto radicada no ser-no-mundo, e será neste sentido que a consciência chegará a ser abordada como uma *modalidade existencial* [*Existenzial*], assim como todos os caracteres ontológicos enraizados no ser-no-mundo, visto que “eles se determinam a partir da existencialidade”²¹. É sob esse aspecto que Ernildo Stein observa que: “Aqui se apresenta a questão paradigmática na qual é substituída a relação com o mundo através da consciência e da representação que sempre chegam tarde”²². Haja vista que o pensamento heideggeriano, nos anos 20, lutou veementemente contra o modelo da relação sujeito-objeto, evidencia-se que *Ser e Tempo* aborda o fenômeno da consciência, concebendo-a não mais como fundamento das teorias da subjetividade, antes, porém, procura situar a consciência enquanto radicada no ser-no-mundo. Neste sentido, vale, outra vez, o pertinente comentário de Stein: “A proposta de superação da relação sujeito-objeto, base das teorias da consciência, preparam, portanto, em Heidegger, a mudança do paradigma tradicional e a proposta de uma nova questão do método”²³.

É sob essa perspectiva que Heidegger, ao trazer à liça sua acepção de consciência, não se coaduna com as teorias que em última instância se baseiam

²⁰ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 78.

²¹ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 80.

²² Ernildo Stein, *Seis estudos sobre ‘Ser e tempo’*, 2005, p. 17.

²³ *Ibidem*, p. 32.

na (tradicional) relação sujeito-objeto, baluarte esse que, diga-se de passagem, o autor visa a criticar e, através de *Ser e Tempo*, lançar fundamentos para sua superação. Como ser-no-mundo, o ser-aí não sai de uma consciência interna *encapsulada* e isolada, antes, porém, desde sempre esteve *fora*, isto é, sempre esteve *no mundo*, que por isso mesmo sempre foi de alguma forma descoberto pelo ente que nós mesmo somos: “O novo paradigma mostra o ser-no-mundo de onde apenas então emerge a consciência”²⁴. Quer dizer, a consciência radica-se no ser-no-mundo, na medida em que implica no si-mesmo autêntico enquanto modo de ser-no-mundo. Assim, a consciência enquanto fenômeno constitutivo do ser-no-mundo situa-se em outro paradigma: “nem é mais a consciência que na tradição mentalista cartesiana espelha o mundo, nem é, na *certeza* deste espelhamento, o fundamento do conhecimento deste mundo”²⁵. Posto isso, realizada brevemente a explicitação da consciência como fenômeno por excelência existencial – radicada na armação ontológica de ser-no-mundo –, passaremos, por conseguinte, à próxima exposição de nosso texto, na qual procuraremos trazer à tona um elemento considerado por Heidegger como de maior importância, quando o assunto é consciência, a saber: o apelo [*Ruf*]²⁶ ou o clamor da consciência.

Com efeito, “a análise mais profunda da consciência a desentranha como *clamor* [ou apelo]”²⁷. Apelo em termos de suplicar com veemência, proclamar com ímpeto, chamar por algo imprescindível. O apelo da consciência *proclama* o

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁶ Priorizaremos a palavra português mais corrente *apelar*, e suas variantes *apelo* e *apelação*, em relação ao termo alemão *Ruf*.

²⁷ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 54.

ser-aí para o seu poder-ser-si-mesmo autêntico. Em que sentido, porém, Heidegger entende pela expressão poder-ser-si-mesmo autêntico? Tratar-se-á de um si-mesmo que examina sua *vida interior*? Tratar-se-á de um si-mesmo que medita acerca de seus estados de *alma* e das profundezas dessa? Manifestamente não. Antes de tudo, o *si-mesmo* sequer designa um *sujeito*: a tarefa (de tornar a ontologia fundamental evidente) exige, ou, nas palavras do próprio autor, “implica fixar as questões ontológicas possíveis referente ao *si-mesmo* na medida em que ele não é nem substância nem sujeito”²⁸. Sob esse aspecto que o intérprete Jean-Paul Resweber assinala que “aos olhos de Heidegger, a subjetividade é o resultado desta tentativa pela qual o pensamento se exclui da esfera ontológica para pôr o ser diante dele como um objeto”²⁹. Para Heidegger: “O simplesmente dar-se em conjunto do físico e do psíquico é, do ponto de vista ôntico e ontológico, inteiramente distinto do fenômeno do ser-no-mundo”³⁰. Com isso, podemos de alguma forma contemplar outro questionamento aludido na introdução do presente texto, qual seja: o que Heidegger teria em vista com a afirmação de que o ser-aí tem consciência? Antes de tudo, faz-se necessário frisar que com essa ideia Heidegger não pretende afirmar que no *Dasein* há uma *Selbstbewußtsein*, que em português poderíamos traduzir por *consciência de si próprio*, *autoconsciência* ou mesmo *consciência perceptiva*.

Outro estudioso de Heidegger, Chen Yong, que escreveu uma tese sobre a diferença entre as noções de Consciência em Heidegger e em Descartes (*Bewusstsein und Erschlossenheit - Untersuchung zu Descartes und Heidegger*), defende que em *Ser e Tempo* não há em absoluto *consciência de si*

²⁸ *Ibidem*, p. 95.

²⁹ Jean-Paul Resweber, *O Pensamento de Martin Heidegger*, 1979, p. 83.

³⁰ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte I, 1988, p. 271, Grifo do autor.

[*Selbstbewußtsein*], ao invés disso, haveria apenas *Schuldbewusstesein*, que poderíamos traduzir por *consciência da culpa*. Sendo assim, Heidegger pretende, com o conceito de consciência (a concepção de que o ser-aí tem consciência), abordar unicamente o si-mesmo enquanto modo de ser-no-mundo, e, mais precisamente, o modo de ser-no-mundo autêntico. Ou melhor: segundo a perspectiva heideggeriana, o ser-si-mesmo é um fenômeno existencial que, enquanto tal, pode estar em seus dois modos fundamentais de ser-no-mundo, quais sejam: autenticidade e inautenticidade (muito embora não podemos desconsiderar que Heidegger sugere em *Ser e Tempo*, algumas vezes, que o si-mesmo do ser-aí não está nem autêntico nem inautêntico, mas sim indiferente, *Indifferenz*); entretanto, embora o fenômeno existencial do si-mesmo possa ser modulado num sentido inautêntico (ainda que impessoal, o *Dasein* não perde a sua *simesmidade*), o ponto aqui, em específico, é que Heidegger, ao referir-se ao si-mesmo do ser-aí (ao versar sobre a consciência), tem em vista particularmente a autenticidade modal do si-mesmo. Quer dizer, o poder-ser-si-mesmo a que se refere *Ser e Tempo* limita-se ao ponto de vista tão-somente ontológico-existencial (podendo ser autêntico ou inautêntico), contudo, na medida em que o autor aborda a concepção de que o ser-aí tem consciência, com isso ele visa destacar o si-mesmo mais precisamente em seu modo de ser-no-mundo autêntico.

Assim sendo, investiguemos: o que no clamor da consciência constitui o *objeto* aclamado? O próprio ser-aí. E para que perspectiva se aclama, se apela? Para o poder-ser-si-mesmo autêntico. Vê-se, então, o trânsito ontológico pelo qual a apelação veemente do clamor é responsável: a passagem de uma situação na qual o ser-aí imerge no impessoal (ou seja, nessa condição em que ele procura fugir de si mesmo; não se colocando, portanto, diante de si mesmo), para uma

outra condição em que o ser-aí coloca-se diante de si mesmo a partir do seu próprio ser.

Indo além, parece-nos decisivo articular a pergunta: *quem* clama, ou *quem* apela? A essa indagação se responde com a mesma precisão da questão de *quem* é proclamado no apelo, isto é: o ente que nós mesmos somos. Na consciência, o *Dasein* clama por si mesmo. A princípio, diminui-se o aparente caráter intrigante dessa resposta quando se pensa que, do ponto de vista ontológico, o clamor não pode porvir *de um outro* que está-no-mundo mas apenas *de mim*: “O clamor provém *de mim* e, no entanto, *por sobre mim*”³¹. Por isso, notemos que: o clamor nasce em *mim*, provindo de *mim* e por sobre *mim*. Ademais, parece-nos necessário ir mais adiante na resposta à pergunta *quem* clama. Em última instância, trata-se do *Dasein* em sua estranheza. É com a noção de estranheza marcada a falta de sentido no mundo que se desentranha na disposição da angústia, que coloca o ser-no-mundo diante do nada do mundo com o qual ele se angustia. “O clamor coloca o *Dasein* *diante* de seu poder-ser e isso enquanto clamor *proveniente* da estranheza”³². Portanto, *quem* clama? O *Dasein* em sua estranheza, o ser-no-mundo enquanto um não-se-sentir-em-casa, em suma: “o si-mesmo singularizado na estranheza de si e lançado no nada”³³.

Mas o que um dos principais nomes da filosofia contemporânea – Martin Heidegger – tem em vista, afinal, com o conceito de *estranheza*, em alemão *Unheimlichkeit*? (José Gaos, no seu livro *Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger*, traduz o vocábulo alemão *Unheimlichkeit* por *inhospitalidade*³⁴); qual a

³¹ *Idem*, *Op. Cit.*, 2005a, p. 61, grifo do autor.

³² *Ibidem*, p. 67, Grifo do autor.

³³ *Ibidem*, p. 63, Grifo do autor.

³⁴ José Gaos, *Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger*, 1971, p. 69.

sua relação com a angústia [Angst]³⁵? E por que *quem clama* é o ente existente na sua estranheza, na sua *inospitalidade*?

Angústia, para Heidegger, deve ser entendida, antes de tudo, como uma *tonalidade afetiva*, em alemão *Stimmung*, cujas traduções podem ser *temperamento* ou *disposição afetiva*. Com isso, porém, o Filósofo não se refere a um sentimento interior, a um estado psicológico, antes, porém, o *Stimmung* diz respeito ao próprio modo de ser existencial do ser-aí. No § 29 de *Ser e Tempo*, de 1927, o próprio autor reforça que, ao se utilizar do termo *Stimmung*, com isso ele visa um sentido ontológico, e não ôntico; sendo assim, a tonalidade afetiva em sentido heideggeriano (ontologia) é *anterior* a toda psicologia dos temperamentos (ôntico). No livro *O que é metafísica?*, de 1929, ele assinala: “o que assim chamamos *sentimentos* não é nem um fenômeno secundário fugidio de nosso comportamento pensante e volitivo, nem um simples impulso causador de tal fenômeno”³⁶. Sendo assim, quando se fala de tonalidade afetiva [*Stimmung*], em Heidegger, trata-se de um modo de ser, e, mais do que isso, um modo de ser da existência do ser-aí em que algo lhe é revelado, ou, no caso da tonalidade afetiva *fundamental* – a angústia –, o próprio nada lhe é revelado.

A angústia é o fenômeno buscado na própria estrutura ontológica do ente cuja essência coincide com a existência. Primeiramente, angústia não se angustia, de modo algum, com *determinado* ente que está *dentro* do mundo. Na verdade, “o com quem da angústia é inteiramente indeterminado”³⁷. Em vista disso, Stegmüller corrobora:

³⁵ Sugestões de traduções para o português: *angústia, ansiedade e desconforto* (Michael Inwood, *Dicionário Heidegger*, 2002, p. 7).

³⁶ Martin Heidegger, *O que é Metafísica?*, 2008, p. 120.

³⁷ *Idem*, *Ser e Tempo* – parte I, 1988, p. 250.

Ao contrário do medo, que se dirige sempre para alguma coisa determinada [...], falta na angústia um objeto determinado, algo com que se fique angustiado. Ela é sem fundamento, mas, ao mesmo tempo, de uma totalidade absoluta³⁸.

A possibilidade da angústia, portanto, não está relacionada com a possibilidade de ameaça ou dano de determinado ente que vem ao encontro dentro do mundo. A angústia não sabe o que é aquilo com que se angustia, visto que não há algo propriamente dito para o qual se angustia. Neste sentido, se a angústia não traz a ameaça de um ente definido, ela carece, então, de conjuntura [*Bewandtnis*], quer dizer: a angústia não se angustia com algo específico e por isso mesmo não estabelece conjuntura – somente entes *sem mundo* possuem conjuntura. Justamente porque com ela o mundo torna-se insignificante, perde sentido (pouco importa esse ou aquele ente). Ou seja, ela se angustia com *o mundo como tal* (e não determinada região), o que nos permite concluir, por assim dizer, que aquilo com que ela se angustia é o *nada* (a nadificação de um mundo insignificante). “Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundana significa que *a angústia se angustia com o mundo como tal*”³⁹. A total insignificância que se anuncia no nada revela que um ente desprovido da estrutura do *ser-no-mundo*, em si mesmo, tem pouca relevância em termos de apresentar alguma ameaça para angústia. Por isso o angustiar-se abre, de modo originário, o mundo como mundo, pois abre-o enquanto nadificação da sua insignificância – a angústia despe o mundo da sua totalidade de envolvimento significativo. Seguindo o raciocínio, qual é a sua relação com a *estranheza*? Visto que a angústia descobre o ser-aí nu e cru e seu mundo

³⁸ Wolfgang Stegmüller, *A filosofia contemporânea: introdução crítica*, 1977, p. 130.

³⁹ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte I, 1988, p. 250, Grifo do autor.

insignificante e indiferente, podemos concluir, com Heidegger, que a angústia faz com que achemos tudo *estranho* (sem lar).

Cingido pela angústia, o ser-aí sente-se fora de casa como ser-no-mundo (*estranho* indica neste caso *não se sentir em casa*). Daí o porquê que é o ser-aí na sua *estranheza quem clama no apelo da consciência*: o ser-aí imerso na impessoalidade – justamente o que a consciência quer resgatar – sente-se enraizado, acolhido, sente-se em casa; por outro lado, porém, uma vez o ser-aí angustiado, ele implica em desenraizamento, desterro, desabrigo. Essa é a característica em que se encontra o ente existente uma vez na angústia: o de *estranheza*. *O apelo provém da estranheza proporcionada pela angústia*, justamente porque a angústia realiza a abertura originária e primária do mundo como mundo e do ser-no-mundo como ser-no-mundo, ou seja: já não é mais possível ao ente existente afundar-se na *decadência*, em alemão *Verfallen*. “A angústia retira, pois, do *Dasein* a possibilidade de, na *decadência*, compreender a si mesmo a partir do ‘mundo’ e na interpretação pública”⁴⁰. O apelo da consciência provém do *ser-aí angustiado*, para Heidegger, justamente porque a disposição da angústia retira a possibilidade do ser-aí permanecer encoberto para si mesmo uma vez na *publicidade* [*Öffentlichkeit*] do *impessoal*. Posto isso, passaremos ao próximo item de nosso texto, no qual procuraremos destacar, a partir do tratado de 1927, a consciência como um modo de *discurso*.

De acordo com o filósofo alemão: “Apreendemos o clamor [ou apelo] como modo do discurso”⁴¹. É interessante notar que, quando Heidegger versa sobre o discurso enquanto estrutura originária fundante, no limite ele está (re)

⁴⁰ *Ibidem*, p. 251.

⁴¹ *Idem*, *Op. Cit.*, 2005a, p. 56.

interpretando o entendimento grego de *lógos*. Os gregos, especialmente Aristóteles, tiveram olhos para ver a essência do homem determinada pelo *lógos* que, posteriormente, passou a ser interpretada no sentido de *animal rationale*. Para Martin Heidegger⁴², tal interpretação não é categórica e absolutamente falsa, mas o problema é que essa perspectiva assim disposta acaba por velar e encobrir um solo mais fundamental e originário o qual deu origem à definição grega do *lógos*. A essência humana reside no *lógos* na medida em que o homem se mostra um ente que é no discurso (os gregos não tinham uma palavra propriamente para designar *linguagem*, pois entendiam esse fenômeno principalmente enquanto discurso). Isso não significa que o homem é o único ente que tem a possibilidade de articulação sonora, como se essa fosse um apanágio de distinção ou superioridade humana, e sim que o homem, no discurso, abre-se no modo de des-coberta do mundo e do próprio ser-aí – no discurso, o homem se realiza. Assim, situando o discurso em seu devido lugar ontológico, o autor toma o fenômeno dentro da constituição ontológica do único ente existente: discurso é articulado ao ser-aí no sentido de familiaridade originária com o mundo (condição pré-temática). Neste sentido, discurso está como determinação ontológica exclusiva do ser-aí – aliás, do ponto de vista ontológico, somente o ser-aí é no discurso.

No entanto, quando o filósofo alemão destaca que a consciência é um modo de discurso, com isso ele não quer dizer que a consciência *tem algo a dizer*. Não se trata, neste caso, de discurso verbalizado. Uma vez que o apelo é apreendido como modo de discurso, *o que a consciência clama para o aclamado?* Isto é, o que se discorre nesse discurso? “Em sentido rigoroso, nada. O clamor não

⁴² *Idem, Op. Cit.*, 1988, p. 224.

exprime nada, não fornece nenhuma informação sobre acontecimentos do mundo, nada tem para contar”⁴³. O apelo (o clamor) dispensa qualquer verbalização e não necessita da palavra para se manifestar.

Assim sendo, o apelo da consciência não pretende estabelecer com o seu objeto de apelação uma *conversa negociadora*, uma negociação, mas, isto sim, o apelo é uma veemente *pro-clamação* no sentido de convocar o ser-aí para *adiante* das suas possibilidades mais próprias.

A falta de verbalização do que, no clamor, se clama não remete o fenômeno à indeterminação de uma voz misteriosa, mas mostra apenas que a compreensão não deve se apoiar na expectativa de uma comunicação ou de algo parecido⁴⁴.

Com isso, concluímos: *o discurso da consciência apenas se dá em silêncio*. Para Heidegger, “A *escuta* e o *silêncio* pertencem à linguagem discursiva como possibilidades intrínsecas”⁴⁵. Sob esse aspecto, vale ressaltarmos um excerto de Stephen Mulhall:

Como o termo *Ruf* (apelar, conclamar ou chamar) sugere, Heidegger pensa na voz da consciência como um modo de discurso – uma forma de comunicação que atenta para interromper o falatório do ‘eles mesmos’ em que o *Dasein* está normalmente, para obter uma resposta no *Dasein* que se opõe a todo aspecto desse discurso inautêntico⁴⁶.

⁴³ *Idem*, *Op. Cit.*, 2005a, p. 59.

⁴⁴ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 59.

⁴⁵ *Idem*, *Op. Cit.*, 1988, p. 220.

⁴⁶ “As the term ‘call’ suggests, Heidegger thinks of the voice of conscience as a mode of discourse – a form of communication that attempts to disrupt the idle talk of the they-self to which *Dasein* is ordinarily attuned, to elicit a responsiveness in *Dasein* that opposes every aspect of that inauthentic discourse.”

Stephen Mulhall, *Heidegger and Being and Time*, 2005, p. 138. Tradução nossa.

Nota-se, assim, que o discurso da consciência, diferentemente da *conversa fiada* do falatório [*Gerede*], sempre e apenas se dá em *silêncio*. E isso porque o que está em jogo é o movimento convocatório para *adiante* – o ser-aí é convocado à *silenciosidade de si-mesmo*:

Entendido como discurso originário do *Dasein*, o clamor exclui todo e qualquer contradiscurso, algo no sentido de uma discussão negociadora do que diz a consciência. [...] A consciência só clama em silêncio, ou seja, o clamor provém da mudez da estranheza e reclama o *Dasein* conclamado para aquietar-se na quietude de si mesma⁴⁷.

Daí a articulação entre a falta de verbalização que jaz no apelo (que jaz no clamor) enquanto discurso e o *agente* que clama nessa apelação: o ser-aí na sua estranheza, o ser-no-mundo enquanto um não-se-sentir-em-casa, clama em silêncio. “E isso somente porque o clamor não aclama para o falatório público do impessoal *mas sim para dele sair e passar para a silenciosidade do poder-ser existente*”⁴⁸. Dada a orientação que vimos seguindo, procuraremos, imediatamente, avançar em direção às conclusões finais do presente artigo; para tanto, urge agora trazermos à tona uma marcante característica da consciência, segundo o filósofo alemão, a saber: o caráter de *violência*.

Seguindo a reconstrução temática da consciência em *Ser e Tempo*, tal como ela consta na segunda seção dessa obra, apresentaremos, neste item, uma aparente aporia com a qual a noção heideggeriana de consciência se depara. Assim, evidenciou-se, antes, que o trânsito ontológico pelo qual a apelação do clamor é responsável diz respeito, pois, à passagem de uma situação na qual o ser-

⁴⁷ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 85-86.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 63, grifo do autor.

aí imerge no impessoal, para uma outra em que ele se coloca diante de si mesmo a partir do seu próprio ser. Indaga-se, porém, o pensador alemão: se a perspectiva para qual a consciência clama é o poder-ser-si-mesmo em sentido autêntico, como, então, ela pode *concretamente* se efetivar se a tendência do ser-aí consiste justamente em se encobrir e fugir de si mesmo?⁴⁹ Segundo Heidegger, é o próprio ente definido essencialmente pela existência que oferece constantemente a si mesmo a tentação de perder a si mesmo; ora, como então o apelo da consciência pode se efetivar? Tendo em vista que o ser-aí mantém-se preso na decadência [Verfallen] devido a sua própria constituição ontológica (de tendência) tentadora, como superar esta (aparente) aporia para impedir o fracasso da noção existencial de consciência? “O filósofo luta, portanto, contra as consequências de decaída que é uma das estruturas do estar-aí”⁵⁰.

Não obstante, a consciência, enquanto fenômeno existencial, supera a tendência do ser-aí do seu encobrimento precisamente através de um caráter de *violência*. Tal caráter é evidenciado por Heidegger quando o autor confere⁵¹ um sentido de *sobressalto brusco, abrupto, súbito*. O ser-no-mundo é levado ao si-mesmo autêntico, ao ser *abruptamente, forçosamente (violência)*, privado do refúgio e do esconderijo que é a impessoalidade: “Porque apenas o *si-mesmo* do próprio-impessoal é aclamado e *forçado* a ouvir, o impessoal sucumbe em si mesmo”⁵². O apelo insere um momento de *impacto brusco* na medida em que o

⁴⁹ De acordo com o autor (Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte I, 1988, p. 220), é o próprio ser-aí quem oferece constantemente a si mesmo a tentação de perder a si mesmo, ou seja, pertence ao próprio ente que nós mesmos somos a tendência de se encobrir e fugir de si mesmo. O ser-aí humano mantém-se preso na decadência devido a sua própria constituição ontológica (de tendência) tentadora.

⁵⁰ Ernildo Stein, *Seis estudos sobre ‘Ser e tempo’*, 2005, p. 62.

⁵¹ Martin Heidegger, *Ser e Tempo* – parte II, 2005a, p. 57.

⁵² *Ibidem*, p. 58, grifo nosso.

ser-aí é convocado a deixar de se perder no domínio da impessoalidade. Justamente nesta perspectiva que, à luz do apelo (ou clamor), se dá um momento de *impacto brusco*, pois, uma vez que a apelação (ou aclamação) “não toma o menor conhecimento de tudo isso”⁵³, isto é, *não hesita* diante do refúgio e esconderijo que em verdade é a impessoalidade, o ser-aí é convocado a deixar de se perder no domínio da impessoalidade. Quer dizer, o sobressalto brusco inserido pelo apelo está no sentido de resgatar o ser-aí contra a sua tendência de encobrimento, e convocá-lo para assumir o seu *si-mesmo*. Dito de maneira mais literal: “o clamor ultrapassa o que o *Dasein*, de início e na maior parte das vezes, compreende a seu respeito, a partir da interpretação das ocupações”⁵⁴. Assim, visto que o apelo (o clamor) constitui “um motivo de ele [ser-aí] prestar atenção a si mesmo”⁵⁵, o domínio da publicidade [*Öffentlichkeit*] do impessoal – no qual o ser do *Dasein* é tomado pelos outros – sucumbe diante do si-mesmo. E porque sucumbe? Precisamente porque, na apelação do clamor, a impessoalidade é empurrada para sua devida falta de sentido: “Justamente no ultrapassar, o clamor empurra o impessoal, absorvido nas considerações públicas, para a insignificância”⁵⁶.

Indo além, nota-se que, de acordo com o tratado filosófico de *Ser e Tempo*, a consciência dá *algo* – ela abre *algo* – para se compreender. Neste sentido, a interpretação da consciência haverá, segundo Heidegger, “de ampliar a análise anterior da abertura do *Da do Dasein*”⁵⁷. O filósofo alemão assinala que o que se

⁵³ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 55.

constitui essencialmente pelo ser-no-mundo é sempre o *Da* do *Dasein* (o *aí* do ser-*aí*), que no limite indica uma abertura [*Erschlossenheit*] existencial desse ente que nós mesmos somos. Com isso, o autor de *Ser e Tempo* pretende em última instância demonstrar que o *Da* revela, por assim dizer, o caráter de *não-fechamento existencial* do *Dasein*. “A expressão ‘*Da*’ refere-se a essa abertura essencial. Através dela, esse ente [ser-*aí*] está junto ao pre-sente do mundo e se faz pre-sença para si mesmo”⁵⁸. E mais, o caráter de não-fechamento existencial indica, principalmente, que o *Dasein* é, enquanto ser-*aí*, essencialmente *aberto*. Portanto, ainda que pertença ao próprio ser-no-mundo a tendência de se encobrir e fugir de si mesmo, a consciência dá *algo* a compreender justamente para o não-fechamento existencial do *Dasein*. O apelo alcança o ser-no-mundo justamente no movimento de sempre já se ter aberto, de tal modo que ele já sempre se compreendeu. O que a consciência abre, abre para abertura [*Erschlossenheit*] existencial do ser-no-mundo, a despeito da sua tendência de encobrimento.

Mas, pergunta-se: afinal, *o que* a consciência abre? Segundo Martin Heidegger, abre a possibilidade do ser-*aí* interromper a perdição em que ele se encontra no impessoal. Clamando, *o que* a consciência abre para se compreender é a possibilidade de o ser-*aí* retirar-se da pulverização da publicidade do impessoal. Com efeito, a este raciocínio podem-se somar duas observações: por um lado, o que a consciência abre é, não obstante, unívoco e preciso, ainda que possa ser recepcionada por diversas interpretações, de acordo com as possibilidades de compreensão de cada ser-*aí* singular; por outro lado, o apelo *não dá a compreender* – como se poderia crer numa leitura sumária de *Ser e Tempo* – a referência de um poder-ser ideal o qual deve ser universalmente perseguido

⁵⁸ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, 1988, p. 186.

pelos vários seres-aí; assim, diferentemente das vias interpretativas acerca da consciência que se baseiam numa subjetividade, o apelo da consciência, em Heidegger, não visa um estado ideal em que um *agente* deve alcançar, antes, porém, o que a consciência abre é o poder-ser como a *singularidade* de cada ser-no-mundo. O ser do ser-aí é sempre meu, daí o porquê do *Dasein* nunca poder ser ontologicamente apreendido como um caso referencial a ser copiado: “A interpelação do *Dasein* deve dizer sempre também o pronome *pessoal*, devido a seu caráter de *ser sempre meu*: 'eu sou', 'tu és'”⁵⁹. Conclui-se, então, que o que a consciência abre é unicamente o poder-ser de acordo com a *singularidade* de cada ente existente.

3. Algumas considerações finais

Heidegger trouxe à tona o problema da consciência a partir de sua raiz terminológica a qual implica em consciência moral, *Gewissen*. Em *Ser e Tempo*, porém, o Filósofo alemão vale-se do termo *Gewissen* e interpreta-o sob uma nova perspectiva, qual seja: não moral (conhecimento do bem e do mal), mas tão-somente ontológica-existencial. É precisamente por se debruçar sobre o sentido de *Gewissen* e interpretá-lo não moralmente, mas ontologicamente, que a contemporânea obra de *Ser e Tempo* se diferencia, por assim dizer, da tradição filosófica que tende a definir a consciência enquanto uma faculdade da alma, que tende a definir a consciência em termos de interioridade, em termos de reflexão de um *eu* sobre si mesmo (justamente o que indica a noção de *Bewußtsein*). Ou seja, o autor de *Ser e Tempo* examinou o problema da consciência tal qual inquiriu

⁵⁹ *Ibidem*, p. 78, Grifo do autor.

as demais manifestações da Existência, a saber: sob um ponto de vista ontológico-existencial. É sob essa perspectiva, também, que o Filósofo de Meßkirch distingue-se, no que tange à consciência: a aceção de consciência não é afirmada em *Ser e Tempo* enquanto um fenômeno meramente histórico que, dessa forma, poderia advir ou não; antes, porém, é preciso entendermos que a consciência é considerada pelo autor em questão como um *existencial-ontológico*, que, a exemplo da compreensão [*Verstehen*], a consciência está como um fenômeno *a priori* relativo à estrutura ontológica do ser-aí humano.

O apelo da consciência, para Heidegger, manifesta-se através de uma voz que não tem *o que dizer*, antes, porém, permanece em silêncio com o propósito existencial de recuperar o ente que nós mesmos somos para o modo autêntico de ser-no-mundo. Em sendo assim, o que Heidegger pretende, com a ideia de que o ser-aí tem consciência, é abordar unicamente o si-mesmo enquanto modo de ser-no-mundo, e, mais precisamente, o modo de ser-no-mundo *autêntico*, e não que o ser-aí tem em absoluto uma *consciência de si*, *autoconsciência* [*Selbstbewußtsein*]. O *si-mesmo* a que se refere *Ser e Tempo* limita-se ao ponto de vista ontológico-existencial e, enquanto tal, diz respeito especificamente e tão somente ao modo *autêntico* de ser-no-mundo.

No que diz respeito à *voz da consciência*, através da qual o apelo se manifesta, trata-se de uma voz que nasce *do ser-aí*, e, ao mesmo tempo, *sobre o ser-aí* – ressalta-se: o ser-aí, porém, atingido pela angústia. Sendo assim, a voz da consciência provém *do e sobre o ser-aí* angustiado que, através de um discurso silencioso, apela para o seu próprio poder-ser, e por isso mesmo o fenômeno em questão é abordado na obra de *Ser e Tempo* como originário.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 3. ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Trad. Desidério Murcho. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- CRITCHLEY, Simon; SCÜRMAN, Reiner. *On Heidegger's Being and Time*. New York: Routledge, 2008.
- GAOS, José. *Introducción a El Ser y El Tiempo de Martin Heidegger*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – parte I*. 2. ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – parte II*. 12. ed. Trad. Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2005a.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 2005b.
- HEIDEGGER, Martin. *O que é Metafísica?*. Trad. Enio Paulo e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo [bilíngue]*. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

INWOOD, Michael. *Heidegger*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2004.

MANZI, Ronaldo. O que seria a consciência na fenomenologia heideggeriana? *Griot: Revista de Filosofia, Amargosa*, v. 13, n. 1, p. 183-199, jun. 2016.

MERTENS-KAHLMEYER, Roberto. Resenha: Heidegger, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de Fausto Castilho. Editora da Unicamp; Vozes, 2012. 1200p. *Revista Húmus, Maranhão*, n. 8, p. 103-104, ago. 2013.

MORA, Ferrater. *Dicionário de Filosofia – tomo I a IV*. Trad. Maria Gonçalves, Adail Sobral, Marcos Bagno e Nicolás Campanário. São Paulo: Loyola, 2000.

MULHALL, Stephen. *Heidegger and Being and Time*. 2. ed. Oxford: Routledge, 2005.

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. *Seis estudos sobre 'Ser e tempo'*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

TUGENDHAT, Ernst. Heideggers Idee von Wahrheit. In: PÖGGELER, Otto (Hg.). *Heidegger: Perspektiven zur Deutung seines Werks*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969. p. 286-297.

TUGENDHAT, Ernst. *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung: Sprachanalytische Interpretationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

YONG, Chen. *Bewusstsein und Erschlossenheit - Untersuchung zu Descartes und Heidegger*. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11588/heidok.00015313>. Acesso em 31 jan. 2020.

Referência para citação deste artigo

ARAÚJO, Fabíola Menezes; ALMEIDA, Rafael Ribeiro. Sobre o conceito de consciência em Heidegger. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 232 – 259, junho de 2020.

> “Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”: procurando os motivos nos quadros de *Madame Bovary*

> “On this great conveyor belt that Flaubert’s pages are”:
looking for motifs in *Madame Bovary’s* paintings

por Hêmille Raquel Santos Perdigão

Mestranda em Letras na linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com bolsa CAPES. E-mail: hrsperdigao@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-7832-5572.

Resumo

Na leitura dos textos de Nabokov e Auerbach acerca de *Madame Bovary*, obra escrita por Gustave Flaubert, surgem as classificações do romance como pseudosubjetivo e objetivo, respectivamente. Partindo dessas leituras, o presente trabalho questiona sobre o romance ser, de fato, objetivo, com a hipótese de que o que se tem, na verdade, é uma subjetividade, visto que o ponto de vista da protagonista é predominante. Em seguida, são apresentadas pinturas que mais se aproximam do estilo do romance, pelas características de riqueza de detalhes, desierarquização dos acontecimentos e posicionamento do leitor com uma visão parcial das cenas.

Palavras-chave: Flaubert. Objetividade. Subjetividade. Quadros.

Abstract

Reading Nabokov and Auerbach’s texts about *Madame Bovary* of Gustave Flaubert, it is possible to see the classification of the novel as pseudo-subjective and objective, respectively. From these texts, the present work questions about the novel being, indeed, objective, with the hypothesis that what is there, in fact, is a subjectivity, since the protagonist’s point of view prevails. After that, paintings similar in style with Flaubert’s novel are presented, due to its wealth of details, the non-hierarchisation of events and the position of the reader with a partial vision of the scenes.

Keywords: Flaubert. Objectivity. Subjectivity. Paintings.

> Artigo recebido em 05.02.2020 e aceito em 09.04.2020

E não é possível, a quem quer que um dia tenha subido sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert, em deslocamento contínuo, monótono, morno, indefinido, desconhecer que elas não têm precedente na literatura.¹

Em suas *Lições de Literatura*, Vladimir Nabokov comenta a subjetividade como um recurso literário empregado por Gustave Flaubert para causar a impressão de realidade² e caracteriza o início de *Madame Bovary* como pseudosubjetivo, quando o narrador é um suposto colega de classe de Charles, não identificado, e que não volta a aparecer no romance. A sequência, quando há esse misto de pensamentos de vários personagens, ele caracteriza como objetiva. Ademais, o crítico destaca que tanto para marcar o fim dessa narração pseudosubjetiva inicial quanto em outros momentos, Flaubert “aproveita-se dos meandros estruturais da transição para passar em revista alguns dos personagens”³. Nabokov explica essas transições nas aparições dos amantes de Emma – Léon e Rodolphe –, comentando que, ao evidenciar o estado de espírito desses personagens, ficam evidentes, também, suas características. O crítico chama a atenção, também, para o emprego de metáforas, que aparecem justamente para destacar o pensamento da protagonista.

A função de Flaubert de traduzir os pensamentos de Emma é notada também por Erich Auerbach: “Todavia, não é a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena

¹ Marcel Proust, *Nas Trilhas da Crítica*, 1994, p. 67.

² Vladimir Nabokov, *Lições de Literatura*, 2015, p. 198.

³ *Ibidem*, p. 199.

subjetividade”⁴. Mais adiante em sua análise de *Madame Bovary*, Auerbach emprega três adjetivos para o estilo do autor: “apartidário, impessoal e objetivo”⁵. Sobre a posição em que se encontra o leitor no romance de Flaubert, Auerbach levanta uma hipótese, tomando como exemplo a passagem em que Emma está no extremo de seu sofrimento, o qual tem como causa a falta de acontecimentos:

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata – eis duas pessoas sentadas à mesa e lá está o leitor que as observa -, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro.

Desta forma, a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances em primeira pessoa e em outras obras posteriores do mesmo tipo, da simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma, daquilo que sente e do modo como o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, situando-se em seu centro. [...] Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor.⁶

Analisando as duas citações, nota-se que Auerbach acaba por contradizer o que havia defendido, sobre Flaubert não fazer mais do que “tornar linguisticamente maduro o material que Emma oferece”⁷ e, por isso, comete um equívoco. *Madame Bovary* dá início à tendência dos romances em primeira pessoa típicos do Modernismo, uma vez que Flaubert inaugura narrativas em que a

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, 1987, p. 434.

⁵ *Ibidem*, p. 432.

⁶ *Ibidem*, p. 433.

⁷ *Ibidem*, p. 434.

movimentação no interior do personagem é maior do que a observada no exterior. Assim, Emma não compõe o quadro estando no centro dele, mas o leitor vê o quadro pela perspectiva da personagem.

Também é questionável a classificação de *Madame Bovary*, por Auerbach, como impessoal. No romance, não há ausência total de um ponto de vista, mas somente a ausência do ponto de vista do autor, como o próprio Flaubert explica:

Madame Bovary não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada; nela não coloquei nada de meus sentimentos nem de minha existência. A ilusão (se é que existe) vem ao contrário da impessoalidade da obra. É um de meus princípios que não se deve escrever a si mesmo. O artista deve ser em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso de modo que o sentimos em toda parte, mas o vemos em nenhuma.⁸

Assim como em Flaubert, a literatura modernista aparenta objetividade e impessoalidade justamente pela ausência de julgamento do autor; há, no entanto, uma subjetividade, se considerarmos o ponto de vista de um personagem.

Observemos a seguinte explanação de Wisnik sobre subjetividade e concepção de mundo na época moderna:

A época moderna é, na expressão de Heidegger, a “época das ‘concepções do mundo’” – aquela em que o mundo não é dado como o ser que antecede o homem, mas que se concebe como imagem inseparável da subjetividade.

⁸ Gustave Flaubert, *Cartas Exemplares*, 2005, p. 162.

Só no mundo moderno, por rebarbativo que isso possa parecer, o mundo é concebido como “concepção de mundo”.⁹

Isso explica a subjetividade dos romances de Flaubert. O que o francês apresenta, na verdade, é uma inovação modernista: a apresentação das concepções de mundo dos personagens ao invés da apresentação da concepção de mundo do autor, o qual, de fato, se isenta de opiniões explícitas. A impressão de uma objetividade em *Madame Bovary* tem a função de reproduzir, para o leitor, a concepção de mundo de Emma: tomada pela monotonia de sua vida, os ambientes em que se encontra muito destoam daqueles dos romances que ela lê. Em função disso, a narrativa não é impessoal, mas predominantemente carregada das impressões da protagonista, que vê a própria vida como uma esteira rolante grande e monótona.¹⁰

Outra característica modernista que aparece em Flaubert é a ausência de divisão entre classes sociais. A transição para o Modernismo marcou a derrubada de muros na Literatura. Há mais tempo, tinha-se a apresentação de uma totalidade, mas “essa ‘totalidade’ era a de um mundo estritamente dividido em dois mundos de experiência sem comunicação. E é essa divisão que a democracia da ficção moderna vem revogar”¹¹. Exemplo disso está na seguinte cena do baile do marquês de Vaubyessard, ao qual os Bovary vão:

O ar do baile era pesado; as lâmpadas empalideciam. Muita gente dirigia-se para a sala de bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu,

⁹ José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, 2005, p. 25.

¹⁰ Marcel Proust, *Op. Cit.*, 1994, p. 67.

¹¹ Jacques Rancière, *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 30.

no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesmo, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteira. Porém, diante das fulgurações da hora presente, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava tê-la vivido. Estava lá; além disso, ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto.¹²

Essa cena marca um dos típicos devaneios da protagonista sobre seu próprio passado, ainda recente. Tendo sido uma camponesa até então, Emma tem um devaneio ao ver que os camponeses lá fora representam o que ela era, e, por mais recente que fosse, aquela realidade lhe parece muito distante. É importante destacar o fato de uma camponesa estar no baile de um marquês e, também, o fato de os convidados estarem separados dos camponeses apenas por uma vidraça, o que marca a derrubada de muros do Modernismo, defendida por Rancière. Para além disso, *Madame Bovary* é um romance que aborda os sentimentos de uma mulher camponesa. Por mais que o sentimentalismo tenha sido tratado como razão para o fim trágico da protagonista, o simples fato de ter sido tema de um romance indica o surgimento de “um grande espaço, e admiravelmente preenchido, para a análise dos sentimentos, mais delicados, mais complicados, mais difíceis de serem desembaralhados e compreendidos nas almas da elite do que nas do povo”¹³.

Para contrapor a ideia do quadro *Madame Bovary*, apresentada por Auerbach, a melhor forma é apresentar outros quadros em que a comparação com o romance de Flaubert seja mais válida. Um quadro que bem representa o

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2009, p. 59.

¹³ Pontmartin citado em Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2017, p. 23.

estilo flaubertiano de procura dos motivos é *O Casamento do Aldeão*, de Brueghel (Figura 1). Sobre o pintor renascentista, expõem Wölfflin e Foote:

É certo que a noiva se destaca das demais figuras, graças a um tapete que se encontra atrás dela, mas em termos de tamanho ela é muito pequena. [...] Os olhos buscam-na como centro imaginário da cena, e por isso mesmo apreendem conjuntamente tanto os elementos pequenos quanto os grandes. Para que a atenção não se desvie, o movimento da figura sentada, que pega os pratos de um tabuleiro – uma porta desengonçada – passando-os para os demais convidados, também colabora no sentido de unir a parte dianteira com o fundo [...]. Anteriormente a essa época, já se colocavam figuras pequenas no fundo, sem contudo uni-las às figuras maiores do primeiro plano. Em Brueghel verificou-se [...] a justaposição de figuras com tamanhos realmente iguais, que parecem ter dimensões completamente diferentes. O elemento novo reside no fato de o observador ser forçado a realizar uma leitura em conjunto.¹⁴

Mas gerações de contempladores e críticos nunca foram capazes de decidir qual é o noivo. [...] a pintura é tão rica em detalhes realistas que convida a uma longa e cuidadosa análise.¹⁵

O quadro de Brueghel, (Figura 1), como comentam os dois autores supracitados, não deixa tão claro quais são as figuras principais. Wölfflin destaca que o leitor precisa fazer uma leitura do conjunto, visto que nada evidencia a ação ou a figura principal. Isso nos leva a constatar algo importante nos trabalhos do pintor: a riqueza de detalhes conduz o leitor a notar, também, a dificuldade de percepção da individualidade de cada figura. Analisando a pintura de Brueghel, é perceptível que, como já dito, a noiva é até difícil de ser identificada, não fosse o tapete atrás, e, sobre o noivo, ainda hoje não há um consenso de quem seja.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2006, p. 122-3.

¹⁵ “But generations of viewers and critics have never quite been able to decide which is the bridegroom. [...] The painting is so rich in realistic details that it invites long and careful scrutiny.” Timothy Foote, *The World of Bruegel: 1525-1569*, 1971, p. 135. Tradução minha.

Todos estão em uma festa de casamento, porém nem todos compartilham do propósito da reunião, estando cada qual concentrado em uma ação. A ação do homem que serve os potes é separada da ação da criança que se alimenta no chão, e mesmo da ação da noiva, com quem ninguém se comunica. Duas pessoas dialogam no canto direito da tela, e, por suas feições, deduz-se que não são assuntos alegres, o que destoa da alegria que a festa pressupõe. O quadro é do século XVI, mas antecipa uma temática modernista que se estende até o século XXI: a solidão em meio a uma aglomeração.



Figura 1

Brueghel, *O Casamento do Aldeão*, 1567.

Essa temática é mais uma das características modernistas do romance *Madame Bovary*, no qual é muito explorada, predominantemente, a solidão da protagonista, principalmente nas cenas em que, embora na companhia do marido, ela se sente só. Também semelhante à pintura de Brueghel, a descrição de muitas cenas importantes, envolvendo os personagens principais do romance, se dá em meio à descrição de outras pessoas, objetos e animais, sem que o narrador deixe claro em quais dos componentes o leitor deve ter mais atenção. Ao contrário do que defende Auerbach, *Madame Bovary* não é um quadro em que Emma Bovary se encontra no centro, com a luz irradiando dela. No quadro *Madame Bovary*, o leitor vê tudo pelo olhar de Emma Bovary, a qual não está centralizada em suas próprias experiências de vida. Em função disso, é necessário que o leitor procure os motivos do quadro. Flaubert e Brueghel, então, se assemelham, apesar de este ser um pintor renascentista e aquele um romancista do século XIX. A lacuna temporal entre eles é suprimida em virtude de ambos: representarem a realidade destacando a solidão de cada pessoa em meio às outras; fornecerem riqueza de detalhes nas cenas retratadas; optarem pela desierarquização das figuras e personagens. Cabe dizer que uma das primeiras obras de Flaubert, *As tentações de Santo Antão*, tem título homônimo à pintura de Brueghel que foi um dos pontos de partida para o início da sua produção literária. Isso significa que, de alguma forma, o estilo de Brueghel chamou a atenção do francês, o que transparece em suas páginas, nas quais se tem, em palavras, a mesma riqueza de detalhes do renascentista – e, paradoxalmente, a mesma solidão das figuras.

O romance *Madame Bovary*, já com características modernistas, é permeado de cenas como a do quadro de Brueghel (Figura 1). Há uma riqueza de

detalhes, é necessário o esforço do leitor para identificar os motivos e, além disso, tem-se essa ideia de que a personagem, sobretudo a protagonista Emma Bovary, está isolada do meio, imersa em seus devaneios. Vejamos algumas cenas do romance. Começemos por uma conversa entre a protagonista e seu então futuro esposo, Charles Bovary. Já existe um interesse amoroso do médico pela moça e esta é a primeira vez em que eles se encontram sozinhos para uma conversa. O narrador descreve que, enquanto o par estava sentado, “algumas moscas, sobre a mesa, subiam pelos copos que tinham sido servidos e zumbiam ao se afogar no fundo, na sidra que restara”¹⁶. Em uma primeira leitura, as moscas se afogando podem parecer algo dispensável na cena e, principalmente, algo que destoa de uma conversa entre futuros noivos. Porém, após procurar os motivos desse quadro, percebe-se que, em uma analogia às janelas e vidraças que, em diversos momentos do romance, separam Emma dos seus devaneios, as moscas estão separadas da sidra pela superfície de vidro dos copos. Estando fora, elas sobem e se atiram sedentas pelo restante de sidra, mas acabam se afogando. Também Emma, quando tenta chegar ao outro lado da janela, ou seja, quando tenta viver as cenas de sua imaginação, acaba por antecipar o fim de sua vida.

A separação, por uma janela, entre Emma e sua realidade pode ser ilustrada pelo momento em que, já casada, a senhora Bovary conhece um amante em potencial, Léon. Todavia, o rapaz nada faz para que se concretize um relacionamento adúltero entre eles. Pelo contrário, ainda opta por se mudar para Paris. A cena a seguir é o momento em que Emma, após a decepcionante partida de Léon, se posiciona diante da janela e começa seus devaneios:

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2011, p. 99.

A sra. Bovary abria a janela que dava para o jardim e olhava as nuvens. Elas se amontoavam no poente do lado de Rouen, e rolavam depressa as suas volutas negras, de onde ultrapassavam por trás das grandes linhas do sol, como as flechas de ouro de um troféu suspenso, enquanto o resto do céu vazio tinha o brancor de uma porcelana. Mas uma rajada de vento fez curvarem-se os álamos e, de repente, a chuva caiu; ela crepitava sobre as folhas verdes. Depois o sol reapareceu, as galinhas cacarejaram, pardais batiam asas nas moitas úmidas, e as poças d’água sobre a areia carregavam, ao escorrer, flores róseas de uma acácia.¹⁷

A vista da janela de Emma mostra que tudo ao seu redor continua inalterado, apesar de sua tristeza pela partida do amante em potencial. A natureza não reflete seus problemas: vem a chuva, mas logo volta o sol e nada abala a harmonia dos animais. Lubbock defende que Flaubert, em alguns momentos, permite que o leitor saia da mente de Emma e tenha acesso à protagonista de um ponto de vista distinto, embora também parcial. O crítico exemplifica serem esses os momentos em que o leitor tem acesso à visão de outros personagens. Em alguns trechos de *Madame Bovary*, Flaubert permite que o leitor tenha acesso aos pensamentos de Charles e até mesmo aos dos amantes de Emma, Léon e Rodolphe. Lubbock defende ser essa uma estratégia de Flaubert para que compartilhem da mente dos personagens. O crítico destaca que, caso tivéssemos o ponto de vista de Flaubert, as descrições de Léon e Rodolphe, por exemplo, não tomariam tantas páginas, visto que, para o autor, essas figuras são insignificantes, sendo homens atraentes somente para Emma Bovary. Dessa forma, em alguns momentos Flaubert permite que o leitor saia da mente de Emma, momentaneamente, para ter uma visão temporária de quem é a madame Bovary aos olhos dos outros. Salvo esses momentos, a visão de Emma prevalece.

¹⁷ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2011, p. 215.

Indo além do que defende Lubbock, defendo que, mais do que isso, em algumas cenas Flaubert desloca o leitor para um local neutro dentro do espaço da narrativa, ou seja, um local que não seja o ponto de vista de nenhum personagem, mas sim a posição de um leitor habilidoso. Flaubert deixou bem claro que, em sua opinião, o artista deve estar distante da obra, vendo-a de outro modo: “Não será necessário para ser artista *ver tudo* de um modo diferente do dos outros homens?”¹⁸. E, para alcançar isso, ele crê ser necessário estar em um outro meio: “Quanto mais estou em um ambiente contrário, melhor vejo o outro”¹⁹. Embora situe o leitor predominantemente dentro da mente de Emma Bovary, em cenas como a supracitada, Flaubert desloca o leitor não da mente da protagonista para a de outro personagem, mas para essa posição de um leitor habilidoso. Lubbock argumenta que “nenhum artista (e o leitor habilidoso é um artista) pode permitir que seu material o dirija e o acue; ele precisa pairar acima dele”²⁰. O leitor habilidoso de *Madame Bovary* é aquele que se permite fazer todos os deslocamentos propostos por Flaubert e, assim, em alguns momentos consegue perceber que há mais ali do que uma proposta de identificação com a protagonista. Permanecer o romance inteiro apenas pelo ponto de vista de Emma, sem esses breves distanciamentos, faz com que o leitor esteja sempre olhando pela janela, como Emma, e tomando ilusões por realidade.

Alberti defende que a proposta do Renascimento é de que

a narrativa deveria ser de novo apresentada ao observador como se ele fosse testemunha ocular de acontecimentos imaginários. Alberti tirou a

¹⁸ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2005, p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ Percy Lubbock, *A Técnica da Ficção*, 1976, p. 19.

conclusão final dessa exigência renovadora ao descrever a moldura como a janela através da qual o observador contempla o mundo do quadro.²¹

Para entender os devaneios em *Madame Bovary*, devemos pensar no oposto do que propôs Alberti, considerando a janela como moldura através da qual o observador contempla o quadro do mundo. Explicando melhor, Emma se aproxima da janela como quem quer ver um quadro, uma irrealdade, e não como quem quer ver o mundo, a realidade. Por isso, caso o leitor não acompanhe as mudanças de posição propostas por Flaubert, ele corre o risco de permanecer olhando pela mesma janela que Emma, tomando seus devaneios por realidade, ou, nas palavras de Gombrich, sendo “testemunha ocular de acontecimentos imaginários”²². Gérard Genette afirma, nesse sentido, que “as viagens imaginárias de Emma não são para nós nem mais nem menos imaginárias que sua vida real”²³. Essa afirmação é resultante de uma leitura na qual há esses momentos de afastamento que possibilitam uma visão não panorâmica, mas parcial (como é típico do estilo de Flaubert) de um ângulo que abranja Emma e parte do que está ao redor dela. Desse modo, o leitor entende que muitos dos problemas da camponesa estão apenas em seu interior, não havendo nada externo a ela que esteja em consonância com aquilo. Sem esse distanciamento, haverá leitores que se identifiquem com Emma e que tomem o seu ideal de vida feliz como uma realidade possível. É verdade que isso garante o efeito de realidade no romance; porém, tal efeito não se limita a isso: mesmo em uma leitura como a de Genette, o efeito de real do romance não se perde, uma vez que

²¹ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, 2007, p. 131.

²² *Ibidem*, p. 131.

²³ Gérard Genette, *Figuras*, 1972, p. 218.

a impressão de realidade tem maior relação com a visão parcial, e, mesmo deslocando o leitor para tantos pontos de vista, nenhum deles é total. A diferença é que o efeito de real de um romance de Flaubert, para o leitor habilidoso, será obtido através da análise do cotidiano de Emma, ao passo que, para um leitor que se limita à mente da protagonista, o efeito de real será obtido pelo apego aos sonhos da moça. Como afirma Kosik:

O homem vive em muitos mundos mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade.²⁴

O leitor que permanece sob a perspectiva de Emma durante todo o romance tende a ter o mesmo problema da personagem: a incapacidade de trocar a chave para acessar cada mundo; ao contrário do leitor habilidoso sobre o qual o romance terá o efeito de real, porém, ele fará uso de uma chave na sua transição entre o mundo *por* Emma Bovary e o mundo *de* Emma Bovary.

Para melhor compreensão desses momentos em que Flaubert convida o leitor a um deslocamento, é interessante observar as pinturas de Edward Hopper, nas quais é possível captar a angústia da situação apenas através da expressão de uma personagem. Em *Manhã em Cape Cod* (Figura 2), tem-se uma paisagem corriqueira e a visão é parcial, de modo que só é possível captar o problema pela feição da mulher. O leitor está localizado dentro do quadro, com visão parcial, e consegue ver parte do ambiente em que a mulher se encontra, mas não visualiza

²⁴ Karel Kosik, *Dialética do Concreto*, 1985, p. 23.

nada que possa ser a causa de sua tristeza. Percebe-se, por sua expressão e pela posição do seu corpo, que ela espera por algo. Assim como na cena de *Madame Bovary*, o problema é interno e não externo: se passa no interior da personagem e não ao seu redor.



Figura 2

Hopper, *Manhã em Cape Cod*, 1950.

Outra pintura de Hopper que bem ilustra esses momentos de deslocamento do leitor em *Madame Bovary* é *Onze Horas da Manhã* (Figura 3):



Figura 3

Hopper, *Onze Horas da Manhã*, 1926.

Tudo é calmo nesta pintura, até as cortinas. A inevitável figura feminina nua está sentada numa poltrona estofada, o busto inclinado para a frente, os cotovelos apoiados nas coxas e olha pela janela. Os raios de Sol que entram pela janela aberta aquecem-na. Também aqui, o espectador ignora o que ela vê e o rosto dela não está virado para ele. A jovem tem acesso ao que a pessoa que se encontra fora do quadro não pode ver. A tela cria uma realidade autônoma, dotada das suas próprias leis. O espectador é mantido à distância, tornando-se num observador a quem apenas uma parte do que se passa é acessível.²⁵

²⁵ *Ibidem*, p. 45.

Como em Flaubert, em Hopper o espectador tem acesso apenas a pontos de vista parciais. Nas cenas em que o leitor vê Emma de um ponto de vista parcial de fora da mente dela, ele não vê ao que a personagem tem acesso e o que lhe causa tristeza, justamente porque o que ela vê não é nada concreto; são seus devaneios. O leitor de Flaubert, ao procurar os motivos dos quadros, em alguns momentos, vê as moscas subindo pelo copo e caindo na sidra, vê a chuva e os animais. Já em outros momentos do romance, estando o leitor na mente da protagonista, ele enxerga os seus devaneios e as causas de sua permanente insatisfação.

A comparação com Hopper é válida, também, em função do significado da janela na obra do artista, conforme explana Gail Levin:

Ele [Hopper] começa também a pintar as visões do exterior através de uma janela. A janela evoca o entendimento daquele mundo exterior, mas ela serve também de barreira, separando o espectador- voyeur do drama que se desenrola no interior.²⁶

Quando Flaubert desloca o leitor para fora da mente de Emma e o coloca em posição semelhante a do espectador de um quadro de Hopper, o leitor constata que o que havia para além da janela não eram os devaneios de Emma, mas uma realidade comum. O leitor não precisa ser, como Charles Bovary, indiferente a ponto de não notar que há uma tristeza na cena. Nos quadros de

²⁶ “Il [Hopper] commence aussi à peindre des vues de l’extérieur à travers une fenêtre; [...] La fenêtre évoque l’entendue de ce monde extérieur, mais elle sert aussi de barrière séparant le spectateur-voyeur du drame qui se déroule à l’intérieur.” Gail Levin, *Edward Hopper*, 1985, p. 43. Tradução minha.

Hopper, a tristeza das figuras femininas é notável, mas percebemos que não há uma cena triste acontecendo exatamente próximo à mulher; a tristeza é no interior dela. Isso aponta, mais uma vez, para os romances modernistas, cujos enredos são predominantemente compostos por pensamentos dos personagens, muitas vezes mais agitados do que o meio em que se encontram. No caso de *Madame Bovary*, apenas Emma enxerga os motivos que causam sua melancolia – a saber, o fato de ela olhar ao redor e ver seus devaneios, pela janela, nunca conseguindo alcançá-los. Ela vê que a realidade que deseja não é palpável, atingível. Além disso, olhando para as pessoas ao seu redor – seu marido, seus amantes –, Emma tristemente conclui que, no universo de seus devaneios, ela está sozinha. Analogamente, no universo dos seus devaneios, as personagens femininas de Hopper estão sozinhas. Também no universo rico em detalhes das pinturas de Brueghel, cada personagem está sozinho. Isso pode ser provado se pensarmos nos leitores dos três.

O leitor de Brueghel, como Wölfflin defendeu²⁷, tem que ter uma visão geral do quadro, o que significa que, em uma primeira leitura da pintura, ele não apreende a individualidade de cada figura. O mesmo se dá com o leitor de Hopper: apesar de as suas pinturas não serem repletas de detalhes, o leitor se depara com a harmonia do quadro e precisa buscar o motivo através da feição da personagem. O leitor de Flaubert compreende os sentimentos de Emma quando do ponto de vista dela. Já um leitor habilidoso, que faça os deslocamentos propostos pelo autor, terá acesso a pontos de vista distintos do de Emma; deixando, assim, de compreendê-la, uma vez que os ambientes do romance não

²⁷ Heinrich Wölfflin, *Op. Cit.*, 2006, p. 122-123.

são de tristeza quando ela está triste e tampouco de alegria quando ela está alegre. Além do quê, o ponto de vista de Charles dá acesso a um casamento feliz, que difere do casamento fracassado visto por Emma, enquanto os pontos de vista de seus amantes dão acesso a relacionamentos temporários, que diferem dos relacionamentos eternos depreendidos por Emma. Dessarte, em uma primeira leitura, os leitores de Brueghel, Hopper e Flaubert não identificam a individualidade de cada personagem. Havendo ou não riqueza de detalhes nos quadros, em se tratando de seus pensamentos, sejam de melancolia ou mesmo de alegria, cada personagem sempre está em um estado de solidão.

Vejamos como essa solidão se estabelece, também, em momentos em que a personagem está vivendo algo que lhe agrada. Enquanto nas cenas em que Emma está triste o ambiente está alegre, nas cenas de amor o exterior também destoa do interior da personagem. Exemplo disso é a cena da feira de agricultura:

A praça, até às casas, estava cheia de gente. Viam-se pessoas debruçadas em todas as janelas, outras de pé em todas as portas e Justin, diante da vitrina da farmácia, parecia completamente cravado na contemplação do que estava olhando. Apesar do silêncio, a voz do Sr. Lieuvain perdia-se no ar. Somente chegavam aos ouvidos fragmentos de frases interrompidas pelo barulho das cadeiras na multidão; depois cada um ouvia, de repente, atrás de si, um longo mugido de boi ou então os balidos dos cordeiros que se respondiam nas esquinas das ruas. De fato, os vaqueiros e os pastores haviam levado até lá seus animais que mugiam de vez em quando, arrancando com a língua algum pedaço de folhagem que lhes pendia do focinho.²⁸

- Adubo flamengo, - cultivo do linho, - drenagem, - arrendamento a longo prazo, - serviço de criados.

²⁸ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 136.

Rodolphe não falava mais. Olhavam-se. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos; e suavemente, sem esforço, seus dedos se confundiram.²⁹

A descrição é do local em que se passa o início do flerte entre Emma e Rodolphe, seu primeiro amante. Como se percebe, não é nada típico de uma cena de amor, sendo, por isso, bem distante dos livros que Emma lia, uma vez que o narrador descreve animais mugindo e limpando o focinho. Rodolphe e Emma entrelaçam as mãos em meio aos berros vindos do palco e da plateia da feira de agricultura. Assim como na tela *O Casamento do Aldeão* (Figura 1), de Brueghel, há uma riqueza tão grande de detalhes que é preciso uma análise maior para perceber onde estão os amantes, que se perdem em meio aos acontecimentos. “A cidade e a sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão com ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela”³⁰. Percebe-se que, assim como a personagem está solitária em suas horas melancólicas, Emma também está sozinha nesse momento de uma cena romântica, pois apenas ela está vivendo uma típica cena amorosa, nos moldes dos romances. Ao redor, as pessoas estão interessadas na feira e mesmo seu próprio amante não compartilha do significado daquele momento; tendo tido várias amantes, aquilo é, para ele, o início de uma aventura com data marcada para o final, ao passo que, para Emma, é a experiência que ela sonhara desde a adolescência, quando lia seus livros.

A próxima cena marca o início do que culminará na morte de Emma:

²⁹ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 139.

³⁰ Percy Lubbock, *Op. Cit.*, 1976, p. 58.

E chegou diante da loja do farmacêutico.

Não havia ninguém. Ela ia entrar, porém, ao ruído da campainha alguém poderia vir; e deslizando pela cancela, retendo a respiração, tateando as paredes, avançou até a soleira da cozinha onde ardia uma vela colocada sobre o fogão. Justin, em mangas de camisa, carregava um prato.

-Ah, estão jantando. Esperemos.

Ele voltou. Ela bateu na vidraça. Ele saiu.

-A chave! Lá de cima, onde estão os...

-Como?

E ele a olhava assombrado pela palidez de seu rosto que sobressaía no fundo negro da noite. Ela pareceu-lhe extraordinariamente bela, e majestosa como um fantasma; sem compreender o que ela queria, ele pressentia algo de terrível. Porém, ela redarguiu com rapidez, em voz baixa, com voz doce, dissolvente:

-Eu a quero! Dá-ma.

Como a parede era fina, ouvia-se o tinido dos garfos sobre os pratos na sala de jantar.

Ela afirmava que precisava matar os ratos que a impediam de dormir.³¹

É assim que Emma consegue o frasco do ácido com o qual se matará. Apesar da gravidade do momento, a família de Homais janta tranquilamente ao lado. Há uma fina vidraça que separa um momento trágico de um momento corriqueiro em família. É interessante nos atentarmos para a fala de Emma sobre os ratos. Trata-se de uma das metáforas empregadas por Flaubert para dar conta do fluxo de pensamentos da protagonista; o que é, também, uma característica modernista. Mais uma vez, vale ressaltar a semelhança com os quadros aqui expostos, de Brueghel e Hopper. Os pensamentos de Emma – ou, empregando a

³¹ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 271.

mesma metáfora da personagem, os ratos que a impedem de dormir – não são visíveis, tal como não o são os motivos da melancolia das figuras de Hopper. Assim como nas telas de Brueghel, o narrador flaubertiano não coloca em evidência, hierarquizada, a cena de Emma obtendo o arsênico com o qual se matará. Ao contrário, ele coloca em igualdade um jantar corriqueiro, separado do ambiente de Emma apenas por uma vidraça. O leitor precisa procurar os motivos desse quadro para perceber que se trata de um momento trágico e decisivo para o romance, não apenas de uma cena em que uma família janta mais uma vez, como de costume. Além disso, a cena destaca, novamente, a solidão de Emma naquele sofrimento. Ninguém ao seu redor compartilha do seu momento, assim como ninguém compartilhou da sua felicidade na cena da feira de agricultura ou de sua melancolia, quando tantas vezes se colocou à janela para se entregar aos seus devaneios. Analogamente, ninguém partilha do momento da noiva em *O Casamento do Aldeão* (Figura 1), e os ambientes harmônicos de Hopper (Figuras 2 e 3) não compartilham da tristeza das suas figuras femininas.

Há outros dois trabalhos de Brueghel que enfatizam essa solidão nos sentimentos, a saber: *Navio de guerra com queda de Ícaro* (Figura 4) e *Paisagem com queda de Ícaro* (Figura 5). Em ambos os trabalhos (Figuras 4 e 5), a morte de Ícaro aparece como algo menor, sendo necessário procurar o motivo do quadro. O acontecimento principal não se destaca em relação aos ordinários, assim como nas cenas de *Madame Bovary*. Ambos os trabalhos têm títulos que remetem ao mesmo acontecimento: a queda de Ícaro. Mesmo nos títulos, o fim trágico do personagem mitológico não é colocado como motivo principal dos quadros. Em um dos títulos, coloca-se o navio de guerra no mesmo patamar que a queda de Ícaro; no outro, coloca-se a paisagem no mesmo patamar que a queda de Ícaro.

Na Figura 4, o navio, que segue seu percurso sem nenhum acontecimento inesperado, se destaca em relação à morte, que é algo extraordinário. Na Figura 5, o homem e o animal seguem seu caminho sem nem mesmo voltarem o olhar para a cena de morte. Cada figura, em Brueghel, está ensimesmada, concentrada em seu próprio destino e seus próprios afazeres. De forma análoga, em *Madame Bovary* os Homais seguem concentrados no jantar sem serem interrompidos pelo suicídio iminente de Emma.

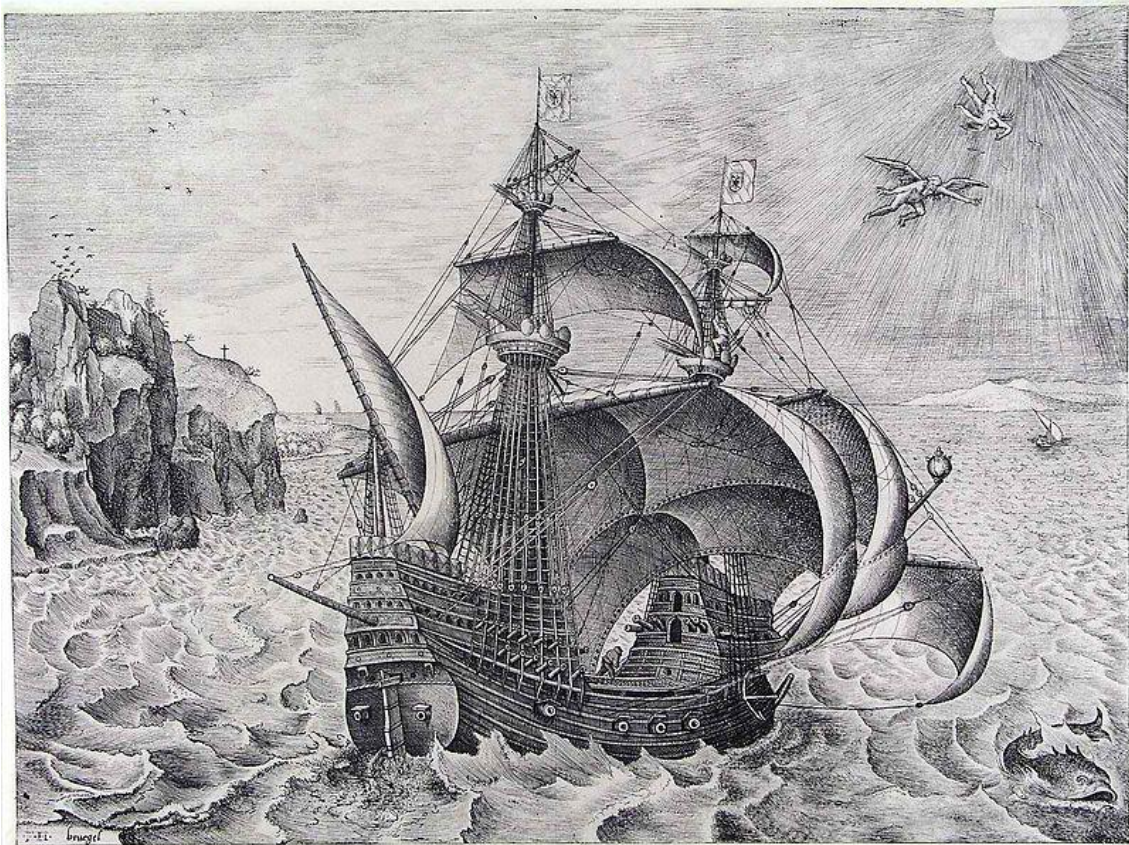


Figura 4

Brueghel, *Navio de guerra com queda de Ícaro*, n/d.



Figura 5

Brueghel, *Paisagem com queda de Ícaro*, 1558

É importante destacar que não só a protagonista do romance de Flaubert vive esses momentos de solidão. Após ela se matar com o arsênico, chega, então, a vez de Charles Bovary viver momentos semelhantes ao da esposa. Tal qual Emma, o sofrimento está apenas no interior do viúvo, estando tudo ao seu redor em perfeita harmonia:

Bovary estava longe. Caminhava a passos largos, ao longo do muro, perto do caramanchão, e rangia os dentes, erguia ao céu olhares de maldição; mas nenhuma folha se mexeu por isso.³²

O narrador faz questão de mostrar que nada se altera em função do sofrimento de Charles – “nenhuma folha se mexeu por isso”. Tem-se o mesmo na narrativa da morte do médico:

No dia seguinte, Charles foi sentar-se no banco, debaixo do caramanchão. Claridades passavam pela treliça; as parras desenhavam as suas sombras na areia, o jasmim embalsamava, o céu estava azul, cantáridas zumbiam em torno dos lírios em flor, e Charles sufocava como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos que inflamavam o seu coração magoado.³³

Uma leitura da realidade da morte seria a conclusão de que, por mais que, para quem sofre, pareça ser algo grandioso, o sofrimento de uma pessoa é algo muito pequeno, tendo em vista a quantidade de acontecimentos que ocorrem simultaneamente. A morte e a beleza da natureza, embora heterogêneas, estão lado a lado. O momento experienciado por Charles também se assemelha aos das figuras de Brueghel e Hopper pela temática da solidão em meio a uma harmonia do ambiente: nas cenas finais do livro, com a morte de Emma e Charles, apenas uma linha imaginária separa o sofrimento – a morte – do que é corriqueiro – o céu, o jasmim, as cantáridas, os lírios em flor. Como em Hopper, embora se perceba uma personagem em evidência na tela, o olhar dela aponta para além da janela, do que se deduz que o motivo daquele quadro – a saber, a tristeza – é o que está no interior da personagem. Quando o viúvo sofre pela morte da esposa e,

³² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2011, p. 455

³³ *Ibidem*, p. 455.

mesmo depois, quando em sua própria morte, ele não é a figura central. Analogamente, nos trabalhos de Brueghel sobre a queda de Ícaro (Figuras 4 e 5), a morte não é o elemento central.

A solidão das pessoas, consequente da falta de centralidade nos sofrimentos e alegrias de cada um, se tornou uma temática modernista que se estende até a atualidade. Flaubert, ao ter contato com os trabalhos de Brueghel, teve um *insight* que aparece em seus romances e o faz um precursor do Modernismo. A solidão dos personagens de Hopper e de Flaubert é a mesma solidão dos personagens de Brueghel, os quais desempenham suas ações sozinhos, cada qual isolado do seu meio por uma barreira dos pensamentos, apesar de todos os detalhes e do excesso de pessoas ao redor. Em uma primeira leitura das pinturas de Brueghel, não se percebe a individualidade de cada figura; caso haja o interesse de percebê-la, é necessário que o leitor faça releituras das imagens, alterando a sua posição e se tornando, assim, um leitor habilidoso como o que *Madame Bovary* demanda. Brueghel expôs, séculos antes, o que viria a se tornar uma temática modernista, tendo Flaubert como um dos pioneiros: estar na companhia de outrem não implica não estar sozinho. É por isso que o pintor renascentista é tão retomado em tempos modernos. É o caso do poema *Musée des Beaux Arts* escrito por W. H. Auden, que, embora composto no início do século XX, trata da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel (Figura 5). Também no século XX, o artista L.S. Lowry retratou a solidão em meio à aglomeração de pessoas, o que lhe rendeu associações a Brueghel.

Dessa forma, tomando os quadros pintados por Flaubert em *Madame Bovary*, percebe-se que, semelhante aos de Brueghel, não há uma explicitação do

motivo, e sim uma desierarquização dos acontecimentos e dos personagens. Semelhante aos quadros de Hopper, os quadros flaubertianos apresentam uma visão parcial da cena, sendo que, às vezes, o motivo do quadro está no interior do personagem, o que aponta para outra característica dos romances modernistas: o acesso à narrativa por apenas um ponto de vista e a maior movimentação no interior que no exterior do personagem. Flaubert se coloca, assim, como um precursor dos romances modernistas.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt 1606-1669: o mistério da aparição*. Lisboa: Taschen, 1993.

BROWN, Christopher. *Obras-primas de Brueghel*. Lisboa: Verbo, 1975.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 2006.

FOOTE, Timothy. *The World of Bruegel: 1525-1569*. New York: Time Life Books, 1971.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KONINGSBERGER, Hans. *The World of Wermeer*. New York: Time Life Books, 1979.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper: visão da realidade*. Hohenzollernring: Taschen. 1996.

LEVIN, Gail. *Edward Hopper*. Flammarion: Paris, 1985.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Belo Horizonte: Âyné, 2017.

PROUST, Marcel. *Nas Trilhas da Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Referência para citação deste artigo

PERDIGÃO, Hêmille Raquel Santos. “Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”: procurando os motivos nos quadros de *Madame Bovary*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 260 – 288, junho de 2020.

> Por uma esquizoanálise das narrativas de estupro: uma leitura de *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal

> For a schizoanalysis of rape narratives: a reading of Paloma Vidal's *Mar azul* (2012)

por **Karine Mathias Döll**

Doutoranda em Letras/Estudos da Literatura na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: karinemdoll@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7091-6511.

Resumo

O objetivo deste trabalho, ao aproximar a filosofia de Deleuze e Guattari da escrita literária de Paloma Vidal na obra *Mar azul* (2012), é propor pontos de contato em meio a um campo de interesse dos autores (a saber, a literatura), culminando numa discussão possível das figurações do estupro na literatura. Para tanto, buscou-se apresentar o romance atrelando-o aos conceitos de desterritorialização e reterritorialização a fim de se pensar a produção da mulher-corpo em detrimento da mulher-mente, bem como noções de rostidade e plano de imanência em meio ao que poderíamos chamar de "cultura do estupro". Em seguida, discute-se o conceito de "corpo sem órgãos" a partir do campo literário e suas estratificações canônicas.

Palavras-chave: Narrativas de estupro. Literatura brasileira. Filosofia francesa contemporânea.

Abstract

The aim of this work, by bringing together the philosophy of Deleuze and Guattari to the literary writing of Paloma Vidal in the novel *Mar azul* (2012), is to propose contact points in the middle of a field of interest to the authors (namely, literature), culminating in a possible discussion of rape figures in literature. To this end, it was sought to present the novel linking it to the concepts of deterritorialization and reterritorialization in order to think about the production of the woman-body at the expense of the woman-mind, as well as notions of rostity and plan of immanence in the midst of what we could call "rape culture". Then, the concept of "body without organs" is discussed as from the literary field and its canonical stratifications.

Keywords: Rape Narratives. Brazilian Literature. Contemporary French Philosophy.

> Artigo recebido em 03.01.2020 e aceito em 31.03.2020

Vocês serão alfinetados no muro branco,
cravados no buraco negro.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Introdução

Este trabalho¹ parte de um delírio. Um delírio enquanto medida da saúde, de que fala Gilles Deleuze², pois, se é concebível que pensemos a literatura como delírio, enquanto algo que não se ajusta à realidade, ou não quer se ajustar, ao mesmo tempo que faz uso dela, é concebível, por sua vez, que pensemos o esforço para uma análise de narrativas de estupro em obras literárias também como um delírio: o delírio de se analisar algo insólito que é, no mais das vezes, tomado como trivial. A essa altura, pode parecer que o delírio de que falo se distancie um pouco do delírio empreendido por Deleuze e se aproxime de um delírio psicanalítico, edipiano, que nada tem a ver com as discussões propostas, mas é essa justamente a questão do estupro. A narrativa (ou as narrativas, apesar de que tratarei apenas de uma, uma entre tantas) de estupro transita neste entre-lugar em que os dois pólos do delírio propostos por Deleuze encontram-se: o delírio de dominação e o delírio bastardo. Ou seja, a doença e a medida da saúde, respectivamente. No entanto, tomo o delírio bastardo como chave de leitura para a análise que aqui se inicia, pois é a partir dele que podemos relativizar o trivial e ir ao encontro de uma possibilidade de vida em meio aos delírios de dominação que não são poucos. Tomo o delírio bastardo como norte para este trabalho pois é ele que “invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as

¹ Artigo escrito para a disciplina de "Literatura e filosofia", ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e ministrada pela prof^a. Dr^a. Silvana Oliveira, entre os meses de agosto a dezembro de 2017.

² Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, 2011.

dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura”³. O delírio bastardo como medida da saúde invoca também “agenciamentos coletivos de enunciação” que operam de forma maquina dentro da literatura, ela mesma, por sua vez, também máquina abstrata.

Nesse sentido, penso nos regimes de signos e nos traços de rostidade específicos, que também são abordados por Deleuze, em diálogo com Guattari.⁴ Haja vista seus centros de significância e pontos de subjetivação, no que diz respeito à discussão do estupro na literatura, são estes mesmos regimes e traços que fazem com que as máquinas trabalhem mais rápido e numa escala de intensidade maior. Penso na organicidade de um enunciado sempre redundante, sempre ancorado em um rosto histórico-mundial, num devir-homem que não existe. Então, me faço a seguinte pergunta: de que forma é possível aliar a filosofia de Deleuze e Guattari e as narrativas de estupro na literatura, sem riscos de perda tanto de um lado quanto de outro? Em razão disso, selecionei apenas um romance que tem, como seu fundamento, a narrativa de estupro, ainda que em nenhum momento da obra esta palavra, que é ela já quase uma violação, seja nominada. O romance em questão, portanto, intitulado *Mar azul*⁵ e escrito por Paloma Vidal é o *corpus* da análise, que se fará presente mais especificamente na primeira seção do artigo, em que apresento a obra e proponho uma leitura do romance a partir dos conceitos de plano de imanência, rostidade e desterritorialização. A seleção desses conceitos deu-se pela evidente correlação do objeto de análise com a proposta da esquizoanálise e, principalmente, pelo

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* - v. 3, 2012.

⁵ Paloma Vidal, *Mar azul*, 2012.

estupro estar inserido num plano de imanência, não escapar da máquina abstrata de rostidade e agenciar desterritorializações, bem como reterritorializações. Num segundo momento, e de maneira breve e introdutória, dedico a outra seção à prática do corpo sem órgãos como exercício de empatia para com a narrativa de estupro, uma vez que, se o corpo sem órgãos vem a ser o real em seu mais alto grau, é preciso que se entenda “o que povoa, o que passa e o que bloqueia” uma tal narrativa, com o intuito de desestratificá-la, desestratificando os enunciados que a envolvem.

Por fim, pretende-se com este trabalho que as narrativas de estupro sejam lidas de forma a questionar o sistema muro branco-buraco negro, ou seja, não parta de uma unificação que levaria a sua imperceptibilidade ou de uma consciência sobreposta a qualquer espécie de devir, mas que incentive os leitores a procurarem “seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, [pois] de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga”⁶.

I.

“Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado”⁷. É com essas palavras que Paloma Vidal inicia o capítulo 14 de seu romance *Mar azul*. E é com essas palavras que inicio esta seção para caracterizar brevemente a obra. O romance de que vou tratar inscreve-se em dois momentos.

⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2012, p. 64.

⁷ Paloma Vidal, *Op. Cit.*, 2012, p. 74.

No primeiro deles, temos uma espécie de prólogo e epílogo durante os quais duas amigas conversam. No segundo momento, em que o romance passa a ser dividido em capítulos, ficamos sabendo que uma das amigas se chama Vicky e que a outra vem a ser a protagonista, autora do trecho que inicia este parágrafo, e cujo nome não sabemos. Cada capítulo parece dar conta de um dia na vida da protagonista, em que rotina e reminiscências formam um elo com os escritos anteriores aos dela que ali se encontravam, uma vez que os cadernos azuis em que escreve um dia pertenceram ao seu pai e só foram parar nas mãos da protagonista em função de herança. Dessa forma, na afirmação “Só escrevo porque ele escreveu do outro lado”, é possível estabelecer dois aspectos distintos da escrita de cada um. Para o pai, os cadernos serviam como remédio para uma doença que o consumia com a memória dia após dia e, portanto, era necessário que escrevesse: para lembrar. Para ela, os cadernos atestavam uma lucidez insistente, mesmo que se encontrasse já em idade mais avançada, e permitiam o encurtamento de uma distância que atravessou toda a sua vida, a partir do momento em que seu pai foi embora e a deixou na casa de Vicky, aos cuidados de uma mãe que não era a sua. Porém, o que se percebe nessa escrita da protagonista é que ela, em oposição às composições de seu pai, poderia com destreza confiar nas certezas que a memória lhe permitia, o que justamente ela não queria e a todo momento em que uma lembrança parece se impor no meio de uma composição sua, lança-se uma ruptura seguida da descrição de uma série programada das coisas práticas que ela deveria fazer ou fez naquele dia. Ou seja, era necessário também que escrevesse: para esquecer. Isso fica claro logo no capítulo 1, em que afirma:

Por mais que me esforce para não lembrar é o que faço o dia inteiro. Tantas horas preocupada em fazer perdurar os acontecimentos e agora que é o momento de esquecer minha mente parece obstinada em reter tudo até o final. A dele acabou se tornando opaca. Eu aguardo que chegue minha vez e tento identificar os primeiros sinais de uma desconexão que se demora⁸.

Essa percepção das duas possibilidades de escrita distintas atuando nos mesmos cadernos leva-nos a perguntar o que exatamente ela queria esquecer e, para tanto, é preciso que voltemos ao diálogo inicial que abre o romance. Neste diálogo, além das referidas personagens, temos também a figura de R, o então “namorado” da protagonista quando ainda estava na escola. Ela, com apenas trezes anos à época, acaba por enredar-se na história desse rapaz que a domina e subjuga, sem conseguir desvencilhar-se. O diálogo vai apresentando-se como trechos de conversa entre duas amigas, que geram um certo desconforto nos leitores por bem retratar o desconforto sentido pela própria protagonista. A título de exemplo, cito um dos trechos:

- Quem disse que as pessoas decidem ter filhos?
- Por que você tá dizendo isso?
- Porque é assim.
- Você quer ter filhos?
- Ele me perguntou o que eu acho sobre isso.
- E aí?
- Fiquei calada.
- Pelo visto é sempre ele que fala.
- Ele fala muito mesmo.
- E por que será que ele tocou nesse assunto?
- Foi do nada. Ele disse que pra ser mãe a gente tem que estar pronta pro sacrifício.
- Minha mãe tinha que ouvir isso.
- Ele falou da sua mãe.
- O que foi que ele disse?
- Que ele não entende pra que ela teve você.

⁸ *Ibidem*, p. 41-42.

- Não acredito que ele falou isso, ele não sabe nada da minha mãe.
- Ele falou sobre a Virgem Maria, ficou falando da pureza dela. Ele tava querendo me dizer alguma coisa, não entendi direito.
- Esse cara, não sei, toma cuidado.
- Você sempre diz isso.
- Você gosta dele?
- Como é que a gente sabe uma coisa dessas⁹?

É importante destacar uma vez mais que todo o diálogo inicial funciona como uma espécie de prólogo da obra que virá, uma vez que o romance de fato tem seu início pelo capítulo 1 que começa após esse diálogo. Nesse sentido, deduzimos que R vem a ser este personagem presente em todo o diálogo por meio de pequenas incursões da própria narradora ao longo do texto subsequente, estando a primeira no capítulo 11, que cito a seguir:

Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R, e vou contar uma coisa que nunca contei a ninguém: um dia ele achou num livro meu a foto da minha mãe nua e me disse bem baixinho, como se fosse um segredo nosso, que minha mãe era uma puta e que se eu não me cuidasse ia acabar como ela. Depois guardou a foto no bolso da calça e eu nunca mais vi¹⁰.

No entanto, ao acompanharmos o desencadeamento de uma experiência traumática vivida pela protagonista em seu relacionamento com R no decurso de todos os diálogos, o final deles culmina num episódio que parecia estar sempre à espreita para, nós, leitores, e nunca para a protagonista. As últimas falas do trecho de conversa final são intercaladas por uma Vicky angustiada de terror pela

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 67.

amiga que, muda, não conseguia dizer mais senão as próprias falas de R, como é possível verificar a seguir:

- Ele fez questão de mostrar um monte de coisas, sua coleção de medalhas, uma caricatura que alguém fez dele, e disse que era assim que ele se via, que não gosta de quem ele é, e continuou falando, mas eu não disse nada, muda, eu tava muda, o tempo todo, muda.
- Vira pra cá, para com isso, comigo você pode falar.
- Muda, o tempo todo.
- Para com isso, por favor, fala comigo.
- Acabou.
- Eu vou ficar com você.
- Fala, você tá gostando, né?
- O que você tá dizendo, vira pra cá.
- Devagar, devagar, assim, eu vou fazer bem devagar, você nem vai sentir nada.
- O que você tá dizendo, pelo amor de deus.
- Eu te seguro assim, tá, fica com as mãos bem quietinhas aqui atrás, juntinhas, minha freirinha, não vai doer, você fica assim deitada, vira pro outro lado, eu vou tirar isso aqui, não, não se mexe, é só um empurrãozinho, você vai sentir, mas não é nada, assim, só vai doer um pouquinho, mas você vai gostar, não tá gostando, fala, não tá gostando?
- Para com isso, vira pra cá, por favor, olha pra mim. Você tá me deixando assustada.
- Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito. Você é minha, minha, só minha, assim não vai doer, isso, agora se mexe, vamos, não chora e se mexe, só um pouco, isso, quer mais forte, assim, né? Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, bem fechadinha, isso, bem apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você pra sempre¹¹.

¹¹ *Ibidem*, p. 40.

A mudez, aliás, é um tema recorrente ao longo das páginas que vão sendo escritas pela protagonista. Sabemos que adquiriu uma timidez e um silêncio que não lhe eram característicos quando ainda vivia com o pai, como mostra também este trecho:

Minha precocidade era denunciada como defeito, e quando ele me imputava não ser capaz de ficar em silêncio nem quando estava sozinha era tal a sua incompreensão que só me restava uma espécie de culpa pela minha opacidade, que com o tempo acabou virando uma timidez irremediável¹².

E a essa timidez irremediável uniu-se um outro tipo de silêncio, um “silêncio eloquente”¹³, e é a partir dele que podemos convergir os dois termos necessários para que se comece a traçar uma linha de desterritorialização absoluta dentro do romance. Os termos são corpo e mente, um dualismo que, à primeira vista, pode parecer cartesiano demais para os propósitos do artigo, mas que funciona perfeitamente quando associado à figura da mulher, a sua percepção enquanto sujeito e, em última instância, ao estupro. A desterritorialização sugerida na trajetória da personagem implica na desterritorialização do próprio corpo na medida em que o corpo não prevê fala, não prevê nome e não prevê história. “[...] fazer as travessias que o corpo precisa a cada dia para existir independente de mim”¹⁴ é o seu desejo mais intenso, e é por ele que a protagonista vai encaminhando seu relato. Ao finalizar o diálogo que dá início ao romance com uma narrativa de estupro, já sabemos haver uma descontinuidade, e quando falo em desterritorialização partindo dessa

¹² *Ibidem*, p. 74-75.

¹³ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴ *Ibidem*, p. 48.

descontinuidade a redundância é necessária. Mas voltemos ao conceito, em que a desterritorialização encaminha para uma reterritorialização dos termos um sobre o outro. Ou seja, o corpo será reterritorializado sobre a mente que, por sua vez, passará pelo mesmo processo, em algum momento, sobre o corpo. Nesse sentido, a mente, ao reterritorializar-se sobre o corpo, age sob a forma das lembranças, o que não deve ser confundido como um retorno a uma territorialidade primitiva, mas, sim, ao próprio retorno à desterritorialização, como num ciclo.

Talvez seja possível, então, pensar em três momentos distintos que se complementam: 1) o momento da territorialidade primitiva: o estupro, em que ainda encontramos mente sobre o corpo, uma vez que “o corpo mal sabia de sua existência”; 2) o momento da desterritorialização: o abandono, ou o extravio de si pelo silêncio e esquecimento, em que o corpo passa a atuar sobre a mente; 3) o momento da reterritorialização: o corpo como possibilidade de vida, em que é preciso continuar e seguir uma rotina, ou uma “série programada”, em que elementos como a caminhada, a natação, as idas às consultas médicas fazem do corpo essa engrenagem necessária e preponderante. No entanto, a lembrança é o motor que faz essa máquina girar, de modo que a mente por vezes se sobressai de forma inoportuna e estados como os de “imobilização” ou “concentração deslocada” remontam ao estupro, que remontam ao corpo, que remontam às coisas práticas que precisam ser executadas. É o que tentarei mostrar com o trecho a seguir, continuação de um trecho já citado anteriormente extraído do capítulo 11, em que a protagonista fala sobre R ao deparar-se com a foto de sua mãe nua:

Uma manhã que começa com uma lembrança dessas está certamente comprometida. Às vezes me vem uma imagem dele e eu faço um gesto rápido com a mão sobre a cabeça, como se quisesse espantar um inseto.

Hoje vou sair cedo, não importa o que insinuem os pensamentos que me assombram. Vou sair cedo, virar a esquina devagar, até a banca de jornal. Vou comprar algo. Quero pedir uma coisa e que ela esteja ao meu alcance. E depois quero segurar essa coisa entre as mãos e dizer obrigada por ela. Pagar e continuar andando¹⁵.

Agora, é preciso pensar nos “teoremas de desterritorialização” propostos por Deleuze e Guattari.¹⁶ O primeiro deles fala sobre um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, em que “[...] um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua”¹⁷. Voltando-se aos objetivos desta análise, é possível dizer que, após a violação, o corpo já não é mais o mesmo corpo, a mente já não é mais a mesma mente, e ambos estão se complementando de forma mútua; desterritorializando-se e reterritorializando-se. O segundo teorema fala sobre as diferenças de velocidade e intensidade relativas à desterritorialização de cada termo e, nesse sentido, parece-me evidente que o corpo, neste caso, agrega velocidade e que a mente agrega intensidade, no entanto, nas palavras dos filósofos: “[...] o mais rápido [dos termos] conecta sua intensidade com a intensidade do mais lento, a qual, enquanto intensidade, não o sucede, mas trabalha simultaneamente sobre um outro estrato ou sobre um outro plano”¹⁸, que, aqui, atuará também sobre o plano de rostidade que veremos mais a frente. O terceiro teorema contrapõe o primeiro, por tratar-se agora de um sistema de reterritorializações diferente,

¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2012.

¹⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹⁸ *Ibidem*, p. 46.

“vertical, de baixo para cima”, em que o menos desterritorializado dos termos – o corpo - reterritorializa-se sobre o mais desterritorializado – a mente. A justificativa para que o corpo seja o menos desterritorializado quando comparado à desterritorialização da mente se dá pelo próprio predomínio daquele na trajetória de nossa protagonista: a mente precisa se estabelecer em outro lugar; o corpo só passou a ser descoberto. O quarto e último teorema diz respeito à própria máquina abstrata, e o que está em jogo na discussão que proponho acerca da narrativa de estupro é a produção da mulher-corpo, em detrimento da mente. Mas isso não é novidade, como bem apontam Thompson e Gunne sobre o tema:

[...] os mitos sobre o estupro que dominam uma audiência, comunidade ou nação particular ditam a maneira como as narrativas são recebidas. [...] Esses mitos negam à mulher estuprada qualquer subjetividade, uma vez que posicionam ela fora da conversação que, como argumenta Laura Donaldson, acontece entre as subjetividades masculinas¹⁹.

Não à toa, temos a própria fala de R no momento em que a violência é engendrada no romance, silenciando o diálogo entre as amigas. Tal recurso narrativo escolhido por Paloma Vidal poderia ser denominado de várias formas para se chegar à narrativa do estupro, mas em função do aporte teórico que me cabe²⁰, chamarei sua escolha de apelo a um determinado tipo de *plano de imanência*.

¹⁹ “[...] the rape myths that dominate a particular audience, community or nation dictate the way in which narratives are received. [...] These myths refuse the raped woman any subjectivity as they position her outside a conversation that, as Laura Donaldson argues, takes place between male subjectivities.” Sorcha Gunne e Zoë B. Thompson, *Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation*, 2010, p. 8, tradução minha.

²⁰ Vale ressaltar que a aproximação entre os textos de Deleuze e Guattari com a escrita de Vidal deu-se pela proposta decorrente da disciplina “Literatura e filosofia”, cuja ementa propunha leitura aprofundada e discussão de alguns trabalhos dos autores. Para uma análise mais completa

É claro que o plano de imanência está para a literatura assim como a ficção está para a filosofia, mas pensar a narrativa de estupro em termos deleuzoguattarianos permite situar a discussão em outras instâncias, fugindo, por exemplo, da lógica de regimes de verdade sugerida por Foucault²¹ em que o que se leva em conta primordialmente são os mecanismos de poder e não o verdadeiro enquanto imagem de pensamento. É verdade que este se constitui pelos mesmos mecanismos, mas, para além disso, a imagem de pensamento implica num movimento infinito em que não há lugar mais para um sujeito e um objeto senão como conceitos. Por essa razão é que não poderíamos admitir, então, dar um nome ao plano de imanência que envolve a narrativa em questão, tais como “cultura do estupro” ou “patriarcado”, ainda que os identifiquemos como componentes importantes da agressão, porque estaríamos denominando conceitos e os conceitos apenas “[...] ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade”²². O que entra em jogo quando invocamos uma imagem de pensamento é que somos orientados por ela, dentro de um plano de imanência que “não para de se tecer, gigantesco tear”²³.

do trabalho de Vidal, sob um outro ponto de vista que também se dá a partir da narrativa de estupro por ela figurada, Ver: DÖLL, K. M. *Gatilho - literatura: as narrativas de estupro na ficção de Paloma Vidal e Sheyla Smanioto*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/340wssU>. Acesso em: 18/04/2020.

²¹ Cito como aporte e contraponto para a questão da verdade e seu regime enquanto produção discursiva vinculada às práticas institucionais e de poder a aula inaugural no Collège de France. Michel Foucault, *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, 2005.

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é filosofia?* 2010, p. 46.

²³ *Ibidem*, p. 49.

Assim, à desvalorização social do corpo, do corpo feminino mais especificamente, une-se a noção de máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças (os conceitos). Para esta análise, mobilizarei apenas dois conceitos que podem ser evidenciados pela narrativa de estupro proposta pela Paloma Vidal, os quais atravessam o plano de imanência constatado. Um desses conceitos diz respeito tanto à narrativa de estupro quanto à própria filosofia e é a percepção de que o corpo da mulher caracteriza-se por uma passividade *imane*nte e que, como objeto passivo, requer conquista e ocupação. Sobre essa questão, a teórica Elizabeth Grosz afirma:

[...] o corpo é tipicamente visto como passivo e reprodutivo, mas amplamente improdutivo, um objeto sobre o qual podem existir disputas entre seus “habitantes” e outros/exploradores. Seja qual for a intenção ou vontade que ele tenha, elas são consequência direta de intenções animadas, psíquicas. Sua inércia significa que se pode atuar sobre ele, coagi-lo ou constrangê-lo através de forças externas²⁴.

Tal passividade pode ser compreendida na narrativa presente em *Mar azul* pelo próprio funcionamento dos verbos, todos no imperativo: “fica assim deitada”, “vira pro outro lado”, “não se mexe”, “fecha os olhos”, “não chora” etc, e o subseqüente silenciamento da protagonista. Ao lado dessa noção, outro conceito importante trazido no discurso de R vem a ser a convicção do prazer sentido pelo homem, que automaticamente se estenderia até o prazer sentido pela mulher; isto é, todas as mulheres desejam ser estupradas. Quem nos ajuda a melhor entender essa percepção sobre as mulheres é o historiador Georges Vigarello, quando afirma que “a visão do prazer apaga a agressividade, impondo

²⁴ Elizabeth Grosz, “Corpos reconfigurados”, 2000, p. 59.

o desejo como uma evidência à qual a vítima é confusamente associada”²⁵, o que acaba por gerar “uma obscura convicção: a vítima, que deliberadamente já teria se entregado a outro, só poderia consentir”²⁶. Sabemos que tal associação do desejo com o ato do estupro em si é levada em conta na narrativa de Vidal quando lemos: “só vai doer um pouquinho, mas você vai gostar”, “tá gostando, né?”, “você queria, eu sei, eu sei, não finge que não”. Susan Brownmiller justifica tal presunção ao afirmar que

Uma vez que o estupro é um ato que homens praticam em nome de suas masculinidades, é do interesse deles que se acredite que as mulheres também querem que se cometa o estupro, em nome da feminilidade. Na dicotomia que eles estabeleceram, um pratica e o outro “se deixa ser praticado”²⁷.

Sabemos que o que estou denominando aqui de conceitos podem muito bem ser chamados de mitos relativos à cultura do estupro. Entretanto, não deixam de ser conceitos uma vez que também são problemas e “todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido”²⁸.²⁹ Dessa

²⁵ Georges Vigarello, *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*, 1998, p. 30.

²⁶ *Ibidem*, p. 31.

²⁷ “Because rape is an act that men do in the name of their masculinity, it is in their interest to believe that women also want rape done, in the name of femininity. In the dichotomy that they have established, one does and one ‘is done to’.” Susan Brownmiller, *Against Our Will: men, women and rape*, 1975, p. 312, tradução minha.

²⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2010, p. 24.

²⁹ A maneira como me aproprio da conceitualidade do conceito me leva a inscrever outra relação entre conceito e problema. Entendo que, na primeira parte de *O que é filosofia?*, Deleuze & Guattari constituem uma determinada conceitualidade do conceito que implica na relação criativa e contingencial da filosofia atrelada à investigação de problemas. Desse modo, a criação de conceitos para os autores está ligada à especificidade dos problemas da própria investigação filosófica. No entanto, o uso que faço neste trabalho leva em conta, além dessa especificidade da conceitualidade do conceito em Deleuze & Guattari, a compreensão de relações mais amplas que remetem à própria produtividade do mundo sócio-cultural. No caso, a relação entre os

forma, em resumo, teríamos dois problemas evidenciados por Paloma Vidal na narrativa de estupro: o problema da passividade e o problema da feminilidade, ambos abastecendo uma máquina abstrata específica de rostidade. Como diria Guattari, “o paradigma último da rostidade é um ‘é assim’”³⁰, o que significa dizer que não temos como fugir desses mitos, ou, se preferir, desses problemas, posto que a rostidade nos define. Nosso rosto é pré-fabricado e também ele um modo de dominação: “O rosto é uma política”³¹. Impossível, a partir dessa constatação dos filósofos, não me lembrar de Carol Hanish que, nos anos 1970, publicou um artigo nos EUA com o exato título “The Personal is Political” [O pessoal é político]. Naquela ocasião, o movimento feminista estadunidense era questionado por suas pautas não serem “políticas”, visto que tratavam de sexualidade e “assuntos de mulher” e eram encaradas como uma espécie de diálogo terapêutico, no pior sentido da palavra. Então, eu pergunto, já não estariam estes grupos tentando entender como se desencadearia o que aqui estamos chamando de máquina abstrata de rostidade? O rosto é tão pessoal quanto tudo o que o envolve, e “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável”³². Processo este passível de ser explorado, como intui mostrar o presente trabalho, também em narrativas de estupro presentes em obras literárias.

Com o intuito de finalizar esta sessão, indico uma nova pergunta, a qual teria por função unir todas as discussões que venho propondo até aqui: qual é,

denominados *mitos relativos à cultura do estupro*, de um lado, e, de outro, aos próprios conceitos que dão possibilidade à cultura do estupro.

³⁰ Félix Guattari *apud* François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, 2010, p. 213.

³¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2012, p. 55.

³² *Ibidem*, p. 39.

então, a imagem de pensamento empreendida por Paloma Vidal em *Mar azul* com relação à narrativa de estupro? Num primeiro momento, é preciso dizer que os recursos narrativos escolhidos por Paloma Vidal sugerem um alargamento do plano de imanência em que estão inseridos. Esse alargamento faz com que cravemos no muro branco a própria agressão (talvez seja preciso ser mais didática e recorrerei, para isso, à palavra signo neste caso por entender que dentro de tal plano de imanência o sentido de agressão não chega nem a ser concebido, não chega nem a significar algo. Falarei melhor disso na seção seguinte.), a qual posiciona ali mais um tijolo e escorre pelos buracos negros da protagonista. Mas não só. É uma imagem de pensamento que conflui significâncias e subjetividades entre personagens e leitores e por essa razão mesma pode ser dito que a descontinuidade da narrativa se dá por meio de linhas de intensidade que assumem um potencial de máquina de guerra, de resistência. Logo, a narrativa de estupro vira um objeto da máquina de expressão literária.

No caso de *Mar azul*, poderíamos pensar que a protagonista vive uma crise da terceira idade se não soubéssemos este fato em específico, o estupro. Poderíamos imaginar que a aposentadoria não lhe fez bem, que a vida de uma professora aposentada deve ser muito frustrante, que escrever a reaproxima do pai apenas ou que ela precisava mudar de ares, recomeçar, à maneira de quase todo mundo, bem como que o romance é apenas mais um relato dentre tantos do período ditatorial argentino. No entanto, todas essas sugestões não passariam de buracos negros, pontos de subjetivação no entender dos leitores que assumiriam o estupro como mais um fato, caso a verdade literária de Paloma Vidal tivesse sido escrita de outra forma. Outra forma que, dependendo de quem a escreve, assume um ponto de vista factual antes de criminoso e isso importa tanto que

Vidal dedicou um romance inteiro à desfiguração da mulher estuprada enquanto sujeito, a ponto da protagonista se manter em constante reterritorialização de seu corpo e de sua mente, uma vez que ambos não mais pertencem somente a ela: “agora eu estou em você para sempre”³³ é a frase de R durante a violação. “Quantas são as lembranças que viram próprias porque delas se pode fazer uma história para si e envelhecer com essa companhia?”³⁴. Dentre tantas histórias das quais teve de se apropriar, a história do estupro faz o caminho inverso e a protagonista não pode mais contá-la, mas ela está lá em meio a todas as outras: é o muro branco de seu buraco negro, ou o buraco negro de seu muro branco.

II.

Pode parecer improvável relacionar a proposta do corpo sem órgãos às narrativas de estupro na literatura, mas talvez seja mais improvável ainda pensar que dentro do possível rizomático que vem a ser o cerne da esquizoanálise não haveria um ponto em que se pudesse entrar nesta discussão. Desse modo, começo pela afirmação de Deleuze e Guattari de que o corpo sem órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”.³⁵ Isso significa que é preciso colocá-la em ação, fazê-la funcionar, uma vez que existe corpo sem órgãos em tudo, até mesmo na literatura. E qual seria, então, o organismo deste corpo literário? Isto é, sua organização em decorrência dos estratos que a atravessam? Para responder a essa questão, me reporto à pesquisa

³³ Paloma Vidal, *Op. Cit.*, p. 40.

³⁴ *Ibidem*, p. 90.

³⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 12.

de Regina Dalcastagnè^{36 37} sobre o perfil dos escritores e personagens de romances no cenário literário brasileiro. Segundo o seu levantamento, “os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%”³⁸ e, quanto às personagens, “além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à voz – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância”³⁹. Também é importante destacar em relação a essa pesquisa que

[...] o único tipo de relação que aparece na maioria das personagens são as amorosas e familiares, mas aí a diferença entre homens e mulheres é significativa – quase 90% das personagens femininas mantêm relações amorosas e familiares, proporção que cai para pouco mais de três quartos no caso dos homens. As mulheres aparecem mais no papel de cônjuge (44,8% contra 36,7% das personagens do sexo masculino), de amante (17% contra 11%), de namorada (16,8% contra 12,3%), de “ex” (14,6% contra 9,4%), bem como de filha (35% contra 27,21%), de mãe (34% contra 25,7%) ou de irmã (22,5% contra 16,2%)⁴⁰.

Embora limitado dentro de um *corpus* específico, não é difícil perceber que a mulher tem esse papel também bastante limitado no campo literário. O levantamento abarca o período entre os anos de 1990 a 2004, mas e hoje, há algo de novo, imprevisto, ao nos depararmos com essas informações? Para responder a essa questão, cito (de maneira arbitrária, sim, mas não menos relevante) a lista

³⁶ Regina Dalcastagné, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, 2012.

³⁷ Os dados que apresento fazem parte de uma extensa pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo realizada na Universidade de Brasília. “O *corpus* da pesquisa atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco.” *Ibidem*, p. 156.

³⁸ *Ibidem*, p. 158.

³⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

de finalistas ao prêmio literário de maior destaque no cenário nacional: o Jabuti.⁴¹ Das dez obras indicadas no ano de 2017, apenas duas foram escritas por mulheres. Dos três vencedores, uma das autoras indicadas ficou na terceira posição. Dos três títulos, um deles sugere uma representação feminina ao intitular-se “A tradutora”, escrito por um homem. O que quero dizer e mostrar é que o corpo literário se faz dentro de uma organização muito clara e, ainda que muitos trabalhos venham se dedicando a expor essas desonestidades e injustiças com a mulher escritora e/ou a mulher escrita⁴², existem questões estruturais que insistem em se manter operantes, existem estratos quase impossíveis de serem suplantados, seja no final do século XX ou na contemporaneidade.

Isso é o real da literatura brasileira em seu mais alto grau, e é a isso que o corpo sem órgãos poderia servir como suporte para a verdadeira função da literatura: conectar-nos com outras experiências de vida ou, como nos disse Deleuze e Guattari:

Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”)⁴³.

⁴¹ Dados coletados em: *Finalistas: Relação dos classificados para 2ª fase*. Disponível em: <http://premiojabuti.com.br/apuracao/f1/>. Acesso em: 10 jan. 2018.

⁴² Ver, entre muitos outros: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. DUARTE, Constância Lima et al. (Org.). *Arquivos femininos: Literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V. (Org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descenramentos – Convergências: Ensaio de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2017.

⁴³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2010, p. 16.

Pois a que se destina o corpo sem órgãos senão a essa experimentação num Fora absoluto? Um Fora “que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram”⁴⁴. O Fora absoluto da literatura brasileira talvez seja esse espaço ocupado por multiplicidades que até então se detinham unívocas. Perceber essas multiplicidades enquanto experimentações faria com que a narrativa de estupro não se tornasse mais um ornamento dentro da obra e pudesse, de outro modo, configurar-se como um problema narrativo, mais um agenciamento nessa máquina de expressão literária. “Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas”⁴⁵. Reconhecer que existe uma proposta narrativa por meio de recursos estilísticos que validam a voz do agressor ou não, validam a voz da vítima ou não e que isso repercute tanto dentro da obra quanto fora dela: eis o objetivo de se analisar narrativas de estupro. Recursos estes que podem fazer mais dicotomia que rizoma, mais rizoma que dicotomia, a depender das escolhas de cada autor ou autora.

No caso do romance *Mar azul*, pode-se verificar os estratos do Estado (exército, ditadura militar) e da família (adolescente órfã de pai e mãe), mas principalmente de sua condição de mulher (lembremos de Carol Hanish e o rosto/pessoal político). A protagonista não poderia supor que seria estuprada, mas R poderia e o fez, e da pior forma possível: pela sodomia. Segundo Vigarello, “o crime de sodomia revela ainda mais esse amálgama em que aquele que sofreu é imediatamente pervertido: crime “modelo”, a ponto de levar ao extremo a

⁴⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2012, p. 21.

⁴⁵ Regina Dalcastagné, *Op. Cit.*, 2012, p. 148.

focalização na luxúria e manter a ignorância sobre a violência possível”⁴⁶. Aqui entraria, então, aquele outro problema/conceito de que quem o sofreu também o realizou, em que é necessário haver um distanciamento para que se possa dizer não por meio de outras linhas de intensidade que o subscrevem. Essa negação é justamente o corpo sem órgãos na literatura, a desestratificação por completo dos sujeitos que não são mais sujeitos na obra mas sim casos particulares de enunciação coletiva.

Desse modo, a escrita tem esta dupla função de transcrever os agenciamentos maquínicos e de enunciação, ao mesmo tempo em que os desmonta, sendo que o agenciamento em contiguidade com seu desmonte são um só.⁴⁷ Nesse sentido, a escrita de Paloma Vidal exemplificaria uma maneira de ligar-se às narrativas de estupro tomando como base tanto este Fora absoluto que uniria o interno e o externo, quanto desvendaria a atuação de uma máquina abstrata que se mantém única também tanto dentro quanto fora dos textos, bem como agenciaria uma maneira de manifestar-se sobre ela produzindo aí um corpo sem órgãos, visto que “o corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo”⁴⁸. A narrativa de estupro não deixaria, assim, de existir, uma vez que não podemos nos opor ao fato de que ela realmente existe e se faz presente enquanto sistema muro branco-buraco negro. Com esta análise, alinho minha percepção de tais narrativas às reflexões de Sielke, que afirma: “[...] pode ser mais produtivo desafiar as nossas leituras de estupro ao invés de louvar (enquanto liberdade de expressão) ou censurar

⁴⁶ Georges Vigarello, *Op. Cit.*, 1998, p. 37.

⁴⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, 2014, p. 87.

⁴⁸ *Idem. Op. Cit.*, 2012, p. 24.

(enquanto atos e “imagens do mal”) as suas representações possivelmente perturbadoras”⁴⁹.

Contudo, uma última pergunta ainda se faz crucial: em vista de tudo o que foi dito, como ler, então, narrativas de estupro? Segundo Deleuze & Guattari⁵⁰, existem três grandes estratos que dariam forma à máquina abstrata: o organismo, a significância e a subjetivação. Como vimos, o organismo vem a ser a organização orgânica dos órgãos, isto é, o sistema que estratifica. A significância opera por meio do regime de signos e, como havia dito anteriormente, entender a agressão enquanto signo neste contexto já opera uma radicalização da narrativa de estupro, porque a agressão pressupõe dor, sofrimento, e não prazer. No entanto, o corpo sem órgãos vê o significante como inimigo, pois alcançar o corpo sem órgãos nunca é interpretar e, sim, experimentar. Quando proponho a experimentação como forma de ler a narrativa de estupro penso que existe uma homogeneidade de interpretações sobre o fato, mas nunca um alcance de sua contingência. Aqui, a experimentação se faz imprescindível, pois é por meio dela que se produz uma imagem de pensamento durante a leitura a qual coincidiria com a imagem de pensamento da narrativa. As interpretações geram mitos, mas a experimentação gera afinidade sem noções pré-concebidas ou estratos cristalizados. Por último, quanto à subjetivação, “como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante?”⁵¹. Nesse sentido,

⁴⁹ “[...] it may be more productive to challenge our readings of rape than to either celebrate (as free speech) or censor (as “evil images” and acts) its possibly disturbing representations.” Sabine Sielke, *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture*, 2002, p. 179, tradução minha.

⁵⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2012.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

entender que toda narrativa de estupro se torna um ponto chave na trajetória de qualquer personagem em textos literários é fundamental, pois se em algum momento da obra o estupro passa a ser visto como algo justificável, ele provavelmente não produziu um corpo sem órgãos, não se desestratificou e conseqüentemente manteve a máquina abstrata da rostidade viva e plena. No entanto, a narrativa de estupro pode, e deve, funcionar com intensidade = 0, como matriz produtiva de agenciamentos múltiplos não estratificados para que, em última instância, desterritorialize-se em problema e reterritorialize-se em solução.

Considerações finais

Como últimos apontamentos em relação à discussão que proponho, gostaria de explicar os meios que me levaram a refletir sobre ela. Enquanto, num primeiro momento, este trabalho havia sido concebido como artigo final para uma disciplina de mestrado inteiramente voltada à obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, por vezes me pareceu equivocado unir as reflexões que já venho desenvolvendo para a escrita da dissertação com os conceitos apresentados pelos autores. Isso porque talvez a leitura de seus textos, a princípio, esteja envolvida, em certa medida, a um aspecto meio clariciano, um sentimento de “ou toca ou não toca”⁵², isto é, ou você sabe do que eles estão falando ou você não faz a mínima ideia. Contudo, foi o entendimento de que esta filosofia se mantém enquanto um sistema aberto que me permitiu não apenas insistir nas leituras de

⁵² Referência à fala de Clarice Lispector durante uma entrevista concedida para a TV Cultura no ano de 1977. Disponível em: TV Cultural Digital. Panorama com Clarice Lispector. Youtube, 7 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

seus textos e aprofundá-las – uma vez que eu já havia sido tocada -, como também apropriar-me deles, de modo que minha análise não chega a ser nem introdutória, nem conclusiva: ela segue o caminho do meio, um caminho *diferente*, dentro deste grande mapa rizomático que vem a ser o caosmos no qual estamos inevitavelmente inseridos. Era o aporte teórico de que eu precisava.

Nesse sentido, se, num primeiro momento, a proposta de analisar narrativas de estupro vinha ao encontro de uma emergência de desmistificação das práticas discursivas presentes em obras literárias, agora ela se faz por meio da compreensão de agenciamentos e imagens de pensamento que trabalham em outro plano, num plano de consistência. Se a literatura estabelece uma relação de elaboração e reiteração desses discursos, produzindo percepções que inscrevem o estupro dentro da cultura de maneira a institucionalizar um comportamento específico em face da subjetividade da mulher, é porque existe, da mesma forma, operações maquínicas com as quais me confrontei ao longo de toda a análise e que, por vezes, não são fáceis de serem problematizadas.

Por fim e como última apropriação das palavras dos filósofos, é preciso perguntar: “que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar?”⁵³. Uma violência livre de rostos e estratos, mas que não se situa fora deles. A violência da experimentação enquanto impacto sensorial, ponto de ruptura e linha de fuga. A violência que é diferente da violência sexual porque não opera no físico, nem nos sujeitos, mas exatamente na dobra a caminho de um outro plano de imanência que possa concebê-la enquanto tal. A violência que passa a existir, à custa de sua própria existência.

⁵³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Op. Cit.*, 2010, p. 68.

Referências

BROWNMILLER, Susan. *Against Our Will: men, women and rape*. New York: Fawcett Books, 1975.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2 - v. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 12. ed. São Paulo : Loyola, 2005.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 14, p. 45-86, 2000.

GUNNE, Sorcha; THOMPSON, Zoë Brigley. *Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation*. New York: Routledge, 2010.

HANISH, Carol. *The Personal is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction*. Disponível em:

<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 9 jan. 2018.

SIELKE, Sabine. *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

VIGARELLO, Georges. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Referência para citação deste artigo

DÖLL, Karine Mathias. Por uma esquizoanálise das narrativas de estupro: uma leitura de *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 289 – 315, junho de 2020.

> O amor que não ousa dizer seu nome: notações homoculturais em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde

> The love that dare not speak its name: Homocultural notations in *The Portrait of Dorian Gray*, by Oscar Wilde

por **Leandro Souza Borges Silva**

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGL), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Graduado em Letras pela mesma instituição. E-mail: leandroborges@hotmai.com. ORCID: 0000-0003-1856-0367.

Resumo

Objetiva-se evidenciar as notações homoculturais em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Assim, ao intentar destacar a homoafetividade presente no romance, são ancorados conceitos a respeito do “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), bem como as nuances históricas da vida do autor, delineadas por Pires (2005) e Schiffer (2011), além dos pressupostos sobre homocultura e homoafetividade, fundamentados em Foucault (2010) e Lugarinho (2004). Em perspectiva bibliográfica, nota-se que os aspectos homoculturais no romance se estabelecem nos trechos em que estão presentes nuances significativas de afetividade homossexual. Nesse sentido, esta abordagem pretende-se não somente enquanto uma discussão teórico-analítica, mas também como um constructo socialmente engajado, enviesando abordagens literárias dissidentes de perspectivas heteronormativas.

Palavras-chave: Dorian Gray. Oscar Wilde. Homoafetividade. Homocultura.

Abstract

The objective is to highlight homocultural notations in *The Portrait of Dorian Gray* (1890), by Oscar Wilde. Thus, with the intention of highlight the homoaffectivity presented in the novel, concepts about the “biographical space” (ARFUCH, 2010) are anchored, as well as the historical nuances of the author’s life, outlined by Pires (2005) and Schiffer (2011), besides the assumptions about homoculture and homoaffectivity, based on Foucault (2010) and Lugarinho (2004). It is noticed that the homocultural aspects in the novel are established in the excerpts in which significant homosexual affectivity nuances are present. In this sense, this approach is intended not only as a theoretical-analytical discussion, but also as a socially engaged construct, biasing dissident literary approaches of heteronormative perspectives.

Keywords: Dorian Gray. Oscar Wilde. Homoaffectivity. Homoculture.

> Artigo recebido em 17.12.2019 e aceito em 19.02.2020

1. Considerações iniciais

Esta discussão se viabiliza por se efetivar enquanto material analítico, teórico-reflexivo e científico que se insere no arcabouço dos estudos literários contemporâneos que protagonizam e resgatam a voz emancipatória de camadas marginalizadas. Tendo isso em vista, esta análise especifica-se ao legitimar e problematizar a homossexualidade enquanto instância expressiva da sociedade que é, no entanto, submetida a variados processos de coação, opressão, discriminação e silenciamento. Nessa perspectiva, para além de uma análise literária, esta abordagem se configura como um constructo teórico-crítico-analítico que problematiza questões referentes à homocultura e, portanto, se efetiva enquanto análise literária socialmente engajada.

É nessa perspectiva que, objetivando analisar as notações homoculturais presentes em *O Retrato de Dorian Gray*¹, esta análise resgata o protagonismo e as formas de expressão dos homossexuais que foram historicamente suprimidas pelo poderio patriarcal, machista e androcêntrico. É nessa empreitada que Oscar Wilde adquire importância sem a qual esta pesquisa não seria possível, pois o escritor é considerado um dos precursores do movimento gay pelo mundo. No auge de sua carreira, Oscar Wilde envolveu-se num escândalo ao se relacionar com o jovem Lord Alfred Douglas, sendo indiciado e condenado em 27 de maio de 1895, acusado de imoralidade – na época, a homossexualidade era considerada crime –, tendo de pagar a pena de dois anos de prisão com trabalhos forçados.

¹ Tendo sua primeira publicação datada em 1890, a versão analisada no presente texto é a edição traduzida de 1971, da coleção *Grandes da Literatura Moderna*, da Editorial Verbo.

Ao ser considerado como um dos mais simbólicos porta-vozes da causa gay, a figura e obra de Oscar Wilde colaboram para o protagonismo dos homossexuais e, portanto, permitem aprofundar problematizações acerca da homocultura. Entende-se por homocultura os modos e maneiras de ser, de agir e lidar com o mundo que são próprias de sujeitos que expressam sua transgressão de gênero. Nessa perspectiva, ao tematizar a expressão de novas formas culturais que não se coadunam com as relações tradicionais, Foucault afirma que “não se trata de integrar essa pequena prática bizarra, que consiste em fazer amor com alguém do mesmo sexo, nos campos culturais preexistentes; trata-se de criar formas culturais”².

Aspecto pungente em *O Retrato de Dorian Gray*, são muitas as abordagens que relacionam o romance com a homocultura, ou que tematizam a homossexualidade dos personagens, ou a do autor. O emprego dessas relações é necessário, a fim de combater o preconceito e o receio cego de muitos estudiosos a respeito dos estudos relativos à homossexualidade, seja na literatura ou em outras áreas. Portanto, trata-se de reforçar que, em se tratando de um romance que critica a sociedade aristocrática vitoriana de forma arrebatadora, o livro se constitui como um material suscetível a diversas abordagens, dentre as quais a homocultural.

Muitos estudos analisam a crítica social presente em *O Retrato de Dorian Gray*, outros estudos analisam a vinculação do romance ao movimento esteticista criado pelo escritor, demais estudos analisam a voz do autor presente na

² Michel Foucault, “O triunfo social do prazer sexual: uma conversa com Michel Foucault”, 2010, p. 119-120.

narrativa, bem como outras análises averiguam também a recepção que o romance teve na época. No entanto, cabe, na presente análise, ressaltar os estudos que enfocam a homossexualidade do escritor, ou o teor homossexual de seu principal romance, contrapondo-se às perspectivas que cercam esse tema de tabu e censura.

Assim, constituindo-se de uma abordagem que não está desvinculada de sua conjuntura social, política e histórica, o presente estudo pretende tecer problematizações acerca das camadas marginalizadas da sociedade no âmbito científico-acadêmico. Nesse viés, ao intentar analisar como se estabelecem os aspectos homoculturais no romance de Oscar Wilde, esta discussão protagoniza os homossexuais e possibilita processos de identificação, legitimação e pertença desses sujeitos até então relegados às instâncias inexpressivas, mas que adquirem agora, cada vez mais, direito e poder de enunciação.

2. Recepção da obra

O romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, conta a história de um jovem aristocrata cuja beleza é a maior característica. Dorian Gray, personagem que dá título ao romance, é apresentado ao leitor primeiramente como um sujeito tímido e ingênuo que não se apercebe da própria beleza. Aos poucos, sob influência de outro personagem, Lord Henry Wotton, Dorian sofre mutações negativas tanto na sua vida quanto no caráter, mudanças depreciativas que não se operam e nem se percebem na aparência física, mas sim em seu fabuloso retrato, pintado pelo amigo devoto Basílio Hallward, também chamado de Basil.

A narrativa do romance começa num estúdio de arte, onde se encontra Lord Henry, que fica fascinado ao ver o retrato de um jovem cuja beleza lhe é extraordinária; ao perguntar a Basílio, pintor do retrato, sobre a identidade do jovem, nota-se certa afetividade do artista em relação à pintura; afetividade essa que também se instaura em Lord Henry. Ambos os personagens, igualmente interessados/embasbacados pelo retrato, enunciam a relação com ele de maneiras próprias, enquanto para Basílio sua própria pintura lhe inspira devoção – o quadro não representa apenas a beleza de Dorian, mas reflete também a essência artística e, portanto, íntima de Basílio –, para Lord Henry a pintura lhe inspira fascinação, curiosidade e interesse.

Neste mesmo cenário, o alvo de admiração e interesse surge em pessoa no estúdio, pois Dorian Gray, além de modelo para o retrato de Basil, também é amigo dele. Lord Henry aproveita-se da oportunidade para conhecer Dorian e, ali mesmo, seduz o jovem com seus ideais filosóficos hedonistas, além de enaltecer sua beleza e comentar sobre a fugacidade da vida. Nesse encontro, o jovem sente-se seduzido pelo mundo de prazeres de que Lord Henry lhe fala, e lamenta a perenidade de sua beleza, de modo que ao ver a própria imagem no quadro, exalta as preces proféticas que viriam a ser seu pesadelo:

Como é triste! – murmurou Dorian Gray, cujos olhos se não tinham despregado ainda do retrato. – Como é triste!! Vou tornar-me velho, horrível, disforme. Essa pintura, ao contrário, permanecerá sempre jovem. Não será nunca mais velha que neste próprio dia de Junho ... Ah, quem me dera que fosse o contrário! Quem me dera ser eu a permanecer sempre jovem e o quadro a tornar-se velho! Daria tudo, por isso! Sim, nada existe no mundo que eu não desse! Daria a minha própria alma!³

³ Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, 1971 (1890), p. 32.

Nesse trecho do romance, Dorian Gray pronuncia as palavras com tanta paixão e sentimento que esse desejo fantástico e irreal é concedido, pois, sem perceber, ele abre mão da alma em troca da eterna beleza. A partir desse momento, será o retrato que refletirá a idade e a degradação moral de Dorian. Após esses acontecimentos, o enredo se desenvolverá de forma que o retrato envelhece e se decompõe conforme Dorian Gray comete atos perversos que corrompem seu caráter, sua moral e integridade, tornando-o um homem que, apesar da beleza estonteante, carrega em si muitos pecados e crimes contra a essência humana. Desse modo, no romance, “o pecado é uma coisa que se inscreve no rosto de uma pessoa [...] Se um homem corrompido tem um vício, mostra-o nas linhas da boca, nas pálpebras pesadas, e até no formato das mãos”⁴. No caso do protagonista, isso não ocorre, pois os pecados de Dorian não se percebem na aparência, mas apenas em seu retrato.

Logo, ao degradar-se em atos de desvio moral e de conduta, a imagem do protagonista se deteriora; é por esse motivo que o retrato de Dorian envelhece e toma formas monstruosas, sendo que os demais personagens não acreditam na decadência moral do jovem, haja vista seus traços físicos tão delicados e perfeitos. Nesse romance, ao pôr em cena um personagem de aparência bela e intocada que, no entanto, é destituído de qualquer característica nobre e singela, Oscar Wilde tece duras críticas aos ideais de uma sociedade superficial e hipócrita.

Essas críticas estão patentes em toda narrativa, demonstrando também outros aspectos que condizem com a atitude subversiva de Wilde: a exemplo das notações de afetividade homossexual presente na relação entre os personagens,

⁴ *Ibidem*, p. 149

mais especificamente o relacionamento que Basil e Lord Henry desenvolvem com Dorian Gray. Conseqüentemente, “esta obra foi severamente criticada e considerada envenenadora de costumes por apresentar claramente o tema do homossexualismo”⁵.

O Retrato de Dorian Gray foi publicado pela primeira vez na revista mensal *Lippincott's*, em julho de 1890, causando excessivas críticas, opiniões aversivas e ataques ao autor, principalmente pelo que chamavam de “imoralidade” do romance, claramente referindo-se às relações homossexuais entre os personagens. Além disso, as “três primeiras críticas publicadas são as mais agressivas e desaprovam, principalmente, que o assunto tratado seja a corrupção da alma e não um exemplo de moralidade, além de acusarem a obra de não ser ‘verdadeira’”⁶. Nesse aspecto, claramente negando-se a seguir premissas da mimeses aristotélica – mesmo que Aristóteles tenha se referido à tragédia e não ao romance – Wilde criou uma narrativa que não enaltecia as virtudes de outrem, mas sim os vícios, subvertendo, portanto, a função que supunha a arte moralizante, aquela que deve propagar os ideais morais, éticos e privilegiar ensinamentos para a vida e para o bem-viver.

De fato, o autor intenta propagar certos valores, mas o faz de maneira aquém dos padrões estabelecidos na época, pois, ao invés de enaltecer os bons costumes para, em detrimento, criticar os maus hábitos, o escritor irlandês privilegia tematizar os maus hábitos para falar daquilo que muitos fingem praticar: os bons costumes. As muitas críticas atribuídas ao romance não

⁵ Eliane Cristine Raab Pires, *Oscar Wilde: A tragicidade da vida de um escritor*, 2005, p. 17.

⁶ Tânia Toffoli, *O Retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos - Circulação entre Inglaterra e Brasil*, 2013, p. 21.

deixariam de se referir também ao próprio Oscar Wilde, pois muitos acreditavam que o mesmo era devoto da filosofia hedonista tão endossada no livro:

Como a sociedade britânica vivia um momento de homofobia nesse fim de século, principalmente em razão de alguns escândalos sexuais que envolviam aristocratas e militares ingleses com jovens garotos de programa em um bordel, muitos jornalistas escreveram críticas bastante negativas sobre a imoralidade contida no romance.⁷

Tal imoralidade contida no romance foi relacionada a Oscar Wilde, o que suscitou comentários e conjecturas em relação a sua vida, hábitos, pensamentos e inflexões. Já nesta época, Wilde era uma figura importante no cenário literário e social, se efetivando enquanto figura pública renomada, sendo alvo de admiração e curiosidade de muitos, de forma que

a popularidade de que gozava o escritor contribuía para esse tipo de associação, já que era uma personalidade notória por suas provocações, muito frequentemente reproduzidas nas falas de seus personagens tanto no teatro quanto no romance.⁸

Para compreender as críticas e ataques à obra de Wilde, bem como as relações que fizeram entre sua vida e obra, é preciso entender aspectos importantes de sua biografia, além de tecer conceituações teóricas que aproximam as fronteiras existentes entre autor/narrador e autor/obra,

⁷ Rebeca Pinheiro Queluz e Andressa Cristine Marçal da Silva, “Oscar Wilde Revisitado”, 2015, p. 171-172.

⁸ Tânia Toffoli, *Op. Cit.*, 2013, p. 28.

possibilitando discutir a polêmica que o relacionamento entre Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas suscitou na sociedade daquele período.

3. Oscar Wilde e Dorian Gray: liames entre realidade e ficção

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, em 16 de outubro de 1854, filho do Dr. William Robert Wills Wilde e da escritora Jane Frances Elgee. Oscar cresceu num ambiente culto e privilegiado, sendo iniciado no mundo erudito e intelectual desde cedo⁹. Durante a vida estudantil e acadêmica, destacou-se com prêmios e menções honrosas, dentre os quais o *Prêmio Newdigate de Poesia*, conquistado com a declamação de seu poema intitulado “Ravenna”, no teatro da Universidade de Oxford em 26 de junho de 1878. Já mais velho, Oscar encontra-se no auge da carreira literária, sendo autor de peças de teatro renomadas, bem como escritor do polêmico e estrondoso romance *O Retrato de Dorian Gray*. Sempre conhecido pelas vestimentas peculiares e pelo gosto diferenciado, “destacou-se não só pela inteligência, mas pelos cabelos compridos, pelas excentricidades das atitudes e das roupas”¹⁰, estabelecendo-se como personalidade não só excêntrica, mas também desafiadora. É dessa maneira que Oscar Wilde apresentava-se ao público

[...] de forma extravagante, com cabelos encaracolados, casaco de veludo, calções, camisa larga de colarinho baixo. As suas gravatas eram de cores fortes e vistosas. Na lapela colocava um cravo; outras vezes, levava na mão um girassol ou um lírio. Foi um *dandy* receptivo a todos os estímulos provenientes da vanguarda cultural europeia em geral. Seguiu a francesa

⁹ Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde: biografia*, 2011.

¹⁰ Eliane Cristine Raab Pires, *Op. Cit.*, 2005, p. 14.

em particular. Foi, todavia, diferente e o único que levou realmente a sério o Dandismo. A sua maneira de vestir exprimia empenho total, e o cravo verde, com conotação decorativa, tinha sobretudo um carácter confessional.¹¹

Essas características de uma personalidade tão singular não seriam, no entanto, as que causariam polémica em sua vida. Em Oxford, após conhecer Robert Ross em 1886, Oscar Wilde principia relações homossexuais. Com o tempo, já escritor talentoso e personalidade pública destacada, Wilde depois envolveu-se amorosamente com o jovem Lord Alfred Douglas, fato que repercutiu de forma avassaladora na sociedade da época. Desses fatos que ligam o escritor à sua homossexualidade, há o julgamento que ocorreu em 1895, processo no qual o escritor foi indiciado e condenado por sodomia em 27 de maio do mesmo ano.

O relacionamento com Lord Alfred Douglas culminou no supracitado processo judicial encabeçado pelo pai do jovem aristocrata, em que foram revelados casos que comprovavam os envoltimentos homossexuais do escritor. A partir desses fatos, muitos consideram que “a maior tragédia da vida de Oscar Wilde foi sua fortíssima paixão pelo jovem Lord Alfred Douglas, intimamente chamado Bosie [...]”¹².

Dessa forma, no que se refere a recepção que *O Retrato de Dorian Gray* teve quando foi publicado, podemos compreender as conexões, ligamentos e relações que o público fez entre o romance e a vida de Oscar Wilde, pois o escritor estava no auge quando publicou o romance, bem como foi nesse período que ele

¹¹ *Ibidem*, p. 14-15.

¹² Ivan Bilheiro, *Gênio na vida, talentoso na arte: Uma visão da biografia de Oscar Wilde*, 2013, p. 14.

conheceu o jovem Lord Alfred. Como se sabe, o notório e polêmico romance literário de Wilde seria utilizado contra ele próprio em seu julgamento. Essa ocorrência suscita, portanto, reflexões a respeito das fronteiras perenes que há entre realidade e ficção, bem como possíveis acepções literárias que teorizam as proximidades dessas instâncias díspares e também próximas.

Paul de Man, filósofo belga, afirma que, em último caso, todo texto seria autobiográfico.¹³ Leonor Arfuch, em perspectiva crítica, comenta que são muitos os gêneros que integram o espaço biográfico, evidenciando uma multiplicidade de formas discursivas que, apesar de não apresentarem as mesmas estruturas tipológicas do gênero biográfico, evidenciam muitos aspectos concernentes a esse, caracterizando o espaço biográfico¹⁴. Nesse espaço, em que está inserido, inclusive, o gênero romanesco, nota-se presença de elementos relativos às narrativas do gênero biográfico tradicional, pois “elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida. Inscrevem-se, assim, para além do gênero em questão [...]”¹⁵.

Pode-se inferir que tal pressuposto se confirma se forem consideradas as muitas correlações feitas entre vida e obra de inúmeros autores, tal qual é o caso da recepção que *O Retrato de Dorian Gray* teve na época, em que muitos acreditaram que Oscar Wilde poderia estar contando suas histórias e vivências em seu livro. A suposta indecência da narrativa não era criticada somente pelas nuances intratextuais, mas também extratextuais, mais especificamente em relação à vida privada desse escritor, “porque se acreditava estar relacionada à

¹³ Paul de Man, *Autobiografia como Des-figuração*, 2012.

¹⁴ Leonor Arfuch, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

vida íntima de Wilde, o que se agravaria, mais tarde, com o julgamento e sua prisão, em 1895”¹⁶. Assim, a ligação que leitores e críticos fazem entre a vida e a obra de determinada personalidade já é conhecida e aceita por muitos. No entanto, o filósofo e teórico Mikhail Bakhtin, ao discutir a respeito das noções de autor e narrador, contribui de forma relevante para a necessária distinção entre essas duas instâncias. Ao citar o pensador russo, Cavalheiro reproduz as palavras do pensador que, primeiramente, considera o narrador enquanto instância presente somente na obra, e não fora dela, sendo

[...] a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa.¹⁷

Ao afirmar isso em *Estética da criação verbal*¹⁸, Bakhtin faz a distinção entre o autor enquanto pessoa e o autor enquanto figura implícita, presente apenas na obra. Essa distinção, teoricamente, toma forma com a ambivalência *autor-pessoa* e *autor-criador*, de modo que o primeiro se estabelece como pessoa empírica no mundo “físico” e “real”, e o segundo se efetua apenas nas linhas intratextuais do discurso romanesco. O autor-criador, nesse sentido, se configura como um Outro necessário para a concretização do imaginário do texto, em que as concepções de *Exotopia* e *Excedente de Visão* tornam-se vieses para que o autor-pessoa possa tornar-se o Outro na configuração de sua obra. Portanto, o autor-pessoa,

¹⁶ Tânia Toffoli, *Op. Cit.*, 2013, p. 43.

¹⁷ Juciane dos Santos Cavalheiro, “A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault”, 2008, p. 73.

¹⁸ Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Estética da criação verbal*, 2003.

enquanto elemento exterior na elaboração do discurso narrativo, constrói a figura do autor-criador – ou autor-narrador, como também é denominado –, que se efetiva como elemento interior da obra. Nesse sentido, Cavalheiro reproduz as palavras de Cristóvão Tezza e endossa que

é esse excedente de visão e conhecimento que dá ao autor-criador o princípio de acabamento ao objeto estético. Desse modo, a relação criadora é marcada pelo princípio da exotopia, isto é, o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma.¹⁹

No entanto, apesar desta distinção e separação entre autor e narrador – *autor-pessoa* e *autor-criador*, respectivamente – muitos indivíduos não levam em consideração as fronteiras entre essas duas instâncias, sendo que acreditam não haver nenhuma espécie de divisão ou separação entre esses âmbitos de expressão. No caso de Wilde, por exemplo, tanto a noção de autor quanto a de narrador foram vistas como se fossem ambas a mesma coisa:

A constante associação entre Wilde e seus personagens vem geralmente do interesse por sua vida particular, muitas vezes maior do que pela própria obra. No caso de Dorian Gray, o fato de ter sido utilizado como evidência durante o julgamento e diversos trechos terem sido lidos pelo advogado de acusação tornou o romance ainda mais atraente para aqueles interessados na biografia do autor. A popularidade de que gozava o escritor contribuiu para esse tipo de associação, já que era uma personalidade notória por suas provocações, muito frequentemente reproduzidas nas falas de seus personagens tanto no teatro quanto no romance.²⁰

¹⁹ *Ibidem*, p. 73-74.

²⁰ Tânia Toffoli, *Op. Cit.*, 2013, p. 28.

Além disso, o próprio Wilde agravou seu julgamento quando, numa carta, estabeleceu relações entre sua vida e obra, afirmando que “Basil é o que eu gostaria de ser, Lord Henry é o que o mundo pensa de mim e Dorian é o que eu era em outros tempos, talvez”²¹. Tais comentários, que posteriormente seriam utilizados, dentre outras provas, contra o escritor irlandês, propiciaram a inter-relação entre a obra literária e sua vida, agravando, portanto, a sentença, havendo a consequente condenação a dois anos de prisão com trabalhos forçados, indiciado por homossexualidade.

4. Notações homoculturais no romance

Ao respeitar as distinções entre autor e narrador, vale ressaltar que discutir as notações homoculturais tanto na vida quanto na obra do supracitado escritor é extremamente relevante para tematizar a identidade homossexual e endossar a opressão a que muitos sujeitos que se desviaram da norma padrão, patriarcal e machista foram submetidos. Para o sistema judicial daquele período, que criminalizava o amor entre pessoas do mesmo sexo, estava evidente “que o culpado era Oscar Wilde, pela sua vida e também pela sua obra *The Picture of Dorian Gray*, que era o espelho do Decadentismo e que prenunciava a sua homossexualidade”²².

A respeito disso, Arfuch comenta que o gênero romanesco se constitui como um espaço de experimentações, em que a experiência e fatos biográficos

²¹ “Basil is what I’d like to be, Lord Henry is what the world thinks me and Dorian is what I was in other times perhaps.” *Ibidem*, p. 28-29. Tradução minha.

²² Eliane Cristine Raab Pires, *Op. Cit.*, 2005, p. 25.

podem estar presentes: “O romance é o território privilegiado para a experimentação, mesmo a mais perturbadora, na medida em que pode operar no marco de múltiplos ‘contratos de veracidade’, enquanto na margem se estreita no espaço biográfico, entre o factual e ficcional [...]”²³. Tragicamente, as fronteiras entre fatos e ficção foram diluídas, aproximadas e cruzadas no julgamento de Oscar Wilde, levando-o à criminalização de um ato puramente inofensivo, porém incompreendido naquela época.

Atualmente, devido a reiteradas ações e políticas que resgatam a importância e os direitos dos sujeitos que foram subalternizados no decorrer da história por influências hegemônico-opressoras, é que vozes até então suprimidas conquistam enfim seu protagonismo. Assim, pode-se afirmar que os homossexuais, enquanto camada que foi segregada e violentada em diversas instâncias da sociedade, encontram enfim suporte não apenas político e judicial para sua legitimação, mas também suporte cultural, que se fundamenta por meio da homocultura, aqui entendida como “[...] uma cultura que inventa modalidades de relações, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que sejam realmente novas, que não sejam homogêneas nem se sobreponham às formas culturais gerais”²⁴.

Assim, a homocultura se constitui enquanto um campo que possibilita abordagens afastadas da perspectiva canônica e excludente, tornando possível a abordagem de novas formas culturais. Nesse sentido, é importante ressaltar que

²³ Leonor Arfuch, *Op. Cit.*, 2010, p. 126-127.

²⁴ Michel Foucault, *Op. Cit.*, 2010, p. 122.

os homossexuais singularizam-se não apenas por sua sexualidade mas, principalmente, pela afetividade. É esta que conduz grupos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais) a transformarem a orientação sexual em bandeira de militância política. É pelo direito de expressar a afetividade que são criadas ou reivindicadas leis de combate à homofobia ou relativas ao casamento e à adoção. E é a afetividade que está no cerne do teatro sobre o homoerotismo.²⁵

Nesse sentido, compreendendo que sujeitos, tal qual Oscar Wilde em sua época, criam e demonstram novas maneiras de expressar a condição homossexual, pode-se entender que as expressões oriundas desses sujeitos, que assumem sua sexualidade e se subjetivam nos modos de ser e interagir com o mundo, criam e constroem um sistema complexo e rico de significações que se manifestam em diversas linguagens, materializando signos que se agregam ao imaginário social, inserindo no meio social inovadoras formas de interação interpessoal. Tais processos, ao passar por etapas de transformação, ressignificação e disseminação, adquirem características complexas que se entrelaçam aos saberes e tradições de determinada sociedade, evidenciando, portanto, novas formas culturais. Foucault, ainda na discussão sobre uma possível cultura gay, que atualmente já é consagrada em muitos meios sociais, afirma:

É então necessário lutar para dar espaço aos estilos de vida homossexual, às escolhas de vida em que as relações sexuais com pessoas do mesmo sexo sejam importantes. Não basta tolerar dentro de um modo de vida mais geral a possibilidade de se fazer amor com alguém do mesmo sexo, a título de componente ou de complemento. O fato de fazer amor com alguém do mesmo sexo pode muito naturalmente acarretar toda uma série de

²⁵ Ferdinando Martins, “Do Arcaico ao Pós-moderno nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo”, 2010, p. 248.

escolhas, toda uma série de outros valores e de opções para os quais não há possibilidades reais.²⁶

Os estilos de vida homossexual a que Foucault se refere, ao ser relacionado às expressões dos sujeitos que enunciam sua sexualidade desviante das normas padrões e hegemônicas, já pode ser percebida em diversos âmbitos de nossa sociedade, pois a expressão gay, bem como outras, possuem caráter e configurações específicas que são adotadas por indivíduos constituídos sócio-historicamente, evidenciando, pois, uma cultura sexualmente dissidente, a homocultura. No que diz respeito à literatura enquanto lócus de expressão da subjetividade homoafetiva, é evidente afirmar que

estamos diante de uma escrita procedida pelo corpo, lugar do desejo e, por conseguinte, da diferença. Uma escrita que se constrói pela corporalidade, dirige-se a seu leitor de forma direta e insistente, buscando um aparelhamento de sensorialidade que lhe dê condições de efetivar-se como discurso e, dessa maneira, encontrar a ressonância imediata.²⁷

Sendo escrita em que o lugar do desejo está presente, em *O Retrato de Dorian Gray* não se percebe, no entanto, uma escrita direta e insistente no que diz respeito à enunciação da subjetividade sexualmente dissidente, mas sim nuances, aspectos e fragmentos de homoafetividade em determinados trechos do romance. Apesar dos indícios referentes ao amor homossexual aparentemente tão tênues, o romance foi recebido pela sociedade daquela época de forma

²⁶ Michel Foucault, *Op. Cit.*, 2010, p. 119-120.

²⁷ Mário Cesar Lugarinho, “Homocultura e literatura: de volta ao ‘luso princípio queer’”, 2004, p. 236.

arrebatadora, em que as insinuações entre os personagens da narrativa demonstravam a relação afetiva entre pessoas do mesmo sexo. Já naquela época, século XIX, a homocultura encontrava seus caminhos, produzindo e agregando-se a outros discursos, inserindo-se na cultura geral e dela criando cultura própria; é dessa forma que podemos entender o motivo pelo qual o túmulo de Oscar Wilde é visitado por homossexuais de todo o mundo, que lá deixam suas marcas de beijos e declarações em batom, pois o escritor é considerado um dos muitos prenunciadores da subjetividade gay.

No ousado romance, percebe-se a presença de afetividade dos personagens em relação ao jovem Dorian, que desperta nos amigos íntimos curiosidade, interesse e paixão, de forma que as insinuações desses sentimentos se efetivem narrativamente por meio dos diálogos. Os indícios de homoafetividade podem ser notados principalmente nos trechos em que Basil, o pintor, fala de seu amigo Dorian para Lord Henry, que também demonstra certo interesse pelo jovem. As relações que ambos os personagens estabelecem com Dorian adquirem configurações diferentes, pois enquanto o primeiro quer preservar a beleza e a candura de Dorian, o segundo pretende despertar no jovem as sensações mais voluptuosas possíveis, seduzindo-o para adotar uma vida prazerosa, sem limites.

O hedonismo, estilo de vida que Lord Henry pregava, toma proporções sedutoras para o jovem Gray, que fica tentado a descobrir as experiências prazerosas que o mundo poderia lhe oferecer, tal qual consta em determinada passagem, quando Lord Henry afirma: “Viva! Viva a maravilhosa vida que em si existe. [...] Procure incessantemente novas sensações. Nada receie... Um novo

Hedonismo – eis o que o nosso século deseja. Você pode ser o seu sonho visível”²⁸. Além desse trecho, há outro em que Dorian é incentivado a ceder a todo tipo de ação, atitudes e práticas condenadas pela moral da sociedade: “Somos punidos pelas nossas recusas. Cada impulso que tentamos estrangular germina no cérebro e envenena-nos. [...] A única maneira de nos vermos livres de uma tentação é ceder-lhe”²⁹.

Lord Henry intenta despertar em Dorian o sentimento aventureiro, boêmio e hedonista de que era defensor, porém não praticante, pois ao ver o jovem, fica encantado com a perfeição de seus traços, com a graciosidade dos modos, com a ternura do olhar e a ingenuidade de sua personalidade. O encanto de Dorian, ao ser visto pelo Lord, causa-lhe imediatamente impacto: “Lord Henry contemplou-o. Sim, era maravilhosamente gracioso, sem dúvida, com seus lábios vermelhos de fino recorte, com os seus profundos olhos azuis, com seu cabelo loiro encaracolado. [...] Não admirava que Basílio o adorasse”³⁰.

Assim, percebe-se que Dorian, com a [...] “excitante maravilha da sua face”³¹, ao encantar os amigos, desperta neles não apenas sentimentos de admiração, mas de adoração, em que podemos perceber singulares notações de afetividade, que se evidencia no primeiro encontro entre Basil e Dorian:

Rodei um pouco, e, pela primeira vez, dei de olhos com Dorian Gray. Quando os nossos olhares se cruzaram, senti-me empalidecer. Avassalou-me uma estranha sensação de terror. Compreendi que estava perante alguém com uma personalidade tão fascinante que, se eu o permitisse,

²⁸ Oscar Wilde, *Op. Cit.*, 1971 (1890), p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 25.

³⁰ *Ibidem*, p. 22-23.

³¹ *Ibidem*, p. 41.

absorveria toda a minha individualidade, toda a minha alma, a minha própria arte.³²

O personagem Basil sente de maneira imediata atração por Dorian quando o vê pela primeira vez. Nesse trecho, fica patente a constituição desse personagem, que não causa apenas apreço, mas também fascínio de proporções arrebatadoras, de forma que Basil, no primeiro contato visual com o jovem, sente intensa emoção, fazendo-o submeter-se plenamente à influência de Dorian. O fato de haver, já neste trecho, ligação de estranhamento e atração que se efetiva entre dois personagens do mesmo sexo, possibilita pensar a respeito de certa subjetividade homossexual presente no romance, que paira em trechos onde a beleza de Dorian é destacada pelo narrador, como na seguinte passagem:

De súbito, encontrei-me face a face com o jovem cuja personalidade me emocionara tão estranhamente. Estávamos muito próximos um do outro, quase nos tocávamos. Os nossos olhos voltaram a encontrar-se. [...] Também ele sentia que estávamos destinados a travarmos conhecimento.³³

O trecho acima não possibilita apenas pensar sobre certa subjetividade homossexual, mas também numa clara e evidente homoafetividade na troca de olhares, ações e gestos entre os personagens. No romance, após finalmente conhecer o jovem, Basil assume explicitamente o vício que a presença de Dorian lhe desperta. Quando Lord Henry lhe pergunta: “Diga-me mais coisas de Dorian

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 15.

Gray. Vê-lo com muita frequência?”, Basil lhe responde: “Todos os dias. Não me sentiria feliz se o não visse todos os dias. Ele é-me absolutamente necessário”³⁴.

Essas notações homoafetivas, ao evidenciar a paixão de um homem em relação a outro, possibilitam pensar acerca da homoafetividade já presente na produção literária da época, bem como sobre demais produções artísticas, culturais e sociais oriundas de sujeitos que enunciaram sua sexualidade dissidente e desafiaram a heteronormatividade. Ainda no romance, os sentimentos que Basil diz ter em relação a Dorian adquirem nuances tão significativas que Lord Henry afirma, ao notar a devoção de Basil pelo jovem: “O que me contou é um verdadeiro romance [...]”³⁵. De fato, romance de proporções também sentimentais e amorosas, a relação que o pintor Basílio Hallward estabelece com Dorian deixa patentes insinuações de afetividade homossexual, caracterizando *O Retrato de Dorian Gray* como produção que desafia as normas de uma sociedade preconceituosa, sisuda e dogmática, até então fundamentada numa lei que proibia e punia sujeitos que tivessem relações homoafetivas.

Outro trecho significativo deste romance encontra-se já no início, quando Basil, claramente com ciúmes de Dorian com Lord Henry, alega: “Não sei o que Harry lhe esteve a dizer, mas consegui que você ficasse com a expressão mais fascinante. Suponho que lhe esteve dizendo galanteios”³⁶. Esse diálogo evidencia, também, significativas notações homoculturais no romance, como também no trecho a seguir, em que Basil afirma:

³⁴ *Ibidem*, p. 17.

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 26-27.

[...] Não é só por eu o pintar, o desenhar, o esboçar. É claro que fiz tudo isso. Mas ele é para mim muito mais do que um modelo. [...] A presença física deste moço – para mim não passa de um rapazito, embora já tenha mais de vinte anos –, a sua presença física... Ah!, não sei se você consegue compreender tudo o que isto significa!³⁷

A paixão inominada de Basil se revela como paixão homossexual conforme a mesma já é nominada de forma subjetiva e indireta. A respeito desse amor inominado, é interessante o fato em que o autor, Oscar Wilde, durante o julgamento, ao se referir à relação entre dois homens, afirma ser esse um “amor que não ousa dizer seu nome”, haja vista a condenação e o preconceito imputado aos homossexuais. É relevante a circunstância em que, apesar de afirmar ser um amor que não ousa dizer seu nome, Oscar Wilde, em vida, nominou-o, dando significações legítimas e expressivas à homossexualidade.

5. Considerações finais

Considerado um dos mais significativos porta-vozes da causa homossexual, Oscar Wilde colabora com o protagonismo das dissidências sexuais e, portanto, possibilita aprofundar problematizações acerca da homocultura. Pode-se dizer, além disso, que Wilde escreveu um romance subversivo, questionando, criticando a hipocrisia prevalecente em sua época e ironizando os costumes e valores contraditórios da sociedade vitoriana.

Dessa forma, ao pautar as notações homoculturais presentes em *O Retrato de Dorian Gray*, são efetuados processos a contrapelo da tradição, trazendo à tona

³⁷ *Ibidem*, p. 17-18.

a expressão dos sujeitos que foram violentados, marginalizados, segregados e silenciados por influências hegemônicas, opressoras e excludentes. Assim, por meio da evidenciação histórico-literária das expressões homossexuais, os sujeitos desafiadores da norma heteronormativa adquirem não somente protagonismo e viabilidade lócus-discursiva, mas adquirem, também, possibilidade de reconhecimento e pertença em instâncias culturais e relacionais, dentre as quais a homocultura.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BILHEIRO, Ivan. *Gênio na vida, talentoso na arte: Uma visão da biografia de Oscar Wilde*. Grupo de Leituras Sempre um Livro. 2013. Disponível em: <https://sempreumlivro.files.wordpress.com/2013/01/uma-visc3a3o-da-biografia-de-oscar-wilde3.pdf>. Acesso em: 06 out. 2018.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *SIGNUM - Estudos Linguísticos*, Londrina, v. 11, n. 2, p. 67-81, dez. 2008.

MAN, Paul de. *Autobiografia como Des-figuração*. Panfleto político-cultural Sopro. 2012. Disponível em:

<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 04 set. 2019.

FOUCAULT, Michel. O triunfo social do prazer sexual: uma conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*.

Organização e seleção de textos por Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 119-125.

LUGARINHO, Mário Cesar. Homocultura e literatura: de volta ao “luso princípio queer”. In: LOPES, Denilson (Org.). *Imagem e Diversidade Sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 234-239.

MARTINS, Ferdinando. Cenas Paralelas: Do Arcaico ao Pós-moderno nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo. In: COSTA, Horácio (Org.). *Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. São Paulo: Edusp, 2010. p. 245-256.

PIRES, Eliane Cristine Raab. *Oscar Wilde: A tragicidade da vida de um escritor*. Portugal: Instituto Politécnico de Bragança, 2005.

QUELUZ, Rebeca Pinheiro; SILVA, Andressa Cristine Marçal da. Oscar Wilde Revisitado: Estudo de Três Adaptações de O Retrato de Dorian Gray. *Unioeste: Revista de Literatura, História e Memória, Cascavel*, v. 11, n. 17, p. 171-185, 2015.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TOFFOLI, Tânia. *O Retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos - Circulação entre Inglaterra e Brasil*. 2013. 174f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Artur Parreira. Lisboa: Editorial Verbo, 1971 (1890).

Referência para citação deste artigo

SILVA, Leandro Souza Borges. O amor que não ousa dizer seu nome: notações homoculturais em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 316 – 340, junho de 2020.

> Um teto para a crítica genética: a teoria e o pesquisador da gênese

> A room for genetic criticism: the genesis' theory and researcher

por **Luana Maria Andretta**

Mestra em Produção e Recepção do Texto Literário, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Passo Fundo (UPF/RS). ORCID: 0000-0003-3816-7909. E-mail: luanaandretta15@hotmail.com.

Resumo

O estudo de manuscritos literários pode se revelar como um terreno fecundo para a compreensão de movimentos criativos, a observação de hábitos redacionais e a reatualização de uma obra. Contudo, a crítica genética, ciência que embasa tal trabalho, vem disputando um espaço dentro do campo literário desde seu surgimento. A partir dessas considerações, o objetivo deste artigo é identificar os motivos que geram a marginalização da crítica genética e as perspectivas apresentadas por essa jovem ciência para a contemporaneidade. Para tanto, por meio de um levantamento bibliográfico, foram elencados e discutidos os três motivos que geram tal marginalidade, bem como as possíveis contribuições dos processos genéticos para diversas áreas do saber e perante o avanço tecnológico.

Palavras-chave: Manuscritos literários. Crítica Genética. Marginalidade. Perspectivas.

Abstract

The study of literary manuscripts can reveal itself as a fruitful terrain for understanding creative movements, observing writing habits, and re-updating a work. However, genetic criticism, the science that has been responsible for such work, has been contesting a space within the literary field since its inception. Based on these considerations, the objective of this article is to identify the reasons that lead to the marginalization of genetic criticism and the perspectives presented by this young science to contemporaneity. In order to do so, starting from a bibliographical survey, the three reasons that generated such marginality were listed and discussed, as well as the possible contributions of the genetic processes to different areas of knowledge and in the presence of technological advances.

Keywords: Literary manuscripts. Genetic criticism. Marginality. Perspectives.

> Artigo recebido em 18.12.2019 e aceito em 19.02.2020

1. Introdução

Interessada em investigar os processos criativos em manuscritos – mas não apenas neles –, a crítica genética surge, no final do século XX, como uma proposta inovadora no campo da crítica literária. Desestabilizando a tradição e redefinindo conceitos como texto e literatura, essa ciência, devido a certas críticas e descréditos, levou anos para se posicionar de forma oficial dentro dos estudos literários.

A crítica genética abrange todos os campos da produção humana artística e científica. Na literatura, dedica-se ao exame do movimento criador em rascunhos e manuscritos, também denominados documentos de processo pela vertente genética. Assim, é nessa incansável busca para reconstituir a criação de uma obra que surge essa nova crítica, que é uma possibilidade de redescobrir um texto a partir de esboços e redações anteriores que suportam sua forma supostamente definitiva.

Mesmo sendo diretamente responsável por trazer novos ares às análises literárias e promover o início do desenvolvimento de acervos literários após a valorização do autor e do manuscrito, a crítica da gênese ainda é vista com receio por certas áreas do conhecimento. Vivendo na marginalidade, ela procura por um teto para si desde seu nascedouro.

Partindo dessas premissas, com base em um levantamento bibliográfico, o objetivo do presente artigo é o de identificar as três grandes razões que geram tal marginalidade, apontadas brevemente por Willermart¹, e as perspectivas para

¹ Philippe Willemart, “Crítica genética e marginalidade”, 2005.

essa teoria de estudo na contemporaneidade, especialmente frente às tecnologias e à ampliação do campo de exploração da crítica genética para além da literatura. Para tanto, este artigo está dividido em duas partes: a primeira apresenta e discute, brevemente e com olhar histórico, os motivos da marginalidade da ciência e do pesquisador da gênese, com foco nos estudos de Willemart², Hay³ e Lebrave⁴; e a segunda, que expõe alguns dentre os inúmeros possíveis horizontes de análise dessa ciência diante das transformações histórico-sociais, tendo como principais bússolas teóricas Silva⁵, Biasi⁶ e Salles e Cardoso⁷.

2. Crítica genética e história: raízes da marginalidade

Virginia Woolf, no início do século XX, observava com bastante atenção a marginalidade imposta à produção ficcional feminina e suas representações por parte de escritores homens, os quais reproduziam estereótipos consolidados. A teórica estava ciente de que as mulheres não possuíam um espaço de expressão artística relevante por conta de diversificados fatores sociais e culturais. Entretanto, um dos mais significativos foi o fato da autora atribuir ao sexo feminino, e seu insucesso na literatura, a falta de um teto.⁸

² Philippe Willemart, Op. cit., 2005; Philippe Willemart, Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise, 2009.

³ Louis Hay, “A literatura sai dos arquivos”, 2003; Louis Hay, *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, 2007.

⁴ Jean-Louis Lebrave, “O manuscrito será o futuro do texto”, 2003.

⁵ Márcia Ivana de Lima e Silva, “Crítica genética na era digital: o processo continua”, 2010.

⁶ Pierre-Marc de Biasi, “Entrevista com Pierre-Marc de Biasi”, 2012.

⁷ Cecilia Almeida Salles e Daniel Ribeiro Cardoso, “Crítica genética em expansão”, 2007.

⁸ Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 2014.

Em outras palavras, Woolf afirmava que as mulheres não produziam literatura por serem consideradas pobres: pobres financeiramente (já que o dinheiro era sempre controlado pela figura masculina), o que não permitia avanços na arte, e pobres intelectualmente, visto que a elas era, na maioria das vezes, negado o acesso à educação e inexistia o incentivo à cultura.

As pesquisas da autora propuseram valiosas reflexões para a época, bem como reverberaram nos anos seguintes. Woolf estava correta ao afirmar que as complicadas relações entre mulheres e ficção não se esgotariam tão cedo. Quase cem anos depois de trazer suas reflexões feministas à tona, a representação e a literatura de autoria feminina ainda encontram percalços na produção artística, e a marginalidade imposta às escritoras se expõe de diferentes formas.

Com a crítica genética, o quadro de marginalidade se repete, mas com novos contextos e contornos. Willemart é quem observa, no segundo capítulo de seu livro *Crítica Genética e Psicanálise*, o (não) espaço reservado às teorias da gênese no campo literário. Segundo o autor, tal teoria, que busca nos manuscritos a compreensão do gesto criativo, é marginal por três motivos: primeiro, pela dificuldade da crítica genética se impor enquanto disciplina ou campo de estudo da crítica literária; segundo, pelo objeto dessa ciência – o manuscrito – ser uma matéria desprezada pela crítica tradicional; terceiro, por muitas vezes a teoria da gênese levar mais em consideração as margens do fôlio do que seu conteúdo central propriamente dito.⁹

⁹ Philippe Willemart, *Op. cit.*, 2005, p. 17-21.

Antes de nos debruçarmos mais sobre esses três vieses, é interessante retomarmos as raízes da crítica genética, as quais remontam à metade do século XX e muito podem explicar sobre as raízes de tal marginalidade.

Situada em um período de crise na crítica literária, em 1960, de agitação social gerada por determinados movimentos estudantis e do desenvolvimento do pós-estruturalismo, a jovem ciência colocava os manuscritos e o escritor no eixo central da pesquisa literária.¹⁰ Resultado de séculos de investigações filológicas e edóticas aliadas a contextos atuais e a novas formas de compreender o fazer artístico, a crítica genética permaneceu com seus estudos congelados por mais alguns anos, pois o cânone teórico dominante no campo da crítica ainda estava conectado a velhos paradigmas, especialmente à historiografia e à biografia do autor como pressuposto da análise do texto, com perspectiva de análise formalista.

Dessa forma, impulsionada pelo avanço dos estudos das ciências humanas, em 1970, a crítica genética lançou raízes que se fixariam com maior profundidade na década de 1980. Essa guinada, entretanto, só foi possível no momento em que os manuscritos “[...] foram colecionados a partir do momento em que o culto ao grande escritor surgiu no imaginário coletivo”.¹¹ Isso teve início com Victor Hugo, escritor francês que mantinha e catalogava seus rascunhos com intuito de doá-los para pesquisas posteriores.¹² Foi a partir desse momento que os escritores acabaram por salvaguardar suas tentativas de escrita e, muitas vezes, entregá-las a instituições de ensino ou bibliotecas, as quais já

¹⁰ Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular, *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*, 2007.

¹¹ Louis Hay, *Op. cit.*, 2003, p. 68.

¹² *Idem*, *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, 2007.

desenvolviam trabalhos sobre processos criativos e demonstravam interesse em reunir arquivos de diversos autores com o interesse de catalogá-los e analisá-los pelo viés da nova ciência que nascia.

Esse foi um dos primeiros passos para a criação e manutenção de acervos literários de escritores. Atualmente, diversos tipos de instituições salvaguardam espólios e promovem pesquisas. Contudo, esse fato só foi possível mediante a revisão de conceitos que a crítica genética propôs um século antes.

Se os estudos da gênese demoraram cerca de trinta anos para se fixar de maneira inicial no campo da crítica, nos parece oportuno dizer que isso se deveu aos debates gerados em torno da jovem ciência. Ela era acusada ora de fechar-se em si mesma, ora de ser modernista, ora de ser passadista (por pesquisadores de renome, como Pierre Bourdieu); ora por subverter o conceito de texto, ora por reificá-lo ao fazer ressurgirem os manuscritos como centro da pesquisa. Na contramão, essa ciência, em seu nascedouro, também “[...] insistiu muito na radicalidade do corte entre produção e produto”¹³.

Mal recebida pela época, a crítica genética foi alvo de diversificadas críticas e vítima de descrédito no que toca à validade de suas pesquisas e interpretações. Porém, os novos ares dados ao fenômeno literário, segundo Hay, derrubam os paradigmas estruturalistas e prometem concepções atualizadas sobre a relação entre crítica textual e crítica literária.¹⁴ Nesse momento, os geneticistas poderiam observar a escritura em seu momento de nascimento, crescimento e (de)formação. Ainda consoante esse último teórico, a crítica

¹³ Jean-Louis Lebrave, *Op. cit.*, 2003, p. 84.

¹⁴ Louis Hay, *Op. cit.*, 2007.

genética, durante as três últimas décadas do século XX, foi uma das únicas grandes inovações no campo da crítica literária.

Nesse ponto, apontamos o primeiro motivo que gera a marginalidade da crítica genética. Ela e a crítica literária não se opõem no campo da análise do texto, e a existência de uma não suplanta a validade dos trabalhos da outra. Entretanto, as considerações de um crítico genético podem ser vistas com desconfiança pela crítica tradicional, pelo simples fato de o objeto de suas análises ser um amontoado de rasuras e marginálias, avessas à perfeição e limpeza do texto publicado.

De acordo com os estudos de Lebrave,

Tudo na crítica tradicional impressa vai contra o movimento da gênese: a rigidez dos princípios editoriais filológicos, sua fidelidade à noção de variante como desvio com relação a um arquétipo textual, além da linearidade e da sequência imutáveis do impresso, sua fixidez, sua incapacidade em reproduzir a elasticidade e o desdobramento do texto que se busca.¹⁵

Essa diferença inicial se estende à essência dos objetos analisados por cada crítica. Conforme Willemart, “[...] o crítico literário trabalha com um texto limpo e claro, enquanto o geneticista cava/escava no sujo e no escuro. A forma bem desenhada para o crítico tradicional faz-se muito imprecisa para o geneticista”¹⁶.

A caoticidade, heterogeneidade e aleatoriedade de um manuscrito parecem impossibilitar a cientificidade das conclusões genéticas. Porém, na verdade, são traços intrínsecos do objeto da análise da gênese. Um manuscrito é

¹⁵ Jean-Louis Lebrave, *Op. cit.*, 2003, p. 87-88.

¹⁶ Philippe Willemart, *Op. cit.*, 2005, p. 18.

caótico ao passo que pode estar saturado de rasuras e anotações feitas pelo escritor ao longo do processo de escrita; é heterogêneo no momento em que congrega linguagem verbal, desenhos, símbolos e códigos, muitas vezes entendidos apenas por aquele que escreve; e é condicionado pela aleatoriedade pelo simples fato de que muito do que se apresenta na superfície marginal de um fólio não remete ao texto escrito no centro ou por, justamente, conter um elemento-chave, completamente aleatório, mas significativo, para a interpretação de determinado fenômeno ou passagem do texto.

De fato, não há como negar a singularidade das interpretações que surgirão desse objeto da gênese, as quais seguem um viés particular do pesquisador e podem se configurar por meio de rupturas ou até em um levantamento de semelhanças entre elementos de um fólio ou diferentes documentos de um acervo, em uma visão granular e intertextual dos documentos presentes nesse local.

Nesse sentido, a interpretação de um manuscrito exige uma descentralização de conceitos em dois níveis. O primeiro diz respeito à peculiaridade de linguagens (desenhos, símbolos, marcações) presentes em um rascunho e de formas de leitura (nem sempre da esquerda para a direita) desempenhadas pelo pesquisador. O segundo, consoante Biasi, é a necessidade de dissociar o centro da investigação literária da obra e transportá-la para a interação estabelecida entre manuscrito e geneticista, visto que é justamente por meio da interpretação que o processo de criação é (re)construído.¹⁷ Vale ressaltar, nesse ponto, que o geneticista nunca será capaz de remontar o processo criativo

¹⁷ Pierre-Marc de Biasi, *A genética dos textos*, 2010.

de um escritor da exata forma como ele ocorreu, pois os indícios presentes em um acervo, além de serem fragmentários, podem ser falsos. Afinal, muitas vezes, nem mesmo aquele que construiu a obra é capaz de repassar conscientemente todas as etapas e procedimentos que desenvolveu durante a construção de seu texto.

Por isso, “[...] foi preciso aprender a olhar um manuscrito, a decifrar seus sistemas concorrentes de signos, a analisar traços, a identificar tintas [...] a encontrar um momento, a encontrar um sentido, a alcançar a literatura antes dela se tornar texto, obra, domínio público”¹⁸. Assim, compreender a especificidade das análises genéticas é aceitar que o texto publicado não recusa sua deformidade anterior porque, mesmo depois de publicada, a obra permanece inacabada, esperando a recepção do leitor para suprir suas lacunas. Assim, foi justamente devido a essas particularidades que a teoria genética encontrou dificuldades de se consolidar no campo da crítica.

Além disso, adentrando agora no segundo motivo da marginalidade, encontramos um descaso no que toca ao objeto genético – o manuscrito – que vai além de suas características singulares e complexas. Para Willemart, se

a maior parte dos manuscritos foram rejeitados pelos próprios autores que os consideravam como dejetos: Mario de Andrade, Guimarães Rosa ou Michel Butor queimavam ou jogavam no lixo seus manuscritos uma vez copiados [...] como e por que, nós, críticos, damos-nos o direito de encontrar um outro sentido a estes restos rejeitados como marginais e pouco afáveis?¹⁹

¹⁸ Louis Hay, *Op. cit.*, 2003, p. 73.

¹⁹ Philippe Willemart, *Op. cit.*, 2005, p.19.

Com essa essência marginal descrita e questionada por Willemart, os manuscritos, muitas vezes, se tornam desafios não só de leitura, mas de cientificidade e ética por parte dos geneticistas.²⁰ Um acervo literário, local onde ocorre a pesquisa sobre a gênese, normalmente é doado ou comprado de herdeiros de um escritor, os quais podem impor regulamentações sobre o trato e, especialmente, publicações dos materiais ali encontrados. Porém, nem sempre sabemos os desejos que sondavam a mente do escritor. Mesmo que permaneçam versões, anotações, esboços e notas, cartas e até listas de supermercados, será mesmo que este autor estaria disposto a ter sua intimidade criacional sondada por um pesquisador e, posteriormente, publicada?

O questionamento permanece, em grande parte das vezes, sem resposta. Permanece a ética do pesquisador no trato com seu material de estudo, no desenvolvimento de suposições e na publicação das interpretações que construiu. Dessa forma, além de “restos”, tais manuscritos podem criar uma nova esfera de marginalidade ao passo que se configuram como documentos pessoais lidos e interpretados por pessoas supostamente não convidadas pelo escritor.

E é justamente o fato de ser nesses documentos que os pesquisadores não convidados podem encontrar, nas margens do fólio, grandes descobertas que configura o terceiro motivo da marginalidade. Consoante Willemart, “pior que trabalharmos com rascunhos é nos concentrarmos nas margens dos rascunhos”²¹. Se, para o teórico, as margens são o segundo lugar da invenção, as

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

marginálias e rasuras dispostas às margens são “[...] o ponto de partida do *scriptor* e assinala[m] um não-dito do texto publicado”²².

Talvez, nesse momento, seja relevante definir brevemente o conceito de *scriptor*, também desenvolvido por Willemart.²³ O questionamento central do autor, no que ele mesmo chama de roda de escritura, é sobre qual instância – escritor ou autor – escreve. O teórico citado assevera que quem inicia a escritura não é quem entrega o manuscrito “final” ao editor, pois as duas instâncias – escritor e autor – se opõem tanto no tempo quanto na escrita.

Para ele, cada correção – ou, melhor dizendo, rasura – implica um distanciamento da esfera escritor e uma aproximação à esfera autor porque, ao final, o autor é um fruto da escrita e não seu pai.²⁴ Contudo, além dessas duas instâncias, mais algumas são importantes para que o jogo da criação se estabeleça. São elas, além das duas citadas: o *scriptor*, o narrador e, conforme adicionado pelo geneticista belga, o primeiro leitor.

Cada uma das cinco instâncias da roda de escritura age por sua vez. Iniciando pelo escritor, o ser humano que sente, observa e é responsável pela formação das ideias, a escritura passa para o papel pelo *scriptor*, uma instância de linguagem, e depois para o narrador, ente responsável por contar a imagem que foi captada pelo escritor e transformada em código pelo *scriptor*. Após escrever a primeira versão, o escritor é o primeiro público de seu próprio texto, ou seja, ele atua como o primeiro leitor da obra. Nesse momento ocorre a rasura. Por fim, tudo aquilo que permanece é confirmado pela instância do autor, a qual só existe

²² *Ibidem*, p. 20.

²³ *Idem*, *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, 2009.

²⁴ *Ibidem*.

por causa do processo de escritura que a antecedeu. Por fim, Willemart salienta que a instância autor se constrói paulatinamente, fruto de inúmeras bifurcações, supressões e acréscimos ocorridos durante o processo escritural.²⁵ E é justamente esse processo de criação que se instaura, também, como um caos à parte.

Retomando as singularidades do processo de interpretação do manuscrito, é interessante notar que mesmo tendo grande foco no estudo pré-textual, o geneticista tem como ponto de partida, em grande parte das vezes, o texto publicado, da mesma forma que o crítico literário. Em outras palavras, “tudo o que descobriremos no estudo detalhado dos fólhos, de suas margens e de suas em entrelinhas, apenas terá seu sentido à luz do texto publicado”²⁶.

Se a crítica genética e seu objeto são, em diversas instâncias, marginais, o pesquisador da gênese não o deixaria de ser também. É marginal pela pesquisa que desempenha (uma pesquisa com materiais e ciência marginais) e da forma como a desempenha: sendo quase um intruso. Além de intruso, o pesquisador genético, impossibilitado de reconstruir inteiramente o processo criado pelo escritor, como já dito, precisa reordenar a heterogeneidade e marginalidade do seu objeto em uma direção plausível. Sob o olhar de Carneiro, “caberá ao observador desses sinais descobrir as ‘regras do jogo’, desamarrar a trama, desfazer os nós e escrever sobre eles, buscando associações que, certamente, poderão esclarecer as relações humanas”²⁷.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem*, “Crítica genética e marginalidade”, 2005, p. 20.

²⁷ Maria Luiza Tucci Carneiro, “Arquivos-relicários: múltiplas narrativas para a construção da história e da memória”, 2011, p. 333.

A opinião de Cury se apresenta de maneira semelhante. Conforme ela, “seguindo os rastros produzidos pelo artista no seu processo de criação nas anotações, nos planos e rascunhos, na correspondência, na marginália, nas variantes, nas rasuras, o crítico também deixa seus rastros”.²⁸ E, assim, não pode ser excluído da pesquisa desenvolvida: manuscrito e pesquisador estão estreitamente relacionados no processo de investigação genética. E isso se repete em Bordini, quando a teórica salienta que, diante das variadas conexões possíveis, é “[...] pela intencionalidade do pesquisador, intersubjetivamente ligando a sua época, e pelos documentos-fonte relacionados à obra-objeto”²⁹ que a pesquisa se constrói.

E, por meio desses gestos, Pino e Zular salientam que a beleza do manuscrito “[...] então também será construída pelo pesquisador”³⁰. É nesse ponto que os autores afirmam que o geneticista se torna sujeito e objeto da pesquisa genética que desenvolve.

Buscando sair da marginalidade que a toma como campo pouco científico e desacreditável, a crítica genética abraça a marginalidade de sua essência. Consoante Willemart, essa ciência é mais rica pelo fato de englobar o parasita – manuscrito – e o texto publicado, mas nenhum dos dois se sobrepõe ao outro.³¹ Afinal, os dois são o mesmo produto em fases diferentes, das quais podemos extrair um variado número de novas interpretações. Contudo, isso só ocorre no

²⁸ Maria Zilda Ferreira Cury, “Acervos: gênese de uma nova crítica”, 1995, p. 54.

²⁹ Maria da Glória Bordini, “Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário”, 2003, p. 139.

³⁰ Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular, *Op. cit.*, 2007, p. 30.

³¹ Philippe Willemart, *Op. cit.*, 2005.

momento em que essa marginalidade dos manuscritos também é considerada produtiva pelo olhar da crítica do texto “pronto”.

3. Crítica genética e perspectivas: um teto para a teoria e o pesquisador da gênese

Hay, como já dito, considerava a crítica genética um dos maiores avanços obtidos na crítica literária do final do século XX, mesmo logo nos primeiros anos de seu desenvolvimento.³² Com o progresso das diferentes áreas de conhecimento, métodos de análise e catalogação de manuscritos e as novas tecnologias, a tendência nos levava a acreditar na potencialização das conclusões sobre a gênese.

Essa ciência, ao longo dos anos, ia permitindo a contestação de excessos interpretativos da crítica literária, o oferecimento de informações sobre a produção, hábitos e instâncias redacionais, a reatualização de uma obra e o contato mais facilitado entre crítico literário e material genético. Assim, as teorias da gênese poderiam

complicar o problema da obra literária, demonstrar que o texto é muito mais complexo do que a técnica concebe demonstrar. Agregar todos os meios técnicos para dar acesso a algo como uma caverna de Ali Babá que contém muito mais tesouros que o mais inteligente dos críticos possa imaginar.³³

³² Louis Hay, *Op. cit.*, 2007.

³³ Pierre-Marc de Biasi, *Op. cit.*, 2012, p. 229.

Contudo, mesmo com tais contribuições, um dos vieses da marginalidade se impunha com mais força nos estudos genéticos a cada dia que passava: por serem marginais, “restos”, os manuscritos sofriam com a ação do tempo. Feitos de papel e normalmente únicos, os documentos que carregavam processos criativos podiam se desfazer e sumir por entre as mãos dos geneticistas.

Dessa forma, justamente o elemento mais controverso para os estudos da gênese se colocava como saída para a resolução, ou pelo menos minimização, da fragilidade e “validade” dos manuscritos: a tecnologia. Esta era vista com desconfiança e chamada de intrusa do campo genético por Lebrave.³⁴ Com o acesso facilitado a computadores e notebooks, os escritores foram migrando dos manuscritos, escritos à mão, para a tela, ferramenta mais funcional. Os erros poderiam ser facilmente corrigidos e, assim, ocultarem-se do texto em desenvolvimento.

Ainda segundo Lebrave, a tecnologia “faz desaparecer a espessura da substância gráfica do manuscrito e só mostra a superfície impessoal e sempre ‘lisa’ dos textos [...] Não há mais rasuras, notas, substituições interlineares”³⁵. Em outras palavras, não se poderiam identificar indícios de processo criativo e, por assim dizer, estaria decretada a morte – prematura – da crítica genética. Mesmo com uma visão receosa sobre o futuro dos estudos da criação, Lebrave compreendia que provavelmente novos contornos seriam oferecidos às teorias da gênese, agora no campo tecnológico. Uma “‘filologia eletrônica’ para o século

³⁴ Jean-Louis Lebrave, *Op. cit.*, 2003.

³⁵ *Ibidem*, p. 91.

XXI”³⁶ precisava surgir e reorganizar as formas de análise antes utilizadas no papel.

Soaria ingênuo se disséssemos que o computador não alterou a superfície e o suporte em que o manuscrito se inscreve. Ele exigiu – e ainda exige – um reposicionamento do pesquisador de gênese e uma nova forma de leitura do objeto de análise, mas não parece, como temia Lebrave, enterrar de vez as perspectivas genéticas.³⁷ Para Silva, a morte da crítica genética não acontecerá por, pelo menos, duas razões: a primeira é que há muitos materiais salvaguardados em acervos, os quais continuam sendo ricas fontes de investigação e interpretação para pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, bem como um mesmo documento ou dossiê pode ser interpretado por perspectivas e teorias diferenciadas.³⁸

A segunda é que, partindo da ideia de que os processos feitos no papel só foram transpostos para o meio digital, os gestos criativos de um escritor “são minuciosamente cronometrados, desde que o autor salve seu trabalho no modo ‘Versões’ da caixa ‘Arquivo’ [...] ou submeta o disco rígido de seu PC a uma busca que revelará todo o processo através dos backups que são feitos automaticamente pelo programa de editor de texto”.³⁹ Muitas vezes, também, muitos escritores possuem o hábito de imprimir seus arquivos para efetuar as correções no papel impresso, o que se configuraria como um manuscrito usual.

³⁶ *Ibidem*, p. 92.

³⁷ Jean-Louis Lebrave, *Op. cit.*, 2003.

³⁸ Márcia Ivana de Lima e Silva, *Op. cit.*, 2010.

³⁹ *Ibidem*, p. 45.

Com essa visão, ainda segundo a autora citada anteriormente, as tecnologias deixam de ser um pesadelo para geneticistas no que se refere ao processo criativo desenvolvido pelos escritores para se tornarem aliadas, já que possibilitam visualizar o jogo de lógica das modificações efetuadas por aquele que escreve desde a primeira ideia até a última versão. Assim, “o papel se foi, mas o processo ainda está lá. E isso é o que nos importa”⁴⁰.

Quem discute diversas vezes esse tema é Biasi.⁴¹ Em uma entrevista, o teórico é questionado sobre as tendências que se delinearão para a crítica genética na próxima década e responde que vê três grandes campos de exploração para tais estudos: o diálogo da crítica genética com as ciências duras aplicadas; a leitura transdisciplinar fora dos campos literários e textuais e o desenvolvimento de ferramentas numérico-digitais para auxiliar o trabalho genético.

Nesse mesmo contexto, Salles e Cardoso já reforçavam, alguns anos antes, a possibilidade da crítica genética ser aplicada fora dos estudos literários. Consoante os autores,

esse campo de pesquisa deveria quase que necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra, pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam.⁴²

⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁴¹ Pierre-Marc de Biasi, *Op. cit.*, 2012.

⁴² Cecília Almeida Salles e Daniel Ribeiro Cardoso *Op. cit.*, 2007, p. 44.

Com uma visada mais ampla, nos últimos anos, a crítica genética, dessa forma, poderia atuar em campos das artes plásticas, fotografia, arquitetura, publicidade, jornalismo e tantos outros, já que o foco de análise sempre se encontra nos processos criativos, independentemente do campo do conhecimento em que está inserida.

Os mesmos autores ainda problematizam o conceito de manuscrito, enquanto documento escrito à mão. Segundo eles, diante dos ajustes sofridos ao longo do tempo pelas tecnologias e pela expansão da crítica para outras áreas do saber, as teorias da gênese pareciam não expor com precisão seu objeto de estudo ao utilizar o termo manuscrito. Para tanto, surge a denominação documento de processo. Mais geral que o termo anterior, ela permitia maior amplitude de ação.⁴³

Independentemente da nomenclatura utilizada, o horizonte da crítica genética parece bem menos receoso do que Lebrave postulava.⁴⁴ As tecnologias, os novos campos do saber e a crítica genética avançam para o futuro. Porém, a questão da marginalidade da essência dos rascunhos, ou seja, sua fragilidade, ainda precisava ser resolvida. Dessa forma, já muito mais acostumados com computadores, scanners e fotocopiadoras, os acervos literários, onde se encontram os manuscritos, aos poucos foram/vão se digitalizando. A possibilidade de salvaguardar digitalmente notas, esboços, versões, entre outros elementos, ofereceu à investigação genética mais uma possibilidade de avanço.

Os manuscritos não só estavam protegidos da ação do tempo, mas, agora, poderiam fazer parte de bancos de dados, de softwares ou programas

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Jean-Louis Lebrave, *Op. cit.*, 2003.

desenvolvidos pelos grupos de pesquisa com vieses de investigação particulares. Ademais, possivelmente podem/poderiam ser acessados pela comunidade em geral, não apenas a acadêmica, visto que se configuram como elementos patrimoniais histórico-culturais.

Diante dos pontos apresentados, a “filologia eletrônica” de Lebrave parece estar tomando forma e ampliando seus campos de análise.⁴⁵ A crítica genética permite não só a investigação literária, mas uma investigação em todos os campos da ação humana – o que parece bastante promissor aos olhos de Biasi.⁴⁶ Ademais, com olhar multidisciplinar, a crítica genética se associa a teorias de diversas áreas do saber, como a sociologia, a história e a psicologia, por exemplo.

Conforme Salles e Cardoso, “cada investigador direciona sua pesquisa para metas mais específicas, de acordo com o que seu material fornece, isto é, as especificidades dos documentos com os quais ele está trabalhando e, também, de acordo com as explicações por ele buscadas”⁴⁷ mediante a teoria de análise escolhida. Essa abertura dada pela crítica genética pode expandir o conhecimento que se tem sobre o objeto estudado, já que o mesmo objeto pode ser investigado por diferentes ângulos e com variadas perspectivas teóricas.

Dessa forma, compreendemos que o avanço das tecnologias ou a evolução das teorias de análise não decretam o fim dos estudos dos manuscritos: os campos de atuação dessa ciência são vastos e (quase) inesgotáveis. Hay estava correto ao afirmar que a crítica genética permitiu que a literatura saísse dos

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Pierre-Marc de Biasi, *Op. cit.*, 2012.

⁴⁷ Cecilia Almeida Salles e Daniel Ribeiro Cardoso, *Op. cit.*, 2007, p. 45-46.

arquivos, mas não só a literatura sairá deles a partir de agora.⁴⁸ Com o passar dos anos, a crítica genética pode abrir novas portas para a compreensão de diversas práticas culturais de uma determinada época.

4. Conclusão

Dificuldade de imposição científica em seu primeiro campo de atuação, singularidade de um objeto de análise pouco visado pela crítica tradicional e, muitas vezes, foco nas margens do fólio, não no conteúdo em si do texto, são os três grandes motivos que geraram a marginalidade das teorias sobre a gênese. Compreender que certa marginalidade é a própria essência desse viés investigativo é deslocar o olhar de conceitos estanques que margeiam o estudo do texto literário para novas formas de entender tal fenômeno artístico e cultural e analisar a produção literária.

Dentro da crítica do texto publicado, a crítica genética não tem a pretensão de usurpar ou substituir outras formas de análise: crítica genética e crítica literária podem se complementar – ou devem? Porém, esse trabalho só passa a acontecer no momento em que ranços entre campos do conhecimento e noções encravadas na tradição literária são revistos, já que a crítica da gênese descentraliza e reconstrói conceitos, especialmente sobre texto, literatura, cientificidade e papel do pesquisador.

Essa descentralização e revisão não são negativas, mas, sim, formas de conseguir observar e interpretar um mesmo objeto de uma forma diferenciada e poder retirar dele concepções nunca antes pensadas. Trabalhar, dessa forma, com

⁴⁸ Louis Hay, *Op. cit.*, 2003.

manuscritos, em um acervo literário, é estar aberto à oscilação natural de conceitos, teorias e modos de investigação. Essa é a frágil e bela essência da crítica genética.

Assim, com os avanços da tecnologia e a associação com outras teorias, os horizontes da teoria da gênese e da função do geneticista vêm se ampliando ao longo dos anos. Trabalhando com os (ricos) materiais tradicionais de um acervo, lançando novos olhares sobre o manuscrito digital ou explorando o mundo fora da própria literatura: nas ciências exatas, nas outras artes, no jornalismo, na dança ou na publicidade, as teorias da gênese parecem não ter seu fim decretado para tão cedo.

Em outra perspectiva, mesmo sendo relativamente jovem, a crítica genética atingiu patamares de investigação e produção bastante abrangentes. Nesse contexto, podemos citar as análises desenvolvidas no Acervo Literário Érico Veríssimo desde 1982 e em outros acervos que se utilizam dessa ciência. É interessante ressaltar que pesquisas com base na crítica genética, além daquelas desenvolvidas sobre textos literários, estão bastante avançadas.

A crítica genética não apenas conseguiu um teto para si, mesmo depois das críticas e descréditos iniciais, como veio galgando novos tetos em diferentes áreas do conhecimento, com as tecnologias e com as novas abordagens ou atualizações interpretativas aplicadas à literatura.

Perceber que são múltiplos os campos de atuação dessa ciência traz medo a nós, os geneticistas, mas também traz a certeza de que novas gerações de críticos estão asseguradas. Ou melhor: que tetos para essas novas gerações estão

prontos para receber pesquisadores que acreditam no potencial das conclusões genéticas.

Referências

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BIASI, Pierre-Marc de. Entrevista com Pierre-Marc de Biasi. [Entrevista concedida a] Sergio Romanelli e Hanna Betina Götz. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 29, p. 223-238, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307751506_Entrevista_com_Pierre-Marc_De_Biasi. Acesso em 01 jun. 2019.

BORDINI, Maria da Glória. Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-139.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Arquivos-relicários: múltiplas narrativas para a construção da história e da memória. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 327-340.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Mello (Org.). *A trama do arquivo*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995. p. 53-63.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 65-81.

LEBRAVE, Jean-Louis. O manuscrito será o futuro do texto. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 83-92.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, mar.

2007. Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019&lng=en&nrm=iso. Acesso em 02 jun. 2019.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Crítica genética na era digital: o processo continua. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 43-47, out./dez. 2010.

Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/169752/000777094.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 jun. 2019.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e marginalidade. In: WILLERMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005. p. 17-21.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Referência para citação deste artigo

ANDRETTA, Luana Maria. Um teto para a crítica genética: a teoria e o pesquisador da gênese. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 341 – 364, junho de 2020.

> Estórias de crianças que não têm fim: a poetização da morte através do ponto de vista infantil em *Campo Geral*, de Guimarães Rosa

> Stories of children that have no end: the poetization of death through the children's point of view in *Campo Geral*, by Guimarães Rosa

por Mariana Fortes Maia

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: marianafortes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8424-8262.

Resumo

A saga “Campo Geral”, a primeira de *Corpo de Baile* (2016), fornece-nos relatos de atitudes diante da morte. Este trabalho versará especificamente sobre um ponto de vista recorrente na obra de Guimarães Rosa: o infantil. Para tanto, Miguilim e Dito, as crianças-poetas, nos proporcionarão ensinamentos que transcendem as dicotomias dos homens velhos, ilustrando o potencial poético da experiência da morte, seja a própria ou de outrem. Recorreremos aos estudos rosianos de Melo e Souza (2008) e a diversos pensadores da morte, como Michel de Montaigne (2016) e Philippe Ariès (2017), além de pensadores da vida, como Miguel de Unamuno (2013), para analisar a experiência da morte não mais como um nefasto acontecimento, mas como parte essencial da vida que não cessa de brotar.

Palavras-chave: Morte. Poesia. Infância. Guimarães Rosa.

Abstract

The saga “Campo Geral”, the first one from *Corpo de Baile* (2016), provides testimonials of attitudes towards death. This paper will deal specifically with a recurrent point of view within Guimarães Rosa’s work: the childish one. To this end, Miguilim and Dito, the child poets, will provide us with teachings that transcend the dichotomies of old men, illustrating the poetic potential of the experience of death, either one’s own or someone else’s. We will use the rosian studies of Melo and Souza (2008) and thinkers who dealt with the theme of death, such as Michel de Montaigne (2016) and Philippe Ariès (2017), as well as life, such as Miguel de Unamuno (2013), to analyze the experience of death no longer as an ominous event, but as an essential part of the ever-growing life.

Keywords: Death. Poetry. Childhood. Guimarães Rosa.

> Artigo recebido em 03.01.2020 e aceito em 03.03.2020

1. A infinitude da morte a partir da concepção infantil

O título deste trabalho foi motivado pelo prefácio do livro *História da Morte no Ocidente*, de Philippe Ariès¹, denominado “História de um livro que não tem fim”. A morte de si pode ser encarada como o fim absoluto, o ponto que encerra o mundo conhecido e todas as possibilidades de futuro. Nada, portanto, existiria antes do nosso nascimento, nem após a nossa morte: a sensação de infinitude provocada pela existência cósmica estaria condicionada à nossa própria finitude. Curiosamente, um livro acerca da história do “fim” descreve-se como sem fim.

A morte pode ser encarada como infinita não apenas no sentido de ser intransponível, posto ser indispensável para a renovação das espécies, mas também nas atitudes dos homens diante dela, sendo a própria ou a de outrem. É uma das poucas certezas que abrange todos os homens que já pisaram na Terra. Preocuparmo-nos com a chegada de nosso derradeiro dia, temeremos a partida daqueles a quem amamos, sensibilizarmo-nos com os falecimentos precoces, enfrentaremos perdas e, por fim, daremos o nosso último suspiro. Simultaneamente, a vida continua a brotar, em permanente encontro e desencontro com a morte. Ela é tão somente parte de um ciclo de perpetuação existencial, que transcende a espécie humana.

Já no século XVI, Michel de Montaigne postulava que uma vida sem fim seria intolerável para os seres humanos, de tal maneira que foi o sofrimento atribuído à noção de morte tão somente para que o homem não a buscasse como refúgio de suas mazelas terrestres² – a vida é repetitiva e não há nada novo para ser inventado. Em seu mais célebre ensaio, “De como filosofar é aprender a

¹ Philippe Ariès, *História da morte no Ocidente*, 2017.

² Michel de Montaigne, *Ensaaios*, 2016, p. 134.

morrer”, a filosofia seria um meio de preparação para a morte a partir de dois pontos de vista: em um, filosofar seria equivalente a sair do próprio corpo por meio do estudo e da contemplação, o que seria um ato semelhante à morte; em outro, o temor à morte seria superado através da sabedoria obtida. Se essa concepção foi posteriormente rebatida pelo próprio autor em detrimento à experiência como a única maneira de não só aprender a morrer, mas de como efetivamente viver, restam neste ensaio algumas pistas sobre o aprendizado poético da morte: a morte é uma parte indivisível da vida, não externa a ela; permitir que a sua presença flutue por entre nossos pensamentos, em vez de tentar inutilmente recalá-la, é a única maneira de viver em harmonia.

Este trabalho partirá da saga “Campo Geral” para explorar o potencial poético das atitudes diante de morte. As crianças são notavelmente privilegiadas na obra de Guimarães Rosa pela sua tendência natural à poetização do universo. Conforme crescem, tendem a perder gradualmente o seu potencial inventivo, investindo cada vez mais em formas dicotômicas de enxergar a vida (e a morte, por extensão). Dessa forma, Miguilim e Dito estão autorizados a nos fornecer preciosos exemplos de atitudes perante a vida e morte em contraste aos homens velhos.

Desviando de Michel de Montaigne em sua posterior conclusão sobre a importância da experiência para encarar a morte, as crianças apresentam algumas particularidades. Segundo Gaston Bachelard, “nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande,

a criança enxerga belo”³. Mais do que isso, é apenas através do devaneio infantil que os homens velhos podem enxergar o mundo em sua faceta mais extasiante, verdadeiramente poética. A criança, via de regra menos rica que os adultos em experiências, poderia encarar a morte mais moderadamente porque consegue enxergar belo.

Acerca das sagas rosianas do sertão, Ronaldes de Melo e Souza defende que o homem novo manifesta-se através da criança, pela sua capacidade de inaugurar uma nova existência. Além disso,

Na *paideia* lúdica da experiência infantil, o real não se concebe como substância indiferente, mas como matéria dinamizadora dos desempenhos alheios ao ditame pragmático da satisfação imediata das necessidades. Em vez de manipular objetos e perseguir objetivos, a vida efetivamente vivida experimenta a si mesma como ato de plasmação e autocriação.⁴

Ao contrário dos homens velhos, sempre rígidos, secos e preocupados com todo o amargor que lhes atravessa a vida, as crianças conservam a harmonia com a natureza telúrica. São incapazes de conceber dicotomias, embalando a mais pura experiência da vida em si mesma.

Guimarães Rosa não privilegia as crianças aleatoriamente: é esta “*paideia* lúdica” que as possibilita figurar um exercício poético por excelência. Entusiasmadas, dotadas de vivaz criatividade, são seres propensos à invenção. Trazem em si o movimento de “gestação e transformação”. Em suas brincadeiras,

³ Gaston Bachelard, *A Poética do Devaneio*, 1996, p. 97.

⁴ Ronaldes de Melo e Souza, *A saga rosiana do sertão*, 2008, p. 128.

objetos inanimados podem ganhar alma e exercer influência sobre o criador.⁵ De forma semelhante desdobra-se toda a mundividência infantil – tudo é transfigurável.

Em relação à morte, as crianças de Guimarães Rosa não poderiam agir de outra maneira. São despidas da noção antagônica de “morrer é ruim” versus “viver é bom”, por mais que compreendam a morte enquanto a interrupção de uma convivência. O que as diferencia dos homens velhos é a capacidade de permitir que a alegria suplante a sensação de perda: isto porque entendem a morte como parte da natureza e não como um cruel acontecimento alheio à vida. A morte gera vida e a vida gera a morte. A alegria não surge como uma resposta inocente de quem não compreende a morte, mas como manifestação do que é ser criança: há alegria até na tristeza.

Os eufemismos adultos para comunicar a morte de um ente querido estão, de alguma forma, de acordo com a mundividência infantil. “Quando não veem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim por entre as flores”⁶: a morte tornou-se culturalmente um assunto interdito, mas o brutal da informação não deixa de ser transmitido. A criança não verá mais o seu avô e consegue compreender a interrupção da convivência. Os detalhes “mórbidos” serão poupados, mas o entendimento da criança quanto ao assunto num plano cósmico é pleno.

A atenção aos homens velhos se faz indispensável quando nosso objetivo é expor as relações infantis com a morte. É através desse contraste que poderemos enxergar nas estórias rosianas o vigor que as crianças empreendem

⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁶ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, 2017, p. 87.

em viver e em serem vividas. Veremos que a concepção dicionarizada de criança – “ser humano no período da infância; menino ou menina”⁷ – é ampliada dentro da obra de Guimarães Rosa e despida de qualquer valor pejorativo. Não possui relação estrita com a idade e tampouco é uma categoria fixa imune aos aborrecimentos da velhice – novamente, os contrastes não são diametralmente opostos, estando em uma relação de complementariedade.

Por se tratar de um estudo introdutório, a saga escolhida possui crianças poetas que estão dentro do período da infância, não ultrapassando os 8 anos de idade. Por isso, concentram em si a expressão máxima da infantilidade e potencializam o entendimento de sua mundividência, sendo ainda pouco contagiadas pelos homens velhos, mesmo que imersas em seu universo. Dentro da obra rosiana encontramos ainda outras crianças, como Nhinhinha (“A menina de lá”) e o menino (“As margens da alegria” e “Os cimos”), que também enfrentarão a experiência da morte. A escolha de “Campo Geral” faz-se precedente justamente pelos múltiplos ângulos em que a morte será flagrada em um único texto.

Esta saga, a primeira de *Corpo de Baile*, apresenta-se, dentro da estrutura arquitetônica desenvolvida por Guimarães Rosa, como um panorama geral das subsequentes. Como aponta Melo e Souza, nenhuma das sagas tratará de heróis e de seus feitos, mas da vida humana em si mesma, para além do homem e de sua visão⁸ – a pauta, aqui, é a própria natureza, que envolve o homem, os animais, os minerais, as paisagens etc. Diferente de almejar um realismo mimético, que

⁷ Michaelis, *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 11 fev. 2019.

⁸ Ronalds de Melo e Souza, *Op. Cit.*, 2012, p. 131.

retrata o que já está estabelecido, a narrativa rosiana pretende instaurar um homem novo, oriundo de um mundo renovado. Miguilim, de apenas oito anos, será a personagem refletora⁹ deste universo e que, junto de personagens como Grivo e Dito, traz o inaudito por meio das estórias contadas.

Os capítulos seguintes pretendem escancarar as alegrias rosianas que não são destruídas pela iminência de um fim. Em um primeiro momento, pensaremos na importância da dor e no comportamento dos homens novos e velhos. Em seguida, analisaremos o comportamento de Miguilim, Dito e daqueles que os circundam diante da morte.

2. O homem novo e o homem velho

A tristeza é uma condição para que a alegria se sustente. Mais do que isso, Miguel de Unamuno, em *Do Sentimento Trágico da Vida*, considera a dor o caminho preciso pelo qual os seres vivos tomam consciência de si, sentindo o seu próprio limite. Sem a dor, o retorno a si é impossível.¹⁰ Um gozo descontínuo pode tão somente alienar o ser – razão pela qual a felicidade não poderá jamais ser uma contemplação impotente. Miguilim transcende ao alcançar a alegria ainda que rodeado de crueldades e acontecimentos fatais, pois a sua condição infantil é incessantemente ativa e criadora, poética por excelência.

Ao beber “um golinho da velhice”¹¹, Miguilim pensa não poder mais contar estórias. Segundo Bachelard,

⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ Miguel de Unamuno, *Do sentimento trágico da vida*, 2013, p. 131.

¹¹ João Guimarães Rosa. “Campo Geral”, 2016, p. 73.

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.¹²

A existência infantil implica um mundo novo dentro de um mundo velho, e não raramente buscará este a dominação daquele. A conversa de adultos “era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas”¹³ – frase essa que contrapõe uma construção formal suave pensada por uma criança, permeada pela repetição da fricativa alveolar desvozeada “s” e pela vogal “a”, com o ríspido conteúdo semântico referente aos adultos. É Dito, cujo apelido não à toa coincide com o particípio passado do verbo “dizer”, quem verbaliza múltiplas vezes a lição fundamental sobre a necessidade de conservar a alegria não apenas diante das adversidades, mas também graças a elas. A conjugação destes pensamentos parece representar uma sabedoria estranha aos homens velhos, que extraíam somente amargor do mais fértil solo.

A saga inicia-se refletorizada por Miguilim, que descreve a tristeza com que sua linda mãe vivia no Mutúm. Ela “queixava-se, principalmente, nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar”¹⁴. Tanto a presença da chuva quanto a sua ausência lhe desagradavam, porque não existe condição alguma que faça do Mutúm um lugar belo diante dos olhos envelhecidos e apartados da totalidade

¹² Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, 1996, p. 94.

¹³ João Guimarães Rosa, *Op. Cit.*, 2016, p. 44.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

cósmica. Qualquer paisagem pressupõe um sujeito: “O lugar torna-se paisagem somente *in visu*; dá-se a ver como “conjunto” apenas a partir de um ponto de vista; e o centro dessa visão só pode ser um sujeito. [...] É um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo”¹⁵. Os olhos de quem apreende a cena interfere diretamente em sua configuração enquanto paisagem, de modo que Miguilim, enquanto criança, opta por encarar o Mutúm como um lugar bonito, ainda que “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio”¹⁶. A mundividência infantil, dentro da obra de Rosa, impede o estabelecimento de dicotomias. Entretanto, Miguilim não pôde conter o seu entusiasmo ao compartilhar com a sua mãe a notícia de que um homem disse “que o Mutúm era um lugar bonito...”¹⁷ – isto porque a suposta beleza do Mutúm fornece a esperança de rejuvenescer a sua mãe, por mais que ele não compreenda a distinção.

O embrutecimento característico dos homens velhos perpassa todas as personagens adultas da estória, em especial o pai de Miguilim, que não consegue “transcender o fardo imanentizador da casualidade do destino”¹⁸. Tais figuras são raramente, ou nunca, flagradas em sintonia com a natureza que as circunda, em uma relação de continuidade. Os homens, em geral, subjagam a natureza e é somente desta relação predatória que nasce alguma satisfação, nunca criativa, sempre cosmofágica:

¹⁵ Michel Collot, *Poética e filosofia da paisagem*, 2013, p. 51.

¹⁶ João Guimarães Rosa, *Op. Cit.*, 2016, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸ Ronalds de Melo e Souza, *Op. Cit.*, 2012, p. 129.

Então, mas por que é que Pai e os outros se faziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar o tatú e os outros bichinhos desvalidos? [...] Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro.¹⁹

As crianças tampouco estão isentas de experimentar a velhice. Quando Miguilim “fica todo olhando para a tristeza”, Dito considera que ele parece até a Mãe. Neste momento, o narrador, em perfeita sintonia com Miguilim, após cantar um pouco da fauna e da geografia ao seu redor, conclui: “Aquele lugar do Mutúm era triste, era feio. O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubuguáias”²⁰. Miguilim, de acordo com seu estado de espírito, parece concordar com sua mãe. Entretanto, restabelecido de seu “excesso”, retorna à infância. Patorí, por outro lado, é uma personagem que não permite a confusão do tempo de vida com a condição de homem novo – trata-se de uma criança predominantemente velha, que não costuma criar estórias. Interessa-se, em regra, por tacar pedras em sapos e por conversar sobre “coisas porcas, desgovernadas”²¹. Ele reafirma a distinção entre menino-pequeno e Menino Grande, mas “não estava maldoso” em todas as ocasiões: tocava berimbau e fazia de conta. Patorí ainda sabia fazer músicas e contar estórias. “Miguilim, Miguilim, a vida é assim...”²², alegava o menino, metáfora de um velho mundo embrutecido que não é jamais de todo mau.

Diferentemente de Meninos Grandes e dos homens velhos, Miguilim se compadece com tudo o que faz parte do mundo: com tatús, gatos, coelhos, com

¹⁹ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 60.

²⁰ *Ibidem*, p. 62.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² *Ibidem*, p. 104.

Pingo-de-Ouro, com o Mutúm, com as estrelas e até mesmo com as roupinhas no varal a pegar chuva. Isto não ocorre por mera benevolência, mas pela consciência poética de estarmos todos situados no mesmo plano cósmico, unidos pela inevitabilidade cíclica do fim e do começo:

Para amarmos e nos compadecermos de tudo, humano e extra-humano, vivo e não vivo, é necessário que sintamos dentro de nós mesmos, que personalizemos tudo. [...] Se chegamos a amar e a nos compadecer da pobre estrela que algum dia desaparecerá do céu, é porque o amor, a compaixão, nos faz sentir nela uma consciência, mais ou menos obscura, que a faz sofrer por ela ser apenas uma estrela e por ter que deixar de sê-lo algum dia. *Toda consciência é de morte e de dor.*²³

A consciência de dor não implica uma existência miserável, pois é justo ela que permite o surgimento da alegria. Quanto à torturante iminência do fim, sentimo-nos "tristes ao sentirmos que tudo passa, que passamos, que passa o que é nosso, que passa quanto nos rodeia, [mas] a própria desgraça nos revela o consolo do que passa, do eterno, de belo"²⁴. Miguilim não deixa de sofrer ao refletir sobre a sua morte e a daqueles que ama, sejam humanos ou não. Sua alegria pode ser adiada²⁵ para experimentar as dores da vida e o luto, do qual se despirá. Novos ciclos sempre se estabelecerão, com um início e um fim perpetuamente dependentes.

²³ Miguel de Unamuno, *Op. Cit.*, 2013, p. 130, grifo nosso.

²⁴ *Ibidem*, p. 180.

²⁵ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 116.

3. As três quase-mortes de Miguilim

Miguilim enfrenta a morte por diversas vezes ao longo da narrativa, incluindo a sua própria. Em um primeiro momento, percebe a fragilidade de sua condição humana durante um almoço, em que se engasga com um ossinho de galinha na goela. Vovó Izidra o qualifica como um menino de fé – isso procede na medida em que o conflito entre temer e adorar a providência divina embala grande parte de sua história. A memória deste episódio de quase-morte surge justamente durante uma forte tempestade em que a família se reúne para rezar. Receoso da fúria divina em decorrência do relacionamento conflituoso de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Miguilim expressa o seu imenso medo de morrer, especialmente sozinho. Seu temor não o faz, entretanto, deixar de se preocupar sutilmente com os carrapichos e com a forma de Dito ajoelhar. “Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade num átimo não esbarrava?”²⁶: há uma noção de que o povo é oponente dos Céus e precisa combater a sua ação. Miguilim, todavia, burlará este entendimento falsamente cristão ao entrar em sintonia com o verdadeiro Deus:

quando o amor é tão grande e tão vivo e tão forte e desbordante que ama tudo, então ele personaliza tudo e descobre que o Todo, que o Universo também é Pessoa, que tem uma Consciência, Consciência que sofre, compadece e ama; ou seja, é consciência. E essa Consciência do Universo, que o amor descobre personalizando o quanto ama, é o que chamamos Deus.²⁷

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

²⁷ Miguel de Unamuno, *Op. Cit.*, 2013, p. 130.

É motivado pela visita de seo Deográcias que Miguilim tem a sua segunda experiência com a morte. O nome do porta-voz remete imediatamente à expressão latina *Deo gratias*, “graças a Deus”, frequentemente evocada em ritos cristãos. Quando o Pai solicita que Deográcias evite que Miguilim e Dito sigam no atraso de ignorância, tornando-se o seu professor, é pujante o desprezo de Miguilim por esta figura: “ele e o Dito iam crescer ficando parecidos com seo Degrácias? [...] Mas ele, Miguilim, ia mesmo morrer de uma doença, então ele agora não somava com ralho nenhum: – Quero tudo não, meu Pai. Mãe sabe, ela me ensina...”²⁸. Deográcias, tal qual Patorí, era profeta do temor e, portanto, não poderia ensinar nada que verdadeiramente interessasse a um homem novo: amor e alegria.

Seo Deográcias aponta a fragilidade física de Miguilim, embasado tão somente em suas costelinhas proeminentes, como forma de manter a família refém de seus conhecimentos superiores e seu poder de cura – tal qual o Deus cristão construído em função dos interesses vigentes. O menino, que “sempre cismava medo assim de adoecer”²⁹, imediatamente encara tal avaliação como uma sentença de morte e recorre à fé. Miguilim acredita, de alguma forma, que o sacrifício pode levar à salvação. Tomaria os mais terríveis, amargos e dolorosos remédios; viveria com seo Deográcias, mesmo que fosse muito maltratado; e rezaria em qualquer oportunidade possível, da forma mais vigorosa que encontrasse. Assim, talvez, pudesse merecer sarar.

A torturante espera fez com que Miguilim empreendesse uma tentativa de envelhecimento precoce como maneira de aprender a morrer: ensaia sentir raiva

²⁸ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 48.

²⁹ *Ibidem*, p. 49.

de seus familiares, sente-se negligenciado e isola-se voluntariamente. Segundo Montaigne, a velhice é poucas vezes elogiosa: em regra, seu único benefício é subtrair a vida aos poucos, tornando mais fácil abdicar do que dela resta.³⁰ Sabendo que “o espírito amesquinha-se e embota-se ao envelhecer”³¹, uma vida em infundável processo de envelhecimento parece pouco desejável. O ciclo universal entraria em colapso se isto possível fosse. Miguilim, portanto, questiona se

Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda ideia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias.³²

As estórias, representantes da *paidea* lúdica da experiência infantil, não têm espaço no pensamento de pessoa grande. Nesse, há somente preocupação com a vida prática e suas carências – um pensamento atormentado por excelência. As estórias, por sua vez, investem na existência cósmica e inauguram sempre uma nova realidade – são, portanto, poéticas. Diante dos temores de Miguilim, elas não configuram um discurso compatível com a sua morte em um primeiro momento: trata-se de um evento que põe fim à existência (e consciência) do ser e, portanto, não inaugura uma nova realidade do ponto de vista subjetivo, mas ceifa aquela conhecida.

³⁰ Michel de Montaigne. *Op. Cit.*, 2016, p. 1012.

³¹ *Ibidem*, p. 974.

³² João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 54.

Paradoxalmente, a fé de Miguilim distancia-se da convencional à medida em que decide “achar um jeito de sarar com Deus”³³. Chega a recorrer à Mãitina para ter uma pista de como – “ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor”³⁴. Miguilim reconhece na “negra feiticeira” o amor que não encontra nas rezas de Vó Izidra e, por isso, configura uma esperança. Não concretizada, Miguilim combina ele próprio um prazo com Deus: “Dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não, passados os três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, mas sarava!”³⁵. Ampliando o tempo para dez dias, Miguilim impõe condições para que o desejo divino seja concretizado, retirando, portanto, a sua soberania. “Deus aprovava”, ele sabia – isso porque Deus não estava mais fora dele.

Isso, é claro, não livra Miguilim da angústia que é sentir a proximidade de seu derradeiro dia: “Ah, não devia de ter decorado na cabeça a data desses dias! Sempre de manhã já acordava sopitado com aquela tristeza”³⁶. Como postula Montaigne, a morte mais desejável é aquela que nos encontra a plantar as nossas couves³⁷, sem permitir que nos preocupemos com ela de antemão. Miguilim faz apenas preocupar-se mais, “se a receamos, temos nela um motivo permanente de tormentos”³⁸. Esta lição, entretanto, só aprenderá posteriormente.

Miguilim começa a cruzar com a sua própria morte pela terceira vez quando é espancado e humilhado por seu Pai, o mais velho dos homens do

³³ *Ibidem*, p. 51.

³⁴ *Ibidem*, p. 52.

³⁵ *Ibidem*, p. 55.

³⁶ *Ibidem*, p. 59.

³⁷ Michel de Montaigne. *Op. Cit.*, 2016, p. 128.

³⁸ *Ibidem*, p. 122.

Mutúm. O Pai pune Miguilim por ter esmurrado o irmão mais velho, o velho Liovaldo, que, por sua vez, agrediu Grivo, o “menino das palavras sozinhas”³⁹, outra criança poeta. O velho, aparentemente, sente-se na obrigação de anular o novo, como se fosse uma condição necessária à perpetuação de sua existência. É Dito quem desvenda o mistério: “só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pégue e amoleça neles mesmos – com bondades...”⁴⁰.

Após traumático episódio, acumulando ainda com a recente morte de Dito e a perda de seus pássaros, Miguilim começou a manifestar graves sintomas físicos: sangue pelo nariz, vômitos e tremedeira – tudo enquanto trabalhava para o Pai. Adoecendo intensamente, “pensou que ia assim morrer; mas era só aquela palavra morrer, nem desenrolava medo, nem imaginava fim de tudo e escuro”⁴¹ – a morte é quase uma salvação. É somente neste momento que Pai lhe dispensa alguma ternura, não muito antes do assassinato de Luisaltino e de seu suicídio.

Seo Aristeu, outro curandeiro, bonito e doido, é quem devolve a Miguilim a esperança da vida em seus dois contatos mais íntimos com a própria morte. Poeta por excelência, Aristeu aprendeu a alegria com “o sol, mais as abelhinhas”⁴² e “perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias”⁴³. Por meio das “coisas dansadas”⁴⁴, Aristeu propiciou a genuína salvação à Miguilim, que acreditava que “não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse”⁴⁵ – a

³⁹ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 82.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 89.

⁴¹ *Ibidem*, p. 115.

⁴² *Ibidem*, p. 117.

⁴³ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 64.

poesia faz com que Aristeu alcance o estatuto divino e miraculoso. Aristeu cura, canta e dança: é a junção das artes e mais. Na contação de estórias, equivalente à brotação da vida, Miguilim “se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando!”⁴⁶. Já seo Deográcias, porta-voz do medo, “dizia que Deus para punir o mundo estava querendo acabar com todos os meninos”⁴⁷.

A distinção entre o comportamento de Seo Aristeu e o de Seo Deográcias ilustra com maestria a função da poesia dentro da mundividência rosiana. É justamente o fazer poético que liberta Miguilim de suas mais graves mortes, causadas pelos abusos dos velhos – seja o seu Pai com a sua brutalidade descomunal ou Seo Deográcias com sua mesquinhez. A fé atrai a cura, mas não a fé temente a uma divindade tirana. Miguilim tem fé em tudo o que é vivo.

4. A perpétua lição de Dito

Dentre os irmãos de Miguilim, é o pequeno Dito quem se destaca: “era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo”⁴⁸. Sabia contornar os homens velhos e possuía uma sensibilidade ímpar – não à toa Miguilim o considera a melhor pessoa e, ao final, define-se ao Doutor José Lourenço como irmão do Dito, orgulhosamente. Dito possui um papel essencial na narrativa quando em vida, pois foi o responsável pelo ensinamento fundamental e condutor de toda a mundividência infantil:

⁴⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma.⁴⁹

Alegria até mesmo na tristeza. Miguilim enfrenta diversos infortúnios ao longo das páginas, desde a perda de seu irmão querido até a (quase) perda de si. Pensa não poder mais contar estórias, deseja odiar a sua família e matar o Pai, mas tudo é cíclico: o seu entusiasmo sempre retorna. Se Dito não está mais encarnado, continua vivo no sentido mais clássico – o seu legado não pode ser esquecido. É “revestido da função sacerdotal de oficiante da verdade da vida”⁵⁰ e, junto de Aristeu, o responsável pelo não-embrutecimento de Miguilim.

A sua morte concreta, por outro lado, é um importante testemunho da atitude essencialmente infantil diante do fim. Dito, em um momento de agitação, pisa em um caco de pote, resultando em um imenso corte que infecciona gravemente. Sua doença progride e a sua dor faz com que toda a casa sofra junto. A singularidade de seu sofrimento é que em momento algum expressa medo de morrer – diferentemente de Miguilim, que buscava inutilmente preparar-se para o fim. Dito parece reconhecer que, da mesma forma que “p’ra se sarar basta se estar doente”⁵¹, para se morrer basta se estar vivo: “Morrer é a própria condição de vossa criação; a morte é parte integrante de vós mesmos. [...] desde o dia de vosso nascimento caminhais concomitantemente na vida e para a morte”⁵². Reconhece que a morte é o fim da sua existência corpórea, mas que o que

⁴⁹ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁰ Ronaldo de Melo e Souza, *Op. Cit.*, 2012, p. 131.

⁵¹ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 91.

⁵² Michel de Montaigne. *Op. Cit.*, 2016, p. 131.

verdadeiramente importa é o percurso de sua vida. Dito continua vivo à medida em que não cessa de induzir a perspectiva de Miguilim. Graças a ele, Miguilim pode esquecer, mas nunca abandonar a alegria. Miguilim envelheceria sem Dito, mas a influência deste não cessa com a morte.

Dito não sabe que Miguilim está sofrendo por crer na iminência de sua própria morte e, portanto, não é possível pensar em suas atitudes diante da possibilidade de perda de uma pessoa amada. Todavia, é notável que tenha sido justamente ele a ter a iniciativa de chamar Seo Aristeu quando o irmão começa a “dar excesso”⁵³, contrariando a confiança da família em Deográcias: um poeta reconhece o outro. Durante os dias de agonia de Miguilim, Dito só pode orientá-lo a não olhar para a tristeza, mas sim para o futuro alegre, repleto de muitas brincadeiras, trabalho e uma grande fazenda para os dois.

Pouco antes da narração de seu acidente, Dito sobre sua família diz: “Eu gosto de todos. Por isso é que eu quero não morrer e crescer”⁵⁴. O requisito para crescer é não morrer, e não simplesmente viver. Dito não morre, mas deixa de viver. Rosa conclui que o menino “parecia uma pessôinha velha, muito velha em nova”⁵⁵. Longe de ser um homem velho, Dito era apenas grande, com toda a sabedoria e serenidade atribuída aos grandes anciões, mas

Para ser aplaudido, o ator não tem necessidade de desempenhar a peça inteira. Basta que seja bom nas cenas em que aparece. Do mesmo modo, o sábio não é obrigado a ir até o aplauso final. Uma existência, mesmo curta,

⁵³ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 63.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 100.

é sempre suficientemente longa para que se possa viver na sabedoria e na honra.⁵⁶

Se possível fosse viver mais tempo em corpo, na companhia de sua família, Dito decerto preferiria. Não sendo, não se queixa. A condição de sua entrada no mundo é a sua saída e sabe-se que “a vida em si não é um bem nem um mal. Torna-se bem ou mal segundo o que dela fazeis”⁵⁷. A morte encerra, mas não resume a existência.

A saúde de Dito oscilava: sentia ora uma dor agonizante, ora o princípio de uma melhora. Quando tinha algum domínio de si, Dito desejava muito ver o presépio ser montado, saber dos pintinhos novos e escutar estórias. Miguilim reconheceu que “o Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira”⁵⁸. Dito possuía uma grande afeição pelo o que o cercava e todas as novidades também o enchiam de alegria. Não é a morte também uma novidade? Planejava, então, encontrar a Cuca Pingo-de-Ouro, que mesmo cega iria reconhecê-lo! Havia entusiasmo sobretudo em suas últimas palavras, que sintetizam o seu ensinamento fundamental:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...⁵⁹

⁵⁶ Marco Túlio Cícero, *Saber envelhecer e A amizade*, 2015, p. 56.

⁵⁷ Michel de Montaigne. *Op. Cit.*, 2016, p. 132.

⁵⁸ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 93.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 96.

Dito não nega a existência do infortúnio, mas considera-o sempre insuficiente para destruir a alegria – é, de alguma forma, uma parte dela.

Quanto aos que restam, Ariès constata que “naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação. [...] A simples ideia da morte comove”⁶⁰. O extremo sofrimento causado pela morte dos amados não é uma ideia inerente à natureza humana – foi cultivado a partir do século XII e tomou a forma que conhecemos a partir do século XVII. A família toda sofre intensamente com a morte de Dito, especialmente Miguilim e a Mãe. O irmão chega a crer que “tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia, assim como o Dito tinha morrido, tudo de repente se acabava em nada”⁶¹. Perde o gosto por suas estórias e teme não poder colocar em prática os ensinamentos de Dito – deseja o embrutecimento. Entretanto, ao fim, a noção de separação é resignificada: assim como Dito deixou a vida, Miguilim deixa o Mutúm. É com a visão mais nítida que poderia ter, simbolizada pelos novos óculos, que profere a sentença: “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia”⁶². Se o Mutúm termina a saga como um lugar bonito, é porque foi estabelecida a sintonia entre Miguilim e o mundo – não é a lógica que determina a sua forma de olhar ao redor, mas a alegria. A beleza de Mutúm é a beleza da vida, que requer a morte: é a beleza cósmica.

⁶⁰ Philippe Ariès, *Op. Cit.*, 2017, p. 67.

⁶¹ João Guimarães Rosa. *Op. Cit.*, 2016, p. 102.

⁶² *Ibidem*, p. 122.

5. Considerações finais

A morte é comumente encarada como o medo supremo, o acontecimento que encerra todas as possibilidades e inutiliza tudo o que a precedeu. Friedrich Nietzsche resume esta obsessão:

E todos, todos acham que o Até-então foi pouco, muito pouco, e o futuro iminente será tudo: daí toda a pressa, a gritaria, o atordoar-se e avantajar-se! Cada um quer ser o primeiro nesse futuro — mas a morte e seu silêncio são a única coisa certa e comum a todos nesse futuro! Estranho que essa única certeza e elemento comum quase não influa sobre os homens e que nada esteja *mais distante* deles do que se sentirem irmãos na morte!⁶³

O homem é incapaz de viver em sincronia com o presente: atira-se sempre ao futuro com a esperança de realizar feitos grandiosos e de passar a ter uma vida magicamente superior. O futuro, por sua vez, atira a todos para morte. Passamos a vida, então, a acreditar que seremos uma injusta vítima da morte, donos de uma valiosa existência que é sempre moribunda. Além do excesso de futuro, há o excesso de passado, gerador do acúmulo de descontentamentos, produtor de homens velhos.

É no presente pleno que toda a vida se concentra. Assim, concluímos que as aflições que projetam Miguilim ao futuro são as mais intensas, impregnando o seu ponto de vista de morte e de descontinuidade. Não tarda, todavia, para que o pequeno contador de estórias perceba que é a morte somente uma etapa crucial da vida – ela jamais poderá ceifar Dito, Pai, Patorí ou Cuca Pingo-de-Ouro de seu coração e de suas estórias. Por meio de sua própria existência e poesia, Miguilim perpetua vidas.

⁶³ Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*, 2001, p. 189.

Dito, por sua vez, entendeu tudo muito rapidamente: “Se não soubemos viver, não adianta aprendermos a morrer, e se o soubemos com calma e serenidade, também saberemos morrer do mesmo modo”⁶⁴. A sua morte foi mais do que um reflexo de sua vida, cuja lição deixada, conforme elaboramos, é perpétua. Uma criança na iminência de um fim doloroso e lento foi capaz de dar o último suspiro envolto em alegria. Os dois irmãos, apesar da árdua vida sertaneja pela qual foram conduzidos, nos ensinam que a configuração de suas emoções é o que verdadeiramente importa – a morte é tão somente um entre diversos aspectos a serem poetizados pelo ponto de vista profundamente infantil destas duas personagens.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 1a. ed. São Paulo: Martins fontes, 1996.

CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A amizade*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM: 2015.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

⁶⁴ Michel de Montaigne, *Op. Cit.*, 2016, p. 969.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROSA, João Guimarães. “Campo Geral”. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SOUZA, Ronald de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. John O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2013.

Referência para citação deste artigo

MAIA, Mariana Fortes. Estórias de crianças que não têm fim: a poetização da morte através do ponto de vista infantil em *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 365 – 388, junho de 2020.

> Escritas de Mulheres: uma investigação metodológica

> Women's writings: a methodological investigation

por Marloren Lopes Miranda

Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Bolsista PROCAD/CAPES, Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: marloren.miranda@hotmail.com. ORCID 0000-0001-6875-9580.

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar resultados parciais da minha pesquisa acerca da pergunta sobre a natureza do texto filosófico. Parto do problema de o texto filosófico, recentemente, parecer estar restrito à produção acadêmica, obedecendo a uma certa padronização científica, e, com isso, de estar contemplando apenas de modo muito parcial problemas filosóficos em geral, se compreendermos esses como concernentes a uma diversidade e multiplicidade da vida humana, estando presentes em diversos contextos e a partir de diversos lugares de fala, não apenas do homem branco – em geral, o produtor de textos filosóficos acadêmicos. Assim, apresento também como esse problema foi tratado em sala de aula e em uma oficina de extensão.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Texto. Escrita. Gênero.

Abstract

The purpose of this article is to present partial outcomes from my research about the question on the nature of the philosophical text. I start from the problem about how the philosophical text, nowadays, seems to be restricted to the academic production, following certain scientific standardization. Because of this, the philosophic text is treating philosophic problems in general only in a partial way, if we comprehend the philosophical problems as belonging to the diversity and multiplicity of human life, being present in different contexts, from manifold speech places, not only the white male – in general, the producer of philosophical academic texts. Thus, I also present here an example of how this problem was treated in classroom and in an extension workshop.

Keywords: Philosophy. Literature. Text. Writing. Gender.

> Artigo recebido em 05.02.2020 e aceito em 27.04.2020

1. Introdução

Há diversos movimentos no país e no mundo que incentivam a leitura de textos escritos por mulheres, questionando, assim, o cânone atual, centrado, tradicionalmente, nas obras de autores homens. Um deles, o “Leia Mulheres”, tem sido bastante difundido no país, tendo seus encontros em mais de 40 cidades. O “Leia Mulheres” é um projeto baseado na iniciativa da escritora Joan Walsh, que promoveu a hashtag #ReadWomen2014, visando promover a leitura de textos de diversos gêneros escritos por mulheres. Desse modo, o “Leia Mulheres” destina-se à discussão, não acadêmica, desse tipo de textos, a fim de que essas obras sejam mais conhecidas do público em geral.

No âmbito nacional dos cursos e programas de pós-graduação em filosofia, alguns projetos já têm como objetivo a discussão de problemas de gênero na filosofia, do cânone e da autoria de textos filosóficos – também tradicionalmente de autoria masculina¹ –, e a criação do Grupo de Trabalho (GT) da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) “Filosofia e Gênero”, em 2016, é representativo dessa preocupação. Além disso, outras iniciativas no ambiente acadêmico têm como objetivo repensar o cânone filosófico, a partir da leitura e discussão de textos filosóficos escritos por mulheres, como o evento que se

¹ Talvez seja preciso uma melhor definição do termo “autoria masculina”, bem como de “autoria feminina”, utilizado mais adiante no texto, como envolvendo uma certa temática específica referente a cada perspectiva, bem como um certo tipo ou uso da linguagem, entre outras características. No entanto, neste texto, não vou me deter a essa delimitação conceitual, que precisaria de uma maior atenção, para além do espaço disponível. Quero, portanto, me referir aqui com “autoria”, seja ela masculina ou feminina, apenas àquele que escreve o texto, seja um homem ou uma mulher, sem também problematizar essas noções. Isso também ocorre com outros termos ao longo do texto, como “escrita de mulheres”, “mulheres escritoras” e semelhantes.

realizou em junho de 2017, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, “I Encontro Vozes Femininas na Filosofia”, o qual gerou o livro, publicado em 2018, *Vozes Femininas na Filosofia*², e também da I Conferência Internacional Women in Modern Philosophy, ocorrida em junho de 2019, no Rio de Janeiro.

Esse deslocamento de leitura de textos de diversas áreas para a autoria de mulheres tem como objetivo, entre outros fatores, a preocupação em romper com o silenciamento e apagamento históricos da produção de textos (científicos ou não) por mulheres, de modo que elas possam se compreender também como sujeitos da história, da produção científica e artística, e assim por diante, algo que parece pertencer exclusivamente ao âmbito masculino, e que possam se compreender a partir de outras determinações para além daquelas que, historicamente, foram dadas a elas, como os papéis de esposa e de mãe. Em outras palavras, esse deslocamento da leitura e da escuta em direção à fala feminina pretende ampliar o horizonte de possibilidades das mulheres enquanto seres humanos, reconhecendo-as como sujeitos de múltiplas determinações, capazes de se autodeterminarem e de determinarem o mundo ao longo da história.

Nesse contexto, no Estado de Goiás, o projeto “Escutas Feministas”, criado em 2017, visa a ser uma iniciativa interinstitucional de pesquisa interdisciplinar e extensão em interseccionalidades na área das humanidades. O objetivo do projeto é, essencialmente, ampliar o espaço de escutas das vozes femininas dentro e fora do ambiente acadêmico, visando compreender melhor problemas e sintomas provenientes das profissões deste meio. O projeto, inicialmente, previa

² Ana Rieger Schmidt, Gisele Dalva Secco e Inara Zanuzzi (Orgs.). *Vozes Femininas na Filosofia*, 2018.

um desdobramento de questões relativas ao gênero, em particular, da mulher, em suas atividades acadêmicas e profissionais, e em outras atividades; atualmente, o projeto visa a expansão desses desdobramentos, realizando “escutas” externas à universidade, registrando questões de mulheres em geral, a fim de que os estudos do projeto levem em consideração suas vivências, e também que se possa oferecer um espaço para que se possa falar das mesmas.

A partir dessa perspectiva, nosso projeto³, a saber, o de propor uma crítica ao texto filosófico enquanto gênero textual específico, como falaremos mais abaixo, coloca-se aqui. Nossa proposta mais geral é a de, com base nessas outras ações citadas acima, ler textos literários selecionados, de gêneros diversos e de autoria feminina, e identificar neles possibilidades de escrita e de fala de mulheres enquanto sujeitos de suas próprias histórias e, através da discussão acerca desses textos, de uma história em comum, promovida pela escuta. Através desse debate, nosso propósito mais específico é, no âmbito filosófico, questionar as fronteiras do texto filosófico, enquanto um gênero específico (em geral, restrito à produção acadêmica), perguntando-nos sobre a possibilidade de a escrita filosófica – podendo ser produzida a partir de perspectivas diferentes,

³ Chamo aqui de “nosso” projeto, no plural, precisamente porque não teria conseguido realizar nenhuma parte dessa pesquisa sozinha, ainda que o texto presente seja de minha autoria. Nesse sentido, aproveito para agradecer a colaboração na realização do presente projeto, bem como as contribuições práticas e teóricas, das integrantes do Escutas Feministas, em especial, da Carmelita Brito, da Lisandra Moura, da Adriana Delbó, da Kamilly Barros, da Iarle Ferreira, e também das conversas e críticas extremamente frutíferas da Janyne Sattler, esta última a quem devo uma das principais perguntas deste trabalho e de minhas pesquisas: o que fazemos quando fazemos filosofia, ou melhor, afinal, o que é filosofia? A todas, minha gratidão. – No que concerne ao relato e reflexão acerca dos resultados da pesquisa, mantenho, no presente trabalho, a primeira pessoa do singular, considerando que, evidentemente, não teria chegado a nenhuma conclusão sozinha, mas exponho aqui essas ideias apenas do meu ponto de vista.

como as de gênero, classe, e raça, e de áreas diferentes do saber, como a literatura –, não estar restrita a apenas um modo de escrita.

Esse projeto, o qual considero ainda inacabado (tanto com relação aos seus resultados teóricos, quanto aos seus propósitos práticos), foi realizado no ano de 2019 em duas frentes: uma primeira, através da realização de uma oficina de extensão, que aconteceu na Vila Cultural Cora Coralina, no Centro de Goiânia (fora do ambiente acadêmico, portanto), um sábado por mês, de agosto a dezembro de 2019, chamado “Escritas de Mulheres: na Fronteira entre a Filosofia e a Literatura” – na qual a grande maioria dos inscritos e participantes foram mulheres. Uma segunda frente foi realizada através de um módulo em uma disciplina na graduação oferecida pela Faculdade de Filosofia da UFG a cursos de outras áreas, com duração de quatro aulas expositivas e uma avaliação – na qual o número entre homens e mulheres mantinha um certo equilíbrio. O projeto visa também, durante as oficinas de extensão, à produção de pequenos textos, a partir das leituras e discussões das obras escolhidas. Esse artigo é uma apresentação geral dos resultados dessas duas experiências, no que concerne à sua investigação teórica.

Para este momento da pesquisa, no âmbito da oficina de extensão, as leituras principais escolhidas e suas respectivas (breves) justificativas foram: *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, por sua escrita diversificada, contendo tanto a escrita epistolar quanto a narrativa em primeira pessoa; *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, como uma possibilidade de aplicação do conceito de “escrita feminina”, cunhado por pensadoras feministas da década

de 70, como Helene Cixous, Lucy Irigaray e Julia Kristeva⁴; *A Guerra não tem Rosto de Mulher*, de Svetlana Aleksievich, a partir da sua seleção de relatos de vivências de mulheres russas que foram à guerra – essencialmente, sendo um texto não fictício, embora possamos questionar os significados de “ficção”⁵; *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo, especialmente pela criação da autora do conceito de “escrevivência” como uma escrita que fala sobre a experiência da coletividade negra, em particular, das mulheres negras; e, por fim, *Querem Nos Calar – Poemas para Serem Lidos em Voz Alta*, organizado por Mel Duarte, é uma coletânea de poesia *slam*: algo bastante recente, surgido por volta dos anos 80 nos Estados Unidos, que é basicamente uma poesia falada, uma performance poética, nas ruas, em geral, em competições.⁶

No âmbito da sala de aula, algumas dessas leituras foram integradas, como *A Obscena Senhora D*, da Hilda Hilst, e *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, da Conceição Evaristo, pelos mesmos motivos acima citados. Todavia, também foram incluídas as seguintes obras, também com suas breves justificativas: *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf, que, através de um ensaio fictício, pretende pensar a relação “mulher e ficção”, especialmente o lugar da mulher no cânone; *A Paixão Segundo G. H.* e *Água Viva*, de Clarice Lispector, como autora brasileira representativa da “escrita feminina”; e *Olhos D’Água*, de Conceição Evaristo. Além disso, durante a aula sobre “escrevivência”, também foram trabalhados

⁴ E este é um diálogo que devo, em especial, a Silvia Saes.

⁵ Ver, por exemplo, a definição de ficção em: Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, 2009. *Grosso modo*, “ficção” pode ser não apenas uma oposição à “realidade” ou à “verdade” (tendo o sentido de ser algo “falso”), mas uma maneira de “elaborar estruturas inteligíveis” (p. 53), isto é, de elaborar uma significação a respeito de coisas, eventos, relações, e assim por diante.

⁶ Está previsto ainda um maior desenvolvimento do trabalho a partir dessas obras (bem como as citadas a seguir), dedicando estudos mais detalhados a respeito delas.

alguns poemas de Cristiane Sobral, do livro *Não Vou Mais Lavar os Pratos*, e o poema *Coisa de Preto*, de Cristal Rocha, do livro *Querem Nos Calar*, acima referido. Todas essas obras, nos dois âmbitos, foram trabalhadas à luz de uma bibliografia de apoio diversa.

No que concerne à realização da oficina “Escrita de Mulheres”, esse projeto, vale ressaltar, é uma reelaboração um pouco mais precisa de um outro curso de extensão que ministrei quando eu estava no doutorado em filosofia da UFRGS, junto com duas colegas, também do doutorado, Laiza Rodrigues e Thaiany Wagner. Naquela época, estávamos um pouco mais interessadas em estabelecer minimamente algumas relações entre filosofia e literatura, em especial, da literatura de autoria feminina, bem como difundir esse tipo de leitura, colocando em questão o cânone literário e filosófico, no modelo de um clube de livros, espelhando-nos em projetos como cineclubes e clubes de livros. Então, lia-se o livro previamente e discutíamos alguns temas que a obra suscitasse, da perspectiva filosófica. Isso ainda se mantém, de certo modo, no projeto presente, com algumas alterações, de modo que meu objeto de interesse mais direto aqui não é apenas a relação entre filosofia e literatura, nem apenas a autoria feminina, mas colocar em questão o estatuto de um texto filosófico.

A questão mais fundamental que está por detrás dessa reformulação do projeto é, então, perguntar pelos limites do texto de filosofia, em especial, da perspectiva acadêmica. A meu ver, o texto filosófico é, hoje em dia, quase exclusivamente restrito ao modelo de escrita acadêmico, isto é, que pretende uma cientificidade, garantida pelo rigor da exposição de conceitos, e apresentado, em geral, em artigos, dissertações e teses acadêmicas. Meu objetivo

não é destituir a validade, por assim dizer, desse tipo de texto específico, mas tentar ampliar a visão do que é um texto filosófico, da sua forma e de seu conteúdo, não apenas resgatando a história da filosofia ocidental (que, como veremos, é repleta de textos “não acadêmicos”), mas também olhando para novos modos de escritas. Para isso, busco relações entre “textos filosóficos” e “textos literários” (denominados assim aqui com a ressalva de que talvez não haja tal classificação, ou de que ela é, no mínimo, problemática), mas especialmente no que tange a textos de autoria feminina, por serem, a meu ver, indicações de novos modos de colocação de problemas (estes, tradicionais ou completamente novos, em relação à história do pensamento ocidental, como por exemplo, o que e quem somos, se somos livres, o que é ser mulher, o que é ser mãe, etc.). Assim, a ideia fundamental não é apresentar literatura como exemplos de teorias filosóficas ou como esclarecimentos às mesmas, como algo subalterno, ou ainda de apresentar autores do cânone filosófico através de obras literárias, mas de apresentar textos literários como também proponentes de problemas e conceitos, ainda que de modo peculiar, mas em relação direta com a filosofia. Em certa medida, o projeto que apresento também visa a se perguntar, como o nome que recebeu em Goiânia, acerca da fronteira entre filosofia e literatura, se é que ela existe. Em outras palavras, a ideia também é questionar o que, afinal, é filosofia.

2. Um pouco de teoria

Ao longo da história da filosofia, podemos observar a presença de diversos tipos de textos, tais como o diálogo (como os de Platão), o relato autobiográfico (como as Confissões, de Agostinho), os aforismos (como em Nietzsche e

Wittgenstein), e assim por diante. Desse modo, percebe-se que o estilo filosófico nem sempre apresenta uma fronteira muito nítida com relação a outros textos, como com a literatura – há alguma dificuldade de alguns intérpretes em definirem o texto nietzschiano, por exemplo, precisamente por isso; alguns intérpretes indicam em diversos textos filosóficos, como os de Kierkegaard ou de Heidegger, não apenas elementos “lógicos”, relacionados estritamente à racionalidade, mas também “páticos”, isto é, elementos relacionados às emoções, não restritos apenas à razão, supondo que haja tal divisão (como Julio Cabrera, em *O Cinema Pensa*)⁷; assim como alguns teóricos têm alguma dificuldade em definir o texto de Dostoiévski ou o de Kafka como estritamente literário, o que quer que isso possa significar, já que a própria definição de literatura é problemática. É só em época mais recente que o texto filosófico tem sido mais limitado ao formato acadêmico, e, embora não haja uma regra fixa, é preciso que esses textos expressem resultados de pesquisas, como em artigos de revistas científicas, ou articulações de teorias, por exemplo, em dissertações, ou ainda novas teorias, como as teses. De todo modo, esses textos, de maneira geral, precisam apresentar uma preocupação com o rigor dos conceitos, com a clareza e com a objetividade, obedecendo a um padrão dito científico. Assim, outros tipos de textos são deixados de lado, sem maiores problematizações, dando preferência à uma uniformidade da escrita, dentro do âmbito acadêmico, não apenas no que concerne à produção, mas também relativos a fontes de pesquisa

⁷ Essa divisão entre razão e emoção é questionável; é possível pensar, como se pode fazer a partir de uma perspectiva da leitura da filosofia de Hegel, que não haja uma divisão fundamental entre ambas, mas uma unidade, e que a emoção ou a afetividade tenha sua própria racionalidade, inseparada, mas distinta, da inteligibilidade, ou da razão propriamente dita. Mas isso é outra discussão. Para outras perspectivas acerca desse problema, ver, por exemplo: Vladimir Safatle, *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*, 2016. Ver também: Filipe Campello, “Axel Honneth e a virada afetiva na teoria crítica”, 2017, p. 104-126.

e referências bibliográficas (excetuando-se, talvez, textos de bibliografia primárias, como os citados logo acima).

No entanto, se consideramos a filosofia como uma atividade humana não restrita à atividade acadêmica, visto que seus questionamentos e conceitos estão presentes no dia-a-dia de todos os seres humanos, ainda que, para alguns, não necessariamente de modo sistematizado (como talvez deva ser para aqueles que fazem filosofia de modo acadêmico), então precisamos nos perguntar também sobre a natureza dos textos filosóficos. É preciso questionar a padronização daquilo que se entende por um texto filosófico, ou ainda, questionar o porquê de o critério para identificação de um texto filosófico, produzido hoje, seja dado unicamente pelo fato de se encaixar ou não na padronização da produção acadêmica. Se a vida humana é composta por múltiplas perspectivas, por múltiplas experiências, e, com isso, por múltiplos sujeitos, e se a atividade filosófica é uma atividade da vida humana, então o modo pelo qual as discussões filosóficas são apresentadas parece não poder estar restrito a um único padrão, nem mesmo poder ser padronizado sem que haja uma perda considerável na proposta da discussão. É preciso que haja a possibilidade de textos e de problemas filosóficos serem expressos de muito modos, de acordo com a natureza da discussão em questão, e considerar o sujeito que propõe a discussão, ou com o que hoje se denomina de “lugar de fala”, isto é, *em linhas gerais*, uma fala produzida a partir de uma localização social⁸. Em outras palavras, a

⁸ Cf. Djamila Ribeiro, *Lugar de fala*, 2019, p. 85. De modo bastante resumido, o lugar de fala é relativo a essa localização social, no sentido de considerar não apenas quem enuncia algo, mas a partir de qual contexto o faz, como qual o gênero, a raça, a classe, o grau de escolaridade, a idade, e assim por diante, isto é, a partir de qual experiência coletiva um indivíduo se pronuncia. Considerar diferentes lugares de fala é considerar diferentes perspectivas sobre o mesmo objeto ou conceito, e não restringir o modo pelo qual se considera algo a partir de uma visão unilateral,

“objetividade” proposta pelo texto acadêmico, em geral, impessoal e, em muitas vezes, restrito ao esforço apenas intelectual de falar sobre temas filosóficos, parece limitado, quando percebemos que a realidade desses temas filosóficos, quaisquer que sejam, envolvem muitos outros elementos do que a pura racionalidade.

Conforme Rita Schmidt argumenta, “a modernidade nasce da e com a preocupação com a identidade, tanto assim é que seu paradigma emerge a partir da conceptualização do indivíduo como centro de uma reinterpretação fundadora da autoria de si e do mundo”⁹. Entretanto, ainda segundo a autora,

como foi assinalado com propriedade pelos pensadores da Escola de Frankfurt, a modernidade engendrou um edifício cultural através de estratégias de exclusão/dominação e, nesse sentido, fomentou a construção e manutenção de sistemas elitistas de distribuição de poder, inclusive o poder da representação e da interpretação¹⁰.

Um exemplo disso pode ser visto no cânone de textos filosóficos, o qual, tradicionalmente, apaga e silencia a autoria de mulheres e as discussões propostas por elas. O cânone filosófico é essencialmente composto por textos de autoria masculina, e esse cânone é repetido e reiterado; desse modo, é-se

produzida unicamente a partir de indivíduos localizados numa posição de poder em relação aos outros, na qual uns falam e os outros calam (ou são calados, mais precisamente). Essa perspectiva unilateral é prejudicial especialmente porque reitera apenas um certo tipo de saber, interessante para o grupo dominante por diversos motivos, enquanto nega outros tipos de saberes, produzidos por outros sujeitos. Sobre isso, ver por exemplo: Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro*, 2019; e também: Donna Haraway, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, 1995, p. 07-41.

⁹ Rita Terezinha Schmidt, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?”, 1998, p. 183-184.

¹⁰ *Ibidem*, p. 183-184.

perfeitamente capaz de se sair de um curso de filosofia sem nunca ter contato com um texto de autoria feminina, e sequer questionar a ausência dos mesmos. Se a vida humana é múltipla, compostas por diversas perspectivas e sujeitos, é pelo menos suspeito que um estudo sério simplesmente desconsidere outras perspectivas, como a das mulheres. Desse modo, o resgate de textos de autoria feminina, bem como sua divulgação e produção, oferece uma oportunidade de romper com essas estratégias, possibilitando que outros indivíduos possam também reinterpretar a si mesmo e o mundo, como é o caso das mulheres.

Todavia, como dito anteriormente, tem sido feito um esforço, ainda tímido (pois essencialmente feito apenas por algumas mulheres), por parte da academia, de resgatar a história e os textos dessas mulheres, através de eventos e de publicações. A nosso ver, esse resgate não precisa ficar restrito ao conteúdo dessas discussões, mas pode pensar também a respeito de sua forma, como já o fazem Martha Nussbaum e Cora Diamond, por exemplo, como aponta Janyne Sattler, que também pensa sobre esse problema.¹¹ Se os homens filósofos se expressam de diferentes modos, também as mulheres podem apresentar suas ideias em tipo de textos diferentes. É o caso, por exemplo, da obra *Cidade das Damas* (1405), da poetisa e filósofa italiana Christine de Pizan (1364-1430), que, segundo Ana Schmidt, “envolve uma narrativa alegórica”¹².

Simone de Beauvoir, no texto chamado *Literatura e Metafísica*, propõe uma tentativa de elaboração de um gênero específico, um entre “a pura filosofia e a pura literatura”, entre a racionalidade da filosofia tradicional e a sensibilidade da

¹¹ Janyne Sattler, “Uma questão de forma: lições metodológicas com Martha, Cora e Christine”, 2018, p. 143-169.

¹² Ana Rieger Schmidt, “Christine de Pizan contra os Filósofos”, 2018, p. 15.

arte literária – a que ela parece chamar de *romance metafísico* ou *teatro das ideias*.¹³ Segundo a autora, um texto desse tipo, “mesclado”, não só não faria a filosofia perder algo, como lhe daria algumas vantagens nas suas considerações. Segundo Beauvoir, a filosofia acaba, sim, perdendo algo na sua tentativa de, no rigor do pensamento, exprimir sua experiência *apenas de modo intelectual*: as emoções, a sensibilidade, a própria experiência singular – o que a literatura justamente resgata, ampliando essa expressão. Para a autora, o ganho da literatura é trazer experiências completas (e quanto mais completas, retratadas em sua complexidade, melhor a literatura), a ponto de nos fazer sentir *como uma experiência vivida*. A representação puramente intelectual da experiência, nos moldes filosóficos, embora traga alguns ganhos, como a capacidade de pensar de modo abstrato, cria, em certo sentido, um abismo entre o pensamento e a experiência mesma: em vez de refletirmos sobre ela, acabamos deixando-a de lado, como que engessando o pensamento, não considerando problemas filosóficos, em última análise, em toda a sua complexidade, mas apenas de modo parcial. É essa ideia que eu gostaria de manter presente aqui, embora talvez não esteja disposta – ou talvez não ainda – a comprar os termos “romance metafísico” ou “teatro das ideias”, pois não creio que precisemos de um único tipo de texto, ou uma única estrutura e linguagem para reunir pensamento puro e sensibilidade, o que iria de encontro à nossa hipótese da diversidade textual. Mas quero manter presente que talvez estejamos perdendo algo essencial à filosofia com essa “restrição” das formas do texto da filosofia: não apenas a sensibilidade em geral, mas a sensibilidade que diz respeito a modos específicos de experiências, àquelas que Djamila Ribeiro se refere como “lugar de fala”, por

¹³ Simone de Beauvoir, “Literatura e Metafísica”, s/d, p. 80.

exemplo. E, por conta da pluralidade de experiências e dos modos de senti-las, talvez também os meios textuais pelos quais elas possam ser expressas podem variar.

No texto de Beauvoir acima mencionado, a autora chama atenção para o aspecto do texto que ela julga ser crucial para uma conexão interessante entre a literatura e a filosofia, a saber, uma tentativa de nos fazer sentir a ficção como uma experiência viva. No entanto, essa tentativa apenas ocorre quando há o esforço de considerar importante a *subjetividade*: o aspecto da singularidade concreta e histórica.¹⁴ Nesse sentido, ela aponta, nem toda a filosofia é uma tentativa de expressão puramente intelectual (pretendendo, com isso, alcançar aspectos atemporais e objetivos em suas teorias, universalmente válidos em qualquer situação e para qualquer ser humano); alguns escritos, como a *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, e os *Diálogos*, de Platão (ainda que esse tenha suas críticas à poesia, ele mesmo, segundo Beauvoir, torna-se um poeta através de seus textos¹⁵), consideram necessários pensar os dramas de seus “personagens”, por assim dizer, no mundo concreto e histórico, em situações específicas localizadas espaço-temporalmente. Segundo a autora, “quanto mais vivamente um filósofo sublinha o papel e o valor da subjetividade, mais será levado a descrever a experiência metafísica [ou intelectual, podemos também dizer aqui] sob a sua forma singular e temporal”¹⁶. Isso significa dizer que é preciso atentar para o fato de que *a realidade nela mesma é complexa, multiforme e diversa*; e se quisermos falar sobre a realidade, então *essa fala precisa ser feita a*

¹⁴ *Ibidem*, p. 89-91.

¹⁵ *Ibidem*, p. 89-91.

¹⁶ *Ibidem*, p. 90.

partir da multiplicidade e da diversidade – considerando diferentes perspectivas, de diferentes sujeitos singulares localizados temporalmente, historicamente, concretamente, ou ainda, se quisermos, de diferentes lugares de fala, como mencionei acima.

Nesse sentido, podemos questionar a busca dessa universalidade (*grosso modo*, algo que valha sempre para todos) de que se ocupa, em geral, a filosofia. Se a experiência é algo múltiplo, diverso, e se cada experiência vivida é uma, singular, localizada concreta e historicamente – embora possa ser compartilhada –, então talvez a busca por uma universalidade, por respostas (ou verdades, por assim dizer) que se aplicam em qualquer situação por qualquer indivíduo, seja uma busca, pelo menos, problemática. Talvez, a tarefa da filosofia resida mais em se perguntar sobre como nós podemos ter acesso a um pensamento crítico, como podemos desenvolver um pensamento que reflita sobre a realidade, que chegue mais próximo de situações reais, concretas, do que encontrar verdades universais, verdades que não precisem ser revistas e questionadas (o que me parece direcionar mais a um pensamento dogmático do que propriamente filosófico). Talvez esse pensamento, se deseja se aproximar da realidade, que é múltipla e diversa, precise necessariamente ser constituído a partir de perspectivas diversas, de considerações múltiplas: é preciso, então, aprender a pensar (como defende Cora Diamond¹⁷) de modo crítico, vendo as coisas a partir de novos pontos de vista. Como Janyne Sattler coloca, então, na esteira da proposta de Diamond, não se trataria de considerar a literatura como um

¹⁷ Cora Diamond, “Anything but Argument?”, 1996, p. 291-308.

complemento à filosofia, “mas precisamente de outra empreitada metodológica”; isto é, é um convite a

novas metodologias filosóficas, que não necessariamente devam fazer apelo às obras de literatura e de ficção ou de poesia, mas que incorporem em si mesmas as qualidades que importam para uma compreensão da vida [...] como complexa e contextualizada¹⁸.

Mas, parece também razoável considerar que um pensamento crítico que considera diferentes perspectivas e que se constitui através dessa diferença, dessa diversidade, possa ser também expresso de diversos modos. Dito de outra maneira, um pensamento que tem como conteúdo a realidade, múltiplo e diverso, pode também se apresentar e ser apresentado de modo igualmente diverso e múltiplo. Desse jeito, não apenas o conteúdo de um pensamento crítico precisa comportar a diversidade e a multiplicidade, mas também a sua forma: é preciso poder dizer, escrever, falar, não apenas de diferentes pontos de vista, mas também de *modos* diferentes. Assim, se aceitamos o convite de Cora e de Janyne a novas metodologias filosóficas, também aceitamos o convite de uma filosofia escrita não apenas de um modo, mas que incorpora em si outros modos de escrita, outras formas de apresentação de problemas. Desse modo, talvez seja necessário borrar a fronteira entre filosofia e literatura, e, a partir disso, criar um modo de pensamento crítico novo, que inclua em si elementos intelectuais e sensíveis, a fim de comportar, ainda que minimamente, a complexidade da vida. Mas para isso, a pesquisa filosófica, em âmbito acadêmico, precisa se repensar,

¹⁸ Janyne Sattler, *Op. Cit.*, 2018, p. 160-161.

precisa se questionar acerca de quais textos ela leva em consideração para responder suas perguntas, de com quem dialoga e como.

Nesse sentido, se levamos a sério a filosofia e a literatura como atividades humanas que procuram pensar sobre a vida, e essa como sendo múltipla e diversa, então essas atividades não podem estar restritas à autoria masculina (e branca, e europeia, etc.), mas pode e deve ser realizada, produzida e escrita a partir de diversos lugares de fala, como os das mulheres, das mulheres negras, das latino-americanas, das indígenas, das trans, etc. E, ainda, essas atividades não podem ser realizadas de um único modo, seguindo apenas *um* padrão: os textos escritos por lugares de fala diferentes devem poder ser escritos de modos diferentes, devem poder ter formas diferentes. Não se trata, portanto, de meramente incluir mulheres (ou outras minorias) no cânone, dentro de uma forma e de uma fórmula já determinada de escrita filosófica, mas de questionar o próprio cânone, a própria forma da escrita e do fazer filosófico. Em outras palavras, trata-se de questionar o que é essa filosofia determinada, pautada, estipulada, ao longo de séculos, predominantemente por homens. Trata-se de se perguntar qual é a natureza da filosofia mesma; de se perguntar acerca da estrutura sob a qual essa filosofia se constrói e se sustenta, e se ela corresponde à sua própria natureza – trata-se, em última instância, de se perguntar qual é a natureza da filosofia. Assim, levar para a sala de aula, para oficinas de extensão, para nossas referências bibliográficas, para nossas pesquisas, etc., textos não apenas escritos a partir de outros lugares de fala, mas também escritos de outros modos que não estritamente o acadêmico, faz-se necessário para colaborar com essa investigação – acerca da natureza da filosofia.

Então, considerando os pontos acima, é preciso tornar conhecidas outras formas de expressão, especialmente aquelas nas quais as mulheres possam se identificar também como leitoras, mas, sobretudo, como autoras, de si mesmas e do mundo, formas de expressão nas quais interesses, preocupações, problemas ou conceitos desses indivíduos também estejam pautados, não somente por um outro (pelo homem, pelo branco, pelo hétero, pelo europeu, etc.), mas a partir de si mesmos. É preciso também reconhecer essas outras formas como propiciando o debate e, mais ainda, como questionando aquilo que já tomávamos como verdade, como recolocando perguntas e problemas, e investigando novas respostas – respostas essas que talvez exijam o abandono daquelas supostas verdades, inclusive do que se entendia por filosofia ou por literatura.

3. Um pouco de prática

A partir da perspectiva de que a realidade é diversa e múltipla, e de que um pensamento crítico precisa considerar essa diversidade e multiplicidade, tanto no seu conteúdo, quanto na sua forma, foi proposta, como dito acima, a leitura de diferentes textos de autoria feminina, tanto na oficina (que teve cinco encontros), quanto nas aulas da graduação (um módulo de cinco aulas em uma disciplina), em debate direto com a filosofia, apresentando problemas filosóficos tanto quanto um texto classificado como “filosófico”. No entanto, em ambos os contextos, a ênfase da investigação foi nos modos de escrita: ainda que temas da experiência de mulheres em geral aparecessem nos debates, por serem temas trazidos pelas autoras que refletiam na experiência de cada leitor e leitora, procurei focar nos aspectos textuais que, olhando para escritas de outros lugares

de fala não canônicos, pudessem aparecer ou ganhar novos contornos. Sobre esses novos contornos, estritamente concernentes aos modos de escrita diversos, pretendo desenvolver em outro lugar, em estudos ulteriores, a fim de não os tratar de modo apressado, dando, assim, a devida atenção a esse tópico.

O que gostaria de fazer nesta seção, brevemente, é pontuar algumas considerações sobre a receptividade das obras na oficina de extensão e no módulo da disciplina na graduação – ou seja, falar um pouco da minha experiência vivida, no desenvolvimento da pesquisa nessas duas frentes, não apenas da investigação no âmbito intelectual, para tentar ser minimamente coerente com a proposta de novas metodologias filosóficas, tomando emprestado o termo de Janyne Sattler. Creio que nossas práticas também nos ensinam coisas, se estivermos atentos a elas.

No âmbito do público que se inscreveu e compareceu na ação de extensão, houve uma participação intensa nos debates sobre a obra, mostrando-se um público bastante interessado nessas questões. Muitos já haviam pensado sobre a questão do gênero, da raça, etc., e as discussões foram muito ricas. Também suas produções escritas, um dos objetivos da oficina, refletiram os debates, tanto sobre os conteúdos das obras, quanto sobre as formas das mesmas. Também os homens presentes, ainda que tímidos no início – talvez ainda sem compreender que todos podem falar de problemas sociais, desde que atentem para de qual local social estão falando, como bem nos explica Djamilia Ribeiro em “Lugar de Fala” – foram bastante participativos e sensíveis à escuta dessa multiplicidade, dessa diversidade que apareceu pelas obras.

A situação foi um pouco distinta no âmbito universitário. Nas aulas, havia pequenas demonstrações de interesse, em geral, bastante tímidas, o que era talvez desencadeado pelo fato de que, para muitos, esse tema era uma completa novidade – muitos nunca tinham se perguntado sobre a baixíssima presença de mulheres no quadro de professores dos seus respectivos cursos, ou na universidade em geral, ou porque haviam poucas autoras nas bibliografias das disciplinas, ou ainda quantas mulheres já haviam lido, tanto autoras de filosofia quanto de literatura, no sentido mais comum desses termos. Dessa forma, o módulo ofertado da disciplina cumpriu o papel de pelo menos colocar essas questões, as quais certamente fazem parte do norte desta pesquisa.

No entanto, esse quase tímido interesse mostrou-se um desinteresse gritante quando o assunto se voltou para a leitura e discussão de obras de autoria negra, especialmente, sobre a noção de escrevivência, de Conceição Evaristo – e, desconcertantemente, também aquele público que se mostrava interessado na oficina de extensão se mostrou desse modo, não retornando em sua maioria para as oficinas correspondentes à autoria negra. Na disciplina, foi dedicada uma aula para a literatura afro-brasileira, e na oficina, dois encontros. No caso da disciplina, cerca de setenta por cento dos presentes em aula, na disciplina de graduação, não retornou do intervalo, quando passaríamos de considerações mais teóricas sobre literatura afro-brasileira para a leitura de trechos dos textos de Conceição Evaristo, bem como de alguns poemas de Cristiane Sobral e de Cristal Rocha – o que não havia acontecido nas outras aulas, com textos de autoria de mulheres brancas. Sobre esse episódio, detive-me mais precisamente em

outro lugar¹⁹, mas gostaria de chamar atenção aqui para a dificuldade de se discutir essas questões, ainda que elas atualmente se imponham, porque nem sempre há um público aberto a isso. Nesse sentido, fica claro que não basta que haja apenas bons argumentos sobre a necessidade do debate sobre gênero, sobre raça, sobre sexualidade, etc., e mesmo para o estatuto da filosofia (e da literatura), mas principalmente – e, creio, seja o mais difícil – é preciso que se esteja aberto à discussão da mesma, à leitura, à escuta de outras vozes, de outros lugares de fala, ou seja, que se esteja minimamente curioso a respeito disso, além de estar aberto a deixar nossas certezas de lado, pelo menos por um instante. Não basta que se compreenda esses argumentos de modo intelectual, que se apresente ótimas razões para de debate-las e, assim, que se entenda que elas sejam importantes, mas essas experiências mostraram que é preciso que elas nos *afetem*.²⁰ Parece ser necessário retornar, a partir disso, a uma ideia de Aristóteles: para que estejamos abertos a essa afecção, não é suficiente educar apenas o intelecto, mas também a sensibilidade²¹. Isso, então, aponta para os próximos rumos desta pesquisa: é preciso articular e definir melhor qual o papel dos afetos e da sensibilidade para a filosofia.

¹⁹ Marloren Lopes Miranda, “A respeito da escrevivência de mulheres negras e a relevância de atos supostamente sutis – uma perspectiva branca”, 2019.

²⁰ Essa relação entre compreensão, afecção e convencimento precise ser melhor investigada. Mas a propósito disso, acredito que o que esteja envolvido nessa questão é o que Sattler chama de “levar a uma nova visão, por uma palavra, uma história, por uma imagem”, através de duas citações, uma de Martha Nussbaum, outra de um comentário sobre Wittgenstein: *fazer outra pessoa ver o que você vê*, talvez sequer em palavras, mas em sentimentos. Em certa medida, isso ocorreu na disciplina, quando os alunos se perguntaram onde estavam as mulheres na produção científica e artística, e por que as liam pouco, mas ainda faltou algo disso quando se tratava sobre a autoria de mulheres negras. Sobre esse “levar a uma nova visão”, ver: Janyne Sattler. “Uma questão de forma: lições metodológicas com Martha, Cora e Christine”, 2018, p. 161-162.

²¹ Ver: Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1985.

Escutar, de fato, outras vozes – especialmente aquelas que sempre disseram serem insignificantes, irrelevantes, – significa, necessariamente, questionar a nossa própria voz, questionar o que dizemos, no que cremos, questionar o que é relevante, afinal, o que é necessário, o que está no centro e o porquê, e porque o que está na margem está lá. Não é uma atitude simples, nem fácil, porque, de certo modo, é todo um mundo que talvez precise ser abandonado, e, com ele, também uma compreensão de nós mesmos, de quem somos, ou do que éramos, e não creio ser tão simples assim nos defrontarmos conosco mesmos, especialmente na nossa finitude e falibilidade. Mas a disposição para isso, ainda que demore, ainda que o processo seja doloroso, faz-se absolutamente necessária, se o que se persegue aqui é de fato um pensamento crítico, é de fato pensar criticamente sobre a realidade, e é de fato se pensar a si mesmo.

4. À guisa de conclusão?

A investigação de muitos pontos dessa pesquisa, apenas mencionados, mas ainda não desenvolvidos satisfatoriamente, ainda se faz necessária. No entanto, um primeiro resultado que surge aqui é a compreensão de que a filosofia, se está mesmo comprometida com um pensamento crítico, com um pensamento sobre a realidade em toda a sua complexidade, não pode mais ignorar sua multiplicidade, não pode mais ignorar a realidade em toda a sua diversidade. Em outras palavras, é preciso que a filosofia não apenas repense seus conteúdos, mas também a sua própria forma, isto é, que a filosofia repense acerca daquilo “que inclui ou exclui como seu objeto investigativo ao priorizar

determinado arcabouço conceitual cuja repercussão é de fato a inclusão ou a exclusão moral, social e política de sujeitos bastante concreto”²². Uma filosofia que pretende ser realizada de um único modo e alcançar uma única verdade acima de qualquer suspeita, é, para dizer o mínimo, unilateral e dogmática, e não está comprometida com um pensamento crítico sobre a realidade. Pensar com seriedade um objeto múltiplo e diverso, como a realidade, requer diversas perspectivas, diferentes vozes e cores, e diferentes maneiras de alcançá-lo. É preciso permitir que essas vozes diferentes questionem nossas certezas, para que nós também possamos questioná-las, para que possamos pensar nessas nossas certezas de modo crítico. No entanto, para isso, para uma visão de fato crítica, parece-me forçoso admitir que não se pensa apenas de modo intelectual, mas também de modo sensível, ou seja, que a sensibilidade tem algo não apenas acrescentar ao pensamento, mas a produzi-lo por si mesma, em conjunto com o intelecto. Se a filosofia só pode pensar a realidade através do intelecto, isto é, apenas de um modo, ou bem ela produz um conhecimento apenas parcial sobre esse objeto (e aqui pode ser discutido se isso seria, de fato, conhecimento, uma vez que não conseguiria compreender seu objeto na sua totalidade, uma discussão presente já entre Kant e Hegel, por exemplo), ou sua metodologia precisa ser repensada – e, nesse último caso, que penso ser o melhor caminho, é a própria filosofia que precisa se repensar. É necessário, então, que se faça a pergunta: afinal, o que é filosofia?

²² Janyne Sattler, *Op. Cit.*, 2018, p. 146.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília, Editora da UnB, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. Literatura e Metafísica. In: BEAUVOIR, Simone de. *O Existencialismo e a sabedoria das nações*. Lisboa: Editorial Minotauro, s/d, p. 79-95.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa: uma introdução à Filosofia através dos Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMPELLO, Filipe. Axel Honneth e a virada afetiva na teoria crítica. *Conjectura: Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 104-126, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2019.

DIAMOND, Cora. Anything but Argument? In: DIAMOND, Cora. *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy and the Mind*. Cambridge, MIT Press, 1996, p. 291-308.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995.

MIRANDA, Marloren Lopes. *A respeito da escrevivência de mulheres negras e a relevância de atos supostamente sutis – uma perspectiva branca*. Publicado em 10 nov 2019. Disponível em <https://medium.com/@marloren/a-respeito-da-escreviv%C3%A2ncia-de-mulheres-negras-e-a-relev%C3%A2ncia-de-atos-supostamente-sutis-uma-6ea2ce92c41> . Acesso em 18 nov 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016

SATTLER, Janyne. Uma questão de forma: lições metodológicas com Martha, Cora e Christine. In: SCHMIDT, Ana Rieger; SECCO, Gisele Dalva; ZANUZZI, Inara. (ORGS). *Vozes Femininas na Filosofia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018, p. 143-169.

SCHMIDT, Ana Rieger. Christine de Pizan contra os Filósofos. In: SCHMIDT, Ana Rieger; SECCO, Gisele Dalva; ZANUZZI, Inara. (ORGS). *Vozes Femininas na Filosofia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018, p. 15-36.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? *LETRAS: Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, Santa Maria, n. 16, p. 183-196, jan/jun 1998.

Referência para citação deste artigo

MIRANDA, Marloren Lopes. *Escritas de Mulheres: uma investigação metodológica*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 389 – 413, junho de 2020.

> Cópia e Simulacro: potencialidades da representação da doméstica em Carolina Maria de Jesus

> Copy and simulacrum: potentials of domestic representation in Carolina Maria de Jesus

por Milena Paixão Silva

Doutoranda em Literatura e Cultura na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural do Programa de Pós-graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: millapaixao7@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-8448-3200.

Resumo

Este trabalho busca pensar se a produção literária, sobretudo as bem próximas dos caracteres autobiográficos, nos permitem dialogar com o conceito de cópia e simulacro, primeiramente apresentado por Platão em *A República* e depois revisitado por Gilles Deleuze em *Platão e o Simulacro*. Não por acaso, escritos de Carolina Maria de Jesus presentes na obra *Diário de Bitita*, assim como o poema-narrativo *A Empregada* são escolhidos para essa tarefa. O recorte descreve algumas das vivências de Carolina enquanto doméstica, o que oportuniza a discussão sobre autoconhecimento e representação.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Autoconhecimento. Representação.

Abstract

This work seeks to consider whether literary production, especially those very close to autobiographical character, allow us to dialogue with the concept of copy and simulacrum, first presented by Platão in *A República* and later revisited by Gilles Deleuze in *Platão e o Simulacro*. Not by chance, writings by Carolina Maria de Jesus present in *Diário de Bitita*, as well as narrative poem *A Empregada* are chosen for this task. The clip describes some of Carolina's experiences as a domestic, which provides the opportunity for discussion about self-knowledge and representation.

Keywords: Carolina Maria de Jesus. Self-knowledge. Representation.

> Artigo recebido em 01.05.2019 e aceito em 08.07.2019

1. **Conhece-te a ti mesmo: considerações iniciais**

O famoso aforismo do mundo grego *Conhece-te a ti mesmo*, inscrito no Oráculo de Delfos - Templo de Apolo, deus da luz, do sol, da verdade e da profecia - parece apontar para algumas questões bem significativas para os seres humanos. A primeira diz respeito à busca pelo autoconhecimento e compreensão da realidade como uma longínqua necessidade humana. A segunda, moldada na forma imperativa-reflexiva do verbo conhecer indica que, seria o Outro, enquanto divindade ou não, aquele que nos despertaria para essa necessidade. Outro possível entendimento é que a máxima desenha o alcance do autoconhecimento mediante constante exercício, já que alcançá-lo não ocorreria em experiências isoladas, trata-se de um processo.

Enquanto processo, que certamente percorre toda a existência do sujeito, não seria difícil concordar que são variados os eventos, meios e instrumentos que oportunizam o exercício do autoconhecer-se. Essas oportunidades se efetivam desde a simples análise da matéria corpórea que realizamos diariamente diante do espelho até as mais profundas reflexões possibilitadas pela vivência de distintos eventos em nossas vidas. Nesse sentido, acredita-se que a literatura se constitua como uma relevante ferramenta para o exercício do autoconhecimento.

De posse do texto literário, somos convidados a nos libertarmos das amarras do cotidiano, refletindo sobre o real e vivendo a experiência de nos vermos pelos olhos do outro, contexto em que se manifesta o que compreendemos como representação. O grande acervo que a humanidade vem produzindo e acumulando ao longo de sua história pode dar a dimensão do

quanto temos nos (re)pensado por meio da leitura literária, melhor, por meio da representação da realidade forjada pela literatura.

A princípio, viver a experiência da representação da realidade e da busca pelo autoconhecimento caberia, de forma mais geral, aos leitores do texto literário. Contudo, este trabalho propõe-se a pensar, mesmo que brevemente, outros movimentos. A proposta é refletir como o produtor do texto literário, por exemplo, estabelece possíveis relações de autoconhecimento representativo por meio da sua própria escrita.

Para observar esse movimento, parte-se das noções platônicas sobre as ideias de cópia e simulacro, revistas pelo pensamento de Gilles Deleuze¹ e atravessadas pelo texto literário de Carolina Maria de Jesus. Destaca-se, para tanto, um recorte da obra da escritora que descreve eventos pessoais de suas vivências enquanto doméstica, registrados no seu livro de memórias *Diário de Bitita*², e o texto poético-narrativo *A Empregada*³, um possível exemplo de autoconhecimento e forjamento da realidade. Antes de iniciar a análise, contudo, parece pertinente apresentar Carolina, mesmo que brevemente, para o leitor que não a conheça.

¹ Gilles Deleuze, "Platão e o simulacro", 2015.

² Carolina Maria de Jesus, *Diário de Bitita*, 2014.

³ *Idem*, "A Empregada", 2018.

2. Conheces Carolina? Breves notas biogratextuais⁴

A história de Carolina Maria de Jesus e sua produção são altamente imbricadas, o que motivou a escolha da escritora e de alguns dos seus escritos para a discussão aqui proposta. Sua trajetória não foi o que se considera como convencional. Enquanto mulher negra, com poucos anos de estudos formais e, por certo tempo, moradora de favela, esperava-se que Carolina de Jesus fosse comedida, submissa e ignorante, mas ela não coube nessas caixas. Seu corpo decolonial constantemente performatizava a contrapelo do que lhe era esperado. Assim, ela foi exuberante, independente e sábia e transportou esses predicados para sua vasta produção.

Nascida no interior de Minas Gerais, apenas 26 anos após a assinatura da Lei Áurea, Carolina Maria de Jesus testemunhou, quando criança, as primeiras décadas da dita liberdade dos escravizados, contada pela História Oficial. Seus relatos em *Diário de Bitita*, publicado primeiramente na França e depois no Brasil quase uma década após sua morte, registram a dificuldade que a menina teve em compreender um dito regime libertário, que passou a vigorar a partir de 1888, e que manteve os corpos negros em uma estrutura de servidão.⁵

Seus escritos revelam inúmeras passagens que escancaram as hostilidades contra negros e negras, as constantes e contraditórias detenções e o trabalho servil aparentemente contratado, mas caracterizado por um perverso ciclo vicioso de uma remuneração sempre parca ou nula. Nesse período histórico

⁴ O neologismo busca marcar o imbricamento entre os dados biográficos de Carolina Maria de Jesus e sua produção.

⁵ Carolina Maria de Jesus, *Op. Cit.*, 2014.

brasileiro, as negras libertas prosseguiram trabalhando como serventes (diferentemente de hoje?) e as meninas precisavam aprender as tarefas do servir e do cuidar o mais precocemente possível.

Carolina não pôde se esquivar dessa conjuntura, sempre acompanhando e ajudando sua mãe que realizava serviços de lavadeira e cozinheira nas fazendas da região ou nas grandes casas da cidade. As diferentes fases da vida da escritora foram permeadas pelo aprendizado e realização de ofícios do servir tanto para o seu sustento como o da sua família. Dentre outras funções que exercera ao longo da vida, Carolina fora faxineira, cozinheira, arrumadeira, lavadeira, passadeira e babá.

Diante desse contexto, o diferencial de Carolina Maria de Jesus parece apoiar-se na compreensão, ainda em tenra idade, da importância do domínio do código escrito. Foram apenas dois anos de estudos formais, realizados no Instituto Allan Kardec, atual Colégio Eurípedes Barsanulfo, localizado em Sacramento-MG, e incentivados por D. Mariquinhas Leite, uma patroa de sua mãe.

O acesso à escolarização pela população negra era um abismo. Segundo Santos, isso se deve ao fato de que, iniciada a República, era preciso decidir o rumo a ser tomado pelo Brasil e a desmontagem do sistema escravista sofria simultâneos avanços e recuos devido tanto ao temor nutrido pelos ex-senhores de escravizados quanto ao afrouxamento do sistema vigente até inícios de 1888.⁶ Assumia-se que mudanças eram necessárias, mas elas deveriam ser implantadas

⁶ Rosimeire Santos, *A escolarização da população negra entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX*, s/d, s/p.

paulatinamente porque, se repentinas, poderiam prejudicar o bom andamento da economia, um contexto também não tão diferente do atual.

O sistema educacional, decerto, fazia parte das mudanças e, ao analisar alguns dispositivos legais que versavam sobre a educação brasileira no início da República, Santos observa como as prescrições desses dispositivos não tencionaram possibilitar o efetivo acesso da população brasileira, recém-liberta, à escolarização.⁷ Talvez isso explique porque em Sacramento, que contabilizava mais de quinze mil habitantes na época de nascimento de Carolina Maria de Jesus, só houvesse um grupo escolar público.

Contudo, estudar era um desejo da menina Carolina e um privilégio de poucos, sobretudo, quando negros e negras. É possível imaginar quais e quantas foram as violentas experiências vividas por crianças de famílias negras, como a de Carolina, que tentaram acessar a escola nas primeiras décadas de República. Nessas famílias, os adultos traziam suas memórias e corpos marcados pelo doloroso processo de escravização; para eles, incentivar o acesso e permanência na escola não era uma tarefa psicologicamente fácil. Foram, certamente, incontáveis os desafios vividos pela menina Carolina, especialmente porque sua família, como tantas outras famílias negras, residia longe de um grande centro urbano.

Enfrentar, resistentemente, cada uma das truculentas experiências vividas durante a aquisição e desenvolvimento da leitura e da escrita, todavia, desaguou no acontecimento que pautaria, a partir de então, a sua vida. Dessa forma, Carolina renasce e transporta-se para um espaço onde essas práticas são

⁷ *Ibidem*, s/p.

valoradas. E tais ferramentas de força e resistência passariam a acompanhá-la ao longo de sua trajetória.

Os poucos anos na escola foram decisivos para o autoconhecimento de Carolina de Jesus, seu entendimento do mundo e de sua arte. Carolina dedicou boa parte do seu tempo, a partir da aquisição do código escrito, à leitura e à escrita. Na sua vasta produção, a escritora parece sempre refletir sobre a sua condição e dos seus pares. Em *Diário de Bitita*, por exemplo, ela chega a registrar que a condição de servente é humilhante, devido às provações e privações vividas por aqueles que a realizavam.⁸

Em um dos episódios descreve que fora presa - acusada de roubo - e fala da truculência que quase fora exercida sobre seu corpo negro, salvo por um telefonema que explicava o mal entendido. Prossegue ainda concluindo que todos os pretos deveriam esperar por isso. No capítulo *Ser Cozinheira*, um dos suportes para as análises aqui propostas, ela relata “[...] eu já sabia que posteriormente aos interrogatórios vinha uma observação. Eu tinha a impressão de que estava num duelo e deveria ficar em guarda. Prevenida para receber o golpe”⁹.

Apesar dos termos interrogatório, duelo e golpe, a passagem não alude à prisão mencionada anteriormente. Nela é registrado o serviço realizado como cozinheira na Santa Casa de Misericórdia. O duelo refere-se à convivência com suas patroas, as religiosas responsáveis pela instituição. O que chama atenção é que Carolina de Jesus descreve esse trabalho como o melhor daquela fase de sua

⁸ Carolina Maria de Jesus, *Op. Cit.*, 2014, p. 148.

⁹ *Ibidem*, p. 201.

vida. A maior remuneração que já recebera, camisola e cama limpinhas para dormir e até luz elétrica. Contudo, consciente da condição a ela impelida, era preciso estar constantemente em alerta para receber os duros golpes que certamente seriam lançados sobre seu corpo negro.

Não obstante, em outro trecho do capítulo é registrado:

Trabalhei 3 meses para a senhora Salima, ia ganhar 40 mil-réis por mês. Quando vencia o mês, eu tinha vergonha de cobrá-la. Quando completaram-se 90 dias, decidi cobrá-la. Ela deu-me apenas 10 mil-réis. Eu disse:

- Só?

- Respondeu-me:

- Se não está contente pode deixar minha casa.

Chorei pensando na quantidade de roupa que eu lavava e passava. Cuidar do quintal, olhar a casa quando ela estava ausente. Não roubava. Cuidava de tudo como se fosse meu. Decidi procurar outro emprego. Ou deixar o anterior.

Pretendia encontrar um trabalho com melhor remuneração. Eu tinha que aprender a reagir, a exigir respeito nos contratos de trabalho. Mas não tinha casa e já estava cansando da vida de andarilha.

A patroa era estrangeira e eu nacional. Eu não podia competir com ela. Ela era rica e eu pobre. Ela podia mandar me prender. Continuei trabalhando.

A patroa sorria dizendo que havia encontrado uma idiota que trabalhava quase de graça. Depois do jantar, eu saía andando pela cidade, procurando emprego. Eu estava sã. Não havia obstáculo para impedir-me.¹⁰

A passagem relata mais um episódio de contrato de serviço que não fora cumprido. Segundo dados biográficos, a senhora Salima fora uma das últimas patroas para quem Carolina de Jesus trabalhou em sua região antes da mudança

¹⁰ *Ibidem*, p. 204-205.

para São Paulo, que aconteceria um pouco depois desse evento. A senhora Salima passava grandes temporadas fora da cidade e deixava o imóvel sobre os cuidados de Carolina, um gesto que supostamente demonstrava confiança. Em contrapartida, Carolina dedicara-se a ele como possivelmente se dedicaria à sua própria casa. Mas o desfecho do episódio mostra como as relações entre patrões e serventes negros estavam longe do respeito aos acordos firmados.

As passagens de casa em casa, de fazenda em fazenda, de cidade em cidade rendiam experiências malsucedidas, talvez por isso fossem tão frequentes as mudanças. A própria mãe de Carolina não conseguia compreender como sua filha, que dominava os códigos de contagem e escrita, ao contrário, inclusive, de muitas de suas patroas, era constantemente espoliada. No caso da senhora Salima, a manifestação explícita de má fé diante dos serviços prestados pelo corpo negro que lhe servia, gera ainda mais indignação.

Durante o período que Carolina de Jesus passara na casa de tal senhora, houve certa cicatrização das feridas em suas pernas, possível problema de circulação que acometeu a escritora por muitos anos. Mas a falta de pagamento do valor acordado na contratação e, sobretudo, a explícita dissimulação da patroa fizeram com que Carolina buscasse mais uma vez outro trabalho, possivelmente também relacionado ao servir.

Os relatos em *Diário de Bitita* localizam-se no tempo e espaço de uma infância e adolescência pobre, onde recorrer ao serviço doméstico era a opção de sustento. Anos depois, Carolina Maria de Jesus escreve o poema-narrativo *A Empregada*, publicado graças ao esforço em acessar uma parte da vastidão de seus manuscritos. O texto autobiográfico, com nítido espelhamento em vivências da

escritora, descreve uma condição servil individual dos corpos femininos negros, mas pode também ser compreendido dentro de uma discursividade coletiva.

Uma jovem deixou o interior e veio empregar-se em São Paulo para ganhar mais. Não apreciou o São Paulo com seu bulício diário e o seu clima enigmático. Enfim, ela estava descontente e regressou ao interior. As amigas foram cumprimentá-la e foram saber que tal é São Paulo. Ela respondeu-lhes assim:

Quando eu era empregada
Sofri tanta humilhação
Às vezes eu tinha vontade
De dar uma surra no meu patrão

Era um patrão malcriado
Não deixava eu parar um segundo
E o diabo ainda falava
De mim para todo mundo.
Obrigava eu levantar
A uma da madrugada.
E ainda andava dizendo
“Essa malandra não faz nada”

Se a gente dá um passo,
O diabo está sempre atrás
Vive sempre pondo defeito
Em todo serviço que a gente faz

Não gostei de trabalhar
Foi para as donas de pensão
Que quer tudo muito limpo

Mas não quer comprar sabão

Se a gente dá um passo

A diaba está sempre junto

Vive sempre observando,

Se a empregada come muito

Vive sempre pondo defeito

Em todo serviço que a gente faz¹¹

A escrita poética do texto expressa as experiências de Carolina Maria de Jesus, nas provações e privações de sua vida servil. Aproxima-se, decerto, do que fora vivido na juventude pela escritora, como uma plasmagem entre a arte e a realidade. Essa plasmagem é permitida pela representação, que enquanto conceito filosófico significa *estar por*. Assim, na representação o representante está pelo representado, num exercício que tenta buscar compreender a capacidade de nos percebermos a nós mesmos e também ao mundo. No texto, é construída uma rede de imagens e ideias que, individualmente, alcança o coletivo.

Como observado, os textos selecionados marcam o imbricamento entre as vivências pessoais da escritora, no que tange a sua impelida e árdua condição de servente e a sua produção artística e literária. Esse imbricamento é a base para a discussão aqui pretendida. Nesse sentido, a investigação proposta visa

¹¹ Carolina Maria de Jesus, *Op. Cit.*, 2018, p. 84-85.

compreender certos níveis de representação que podem ser estabelecidos entre as experiências da escritora e seus escritos.

Assim, para tal discussão, um esforço é feito na busca de se construir um diálogo entre os níveis de representação apresentados por Platão em *A República* e a análise deleuziana sobre essa dialética platônica. Distinguir as boas das más cópias classificaria o tangível na representação da realidade, segundo Platão. Contudo, questiona-se se a produção caroliniana poderia ser concebida, em certa perspectiva, tanto como boa quanto como má cópia. E sendo uma má cópia - o simulacro - ela seria desprovida de potência? Tais questionamentos norteiam a análise a seguir.

3. O texto caroliniano: potencialidades enquanto cópia e simulacro

As discussões e informações apresentadas acima tiveram como objetivo iniciar um caminho que busca entender se a produção literária, sobretudo as bem próximas dos caracteres autobiográficos, nos permitem dialogar com o conceito de cópia e simulacro, primeiramente apresentado por Platão e, séculos depois, revisto por Gilles Deleuze. Não por acaso, os escritos de Carolina Maria de Jesus que foram citados são escolhidos para essa tarefa, acredita-se que eles possibilitam o estabelecimento de tal diálogo.

Como ponto de partida, entende-se que seja pertinente situar alguns usos, tanto do termo cópia, como de simulacro. Socialmente, a ideia de cópia parece assumir, em geral, uma contextualização negativa. Sua realização, sem conhecimento e autorização prévia é, inclusive, enquadrada como crime em

dispositivos legais. Pensemos, por exemplo, no campo acadêmico: copiar parcial ou integralmente um escrito, sem atribuir o devido crédito ao autor é considerado plágio. No campo artístico, da mesma forma, a cópia é compreendida como ato criminoso, assim como o é na indústria.

Quanto ao conceito de simulacro, o contexto de negatividade, de forma extensiva, parece ser ainda mais acentuado. Também passível de sanções legais, por relacionar-se a ações criminosas, o termo liga-se, frequentemente, à ideia de imitação defeituosa ou malfeita, onde a aparência é enganadora e a atmosfera é envolta por fingimento. Tal entendimento talvez seja atenuado em se tratando de campo artístico e/ou literário, ironicamente ao concebido por Platão no século IV a.C.

Nessa perspectiva, é possível compreender que os usos sociais tanto do termo cópia como do termo simulacro, via de regra, são contraproducentes já que ambas ações não passariam de mera imitação, sem o emprego de um esforço criativo ou crítico. A diferença é estabelecida, então, na ideia de que a cópia seria uma imitação, ao menos, bem feita do original e o simulacro uma imitação malsucedida do mesmo. Mas o que tem sido marcado de tais termos desde Platão?

Para pensarmos uma possível resposta, voltemos ao aforismo *Conhece-te a ti mesmo* que contorna essa análise. Buscar, dentre tantos conhecimentos, aqueles que nos fazem olhar para dentro de nós mesmos e nos ajudam a nos autoconhecer para, em seguida, distinguir, conscientemente, entre o real e o representado, por meio de tal conhecimento e ainda transpor esse exercício para o mundo exterior é, sem dúvida, uma atitude de grande sabedoria.

Tal aforismo não é creditado a Platão, mas certamente ele foi o primeiro (ou um dos primeiros) a pensar sobre o nexo entre a realidade e a representação. Para o filósofo grego, a arte está para o real como o real está para as ideias. Assim, a realidade é representada e a arte acaba sendo a imitação dessa realidade. A proposta platônica é, *grosso modo*, classificar os níveis miméticos de distanciamento da realidade. Nessa conjuntura, quanto maior a distância do que é considerado como original, maior será a precariedade da imitação.

Enquanto mimesis da realidade, a arte assumiria um acentuado distanciamento do nível original. Em *A República* - diálogo socrático escrito por Platão, em que o filósofo busca pensar a fórmula ideal para os mecanismos de convivência social - os poetas, assim como os sofistas, não estariam em busca da verdade (condição fundamental para uma vivência plena em sociedade).¹² Para ele, os poetas seriam meros produtores de imagens, habilidade desenvolvida pela arte da cópia e, sobretudo, do simulacro.

A crítica feita à poesia na obra platônica, relaciona-se com a ideia de que tal arte literária não seria um bom instrumento para a formação dos jovens dentro de uma sociedade perfeita, uma vez que a poesia exalta os deuses que são, na visão do filósofo, tão imperfeitos quanto os homens. Outro problema da poesia é que ela abordaria temas como a morte e a política de maneira inadequada. A melhor ferramenta para essa tarefa, segundo Platão, seria a educação filosófica, obviamente.

Desse modo, a dialética platônica não estaria baseada no princípio da contradição, mas sim da competitividade. A fim de distinguir o falso do

¹² Platão, *A República*, 2014, p. 373-416.

verdadeiro, essa dialética busca uma categorização que diferencie o que é original do que seria a imitação, até porque o objetivo é mostrar uma dita verdade, contida na origem, e não um forjamento dela, expressa nas imitações. Assim, os três níveis de categorização, pensados pelo filósofo, classificam mais precariamente os modelos quanto maior se caracteriza o afastamento do considerado nível original.

Nessa perspectiva, o original é, como se sabe, o primeiro nível, atribuído ao mundo das ideias. Já o segundo é o nível inteligível, entendido como essência. E o terceiro é o nível fenomênico que representa os sentidos, objetos e aparências. Diante dessa categorização, a dialética platônica defende que o tangível deve ser concebido como cópia dos arquétipos ideais e, enquanto cópia, o tangível é imperfeito porque se afasta da ideia primeira que a originou. E quanto ao simulacro?

A partir de tal contexto, o pensamento platônico compreende que há cópias que advém, não da ideia original, mas da realização de outras cópias. Às cópias concebidas por meio de outras cópias, Platão conceitua como simulacros. Dessa forma, a categorização dos simulacros sofre ainda mais rebaixamento, pois eles localizam-se de mais a mais afastados do artefato original, circundante longínquo no mundo das ideias.

Reverendo essa linha de raciocínio, Deleuze discute, séculos depois, no texto *Platão e o Simulacro*, a relação pensada pelo filósofo grego entre as cópias e os simulacros. O filósofo francês, por sua vez, explica que, as primeiras “são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela

semelhança”¹³. Já os simulacros, supostamente em categorização inferior, são marcados a princípio “como os falsos pretendentes, constituídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial”¹⁴.

O falso pretendente, o simulacro, seria o próprio sofista e sobre ele Platão questiona a noção de cópia, de modelo. Dessa forma, quanto à pretensão de legitimidade buscada pelo filósofo grego, Deleuze indica que a motivação platônica seleciona as boas e más cópias. As boas seriam os pretendentes bem fundados, devido ao menor distanciamento em relação ao nível das ideias; já as más cópias, os simulacros, estariam ainda mais afastadas do original e seriam o mais precário de todos os níveis de representação.

Esteticamente, o filósofo francês chama atenção para a dualidade dilacerante dessa implicação. De um lado estaria a teoria da sensibilidade como uma forma de experiência possível e, de outro, a teoria da arte reflexiva como experiência real. Ele assinala que “para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições de experiência real”¹⁵.

Contudo, discutindo a reversão ao platonismo e abalando a noção de representação, Deleuze discorre sobre a potencialidade do simulacro ao longo do texto. Para o autor, “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a

¹³ Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, 2015, p. 259-272.

¹⁴ *Ibidem*, p. 262.

¹⁵ *Ibidem*, p. 265.

reprodução”¹⁶ porque o objetivo da divisão platônica não seria, em absoluto, a divisão de gêneros, mas a seleção de linhagens.

É nesse contexto, e diante dos escritos carolinianos apresentados na seção acima, que nos parece relevante analisar ao menos duas perspectivas dessa abordagem, embora uma delas, de início, possa causar certo estranhamento. A primeira perspectiva busca refletir sobre a possibilidade dos textos selecionados serem o que Platão considera como cópias bem fundadas, mais próximas da ideia original. E a segunda, compartilhando da defesa de Deleuze quanto ao simulacro, considera esses mesmos textos como potentes simulacros.

A leitura do texto *A Empregada* e escritos da obra *Diário de Bitita*, além do conhecimento de dados da sua biografia, boa parte deles apresentados pela própria escritora na vastidão de sua produção, nos remete novamente ao aforismo *Conhece-te a ti mesmo*. Carolina Maria de Jesus não somente buscou conhecer a si mesma, registrando esse exercício nas folhas de papel, como também lutou para ser conhecida e reconhecida pelo que essencialmente era: uma escritora.

Os relatos destacados em *Diário de Bitita*, nos apresentam a experiência memorística do seu corpo servil. Seu trabalho como cozinheira na Santa Casa de Misericórdia ou como espécie de caseira na casa da senhora Salimas, lhe rendeu experiências vívidas e dolorosas. Tempos depois, essas mesmas experiências embasam sua escrita literária, como uma plasmagem da realidade.

¹⁶ *Ibidem*, p. 267.

A proposta é pensar, então, como o primeiro nível de conhecimento caroliniano, especificamente entendido neste texto não como o nível das ideias, mas como a experiência servil vivida pela escritora na juventude, oportuniza a realização de outros níveis dentro da sua produção, aqueles apontados por Platão como cópia e simulacro e repensados por Deleuze.

Obviamente que não se pretende propor um espelhamento direto com os níveis categorizados por Platão em relação ao mundo das ideias e suas representações. Trata-se muito mais de uma quimera, um devaneio no sentido mais amplo que esse termo possa alcançar. Por isso, em meio a um devaneio filosófico, propõe-se estabelecer, em certa medida, uma aproximação entre categoria do mundo intangível das ideias com as experiências vividas pelo corpo tangível.

Baseadas nessa plasmagem, as experiências vividas por Carolina de Jesus em relação aos trabalhos realizados como servente, poderiam ser classificadas paralelamente como o primeiro nível do conceito platônico. Na experiência estaria o original, o ponto de partida para o forjamento das representações. Evidente que não se pode pensar em uma equidade com o mundo das ideais, mas a experiência, marcada na memória e no corpo, significa, nesse contexto, a imagem primeira para a representação. Já para Deleuze, seria a própria apresentação do corpo em sofrimento.

Assim compreendido, Carolina Maria de Jesus plasma, em seu texto poético-narrativo e autobiográfico, a experiência atravessada pelo seu corpo tangível. Ao descrever literariamente em *A Empregada* boa parte da cena memorística relatada nos registros de *Diário de Bitita*, ela produz - construindo

um paralelo com a categorização platônica - uma cópia mais próxima do original, constituída de semelhança e possibilitada pela ação do processo de autoconhecimento.

Ao aceitar o devaneio filosófico que, em certa medida, tenta aproximar-se da categorização platônica, o texto caroliniano, mais próximo do nível original - aqui assumido, novamente, como o nível da experiência vivida no corpo e registrada na memória - é a boa cópia, dotada de semelhança e bem fundada a que se refere o filósofo francês no diálogo com Platão apontado em, “a cópia platônica é o semelhante: o pretendente que recebe em segundo lugar”¹⁷.

Despertado do devaneio, e partindo para o terceiro nível de representação, é possível pensar esse mesmo recorte caroliniano de experiência plasmada na escrita como um simulacro dotado de especificidade, dessa forma, potente, como defende Deleuze quando afirma que por suas marcadas características o simulacro “rompe suas cadeias e sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalçada”¹⁸. Diante disso, nos termos do distanciamento da ideia original, o simulacro não teria um quê de fundamento outro, que a cópia não alcança?

O ponto de reversão de Deleuze funda-se justamente na potência do simulacro e não na precariedade de sua dissimilitude, potência que define, segundo ele, a modernidade. Ainda para o filósofo francês, fora Platão quem balizou os domínios da representação, mas o desdobrar desse domínio como bem fundado, limitado e finito coube a Aristóteles. Revendo a grande trindade

¹⁷ *Ibidem*, p. 264.

¹⁸ *Ibidem*, p. 266.

platônica (usuário, produtor e imitador), Deleuze defende que o observador não pode dominar as dimensões, profundidades e distâncias implicadas pelo simulacro. Diversamente, “o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista”¹⁹.

Ao discutir a reversão do platonismo, afirmando que, ao invés de deixar na sombra a motivação platônica, “reverter o platonismo deve significar, ao contrário, tornar manifesta à luz do dia esta motivação, ‘encurrular’ esta motivação - assim como Platão encurrula o sofista”²⁰, o filósofo francês sugere que se faça emergir os simulacros, que eles proclamem seu direito à diferença, porque para ser parecido é preciso haver diferenças.

Acredita-se que essas diferenças são projetadas devido à especificidade de cada observador e, no contexto desta discussão, também de cada produtor, como Carolina de Jesus, porque o mesmo e o semelhante são ambos simulacros e isso não significa que sejam meramente aparências e ilusões uma vez que “na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira”²¹.

Assim, ao compreender que a produção literária de Carolina Maria de Jesus, por meio de uma escritura que plasma suas experiências corpóreas e memorísticas, como observado nos escritos analisados na seção acima, marca as especificidades do seu texto porque sendo a simulação a potência que produz efeito, tal efeito “não é somente no sentido causal, uma vez que a causalidade

¹⁹ *Ibidem*, p. 264.

²⁰ *Ibidem*, p. 251.

²¹ *Ibidem*, p. 268.

continuará completamente hipotética e indeterminada sem a intervenção de outras significações. É no sentido de ‘signo’, saído de um processo de sinalização”²².

Nesse sentido, o texto caroliniano, que a princípio fora compreendido enquanto boa cópia, uma vez observada a sua proximidade com o nível original, assumido como a experiência vivida e registrada, é agora também concebido como um simulacro potente, já que rompe cadeias e sobe à superfície, afirmando seu direito à diferença. O texto caroliniano é também simulacro porque “é potência para afirmar a divergência e o descentramento. Faz deles o objeto de uma afirmação superior. É sob a potência do falso pretendente que ele faz passar e repassar o que é”²³.

Noutra esfera, mas ainda em diálogo com Deleuze, o desejo de dar sentido às coisas faz com que o sujeito busque cada vez mais vontade de potência, essa força vital que move tudo no mundo. Compreender os acontecimentos vividos e expressá-los poeticamente foi a vontade de potência de Carolina Maria de Jesus. Sua produção, mesmo que afastada do nível original, não é uma cópia degradada. Se a simulação designa a potência para produzir um efeito, o efeito produzido pela obra de Carolina de Jesus aproxima a escritora de suas memórias, na busca pelo autoconhecimento e entendimento do mundo.

No entanto, o próprio Deleuze chama atenção para que não se crie confusão entre o factício e o simulacro, afirmando que eles se opõem no coração da modernidade, pois há diferença em destruir para preservar a ordem

²² *Ibidem*, p. 268.

²³ *Ibidem*, p. 270.

reestabelecida das representações e destruir para instalar o caos. Para ele, “o factício é sempre uma cópia de cópia, que deve ser levada até o ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro”²⁴.

Quanto aos leitores, o texto caroliniano, como todos os demais textos literários, oportuniza o exercício de conhecer ao Outro e a si, compreendendo a realidade forjada via literatura. O mesmo efeito que aproxima potentemente Carolina Maria de Jesus de si mesma, aproxima seus leitores de si mesmos e também da escritora, num processo circular e contínuo de autoconhecimento. E como apontado longinquamente por divindade grega, o autoconhecimento é necessário para todos: observadores e produtores de sentido.

4. Algumas considerações finais

A necessidade de autoconhecimento foi ressaltada pelo mundo grego, que também ocupou-se de tantas outras questões fundamentais para a humanidade. Ao pensar uma sociedade perfeita, Platão se debruçou fortemente na busca pela verdade. Nesse caminho, categorizou os elementos de acordo com a maior ou menor proximidade em relação ao que ele considerava como original, o mundo das ideias. A arte, nesse caso, seria uma simulação mais ou menos precária, de acordo com seu nível de proximidade, do original.

Contudo, simular a realidade é um dos pressupostos da arte, é para cumprir tal tarefa que os variados artistas dedicam seu tempo e intelectualidade. Por meio da representação, historicamente construída, a arte tenta compreender

²⁴ *Ibidem*, p. 271.

como somos capazes de perceber a nós mesmos, ao Outro e ao mundo. Esse conhecimento produz uma rede de imagens e ideias que, individualmente, decerto, alcança a coletividade.

Primeiramente, foi proposto, nesta abordagem, um devaneio filosófico que concebeu a experiência como ponto de partida em paralelo com a categorização platônica do nível das ideias. Assim, a produção de Carolina Maria de Jesus, foi entendida como uma boa cópia, bem fundada e mais próxima do nível original. Seguidamente, compartilhando com o que Deleuze sugere na reversão do platonismo, conclui-se que a mesma produção de Carolina Maria de Jesus manifesta toda a potência do simulacro por meio da sua unicidade.

Em vista disso, ressignificar a realidade vivida e marcada no corpo por meio das pluralidades de experiências seria, então, elevar o nível imposto ao simulacro. Dentro de leituras de mundo múltiplas e diferenciadas, a potência está justamente na especificidade de representação que o leitor e/ou autor conferem tanto ao que pode ser considerado cópia, como ao simulacro, único porque é uma experiência individualizada na coletividade. Assim, diante de toda a análise realizada, não se pode deixar de dizer, na finalização deste texto, que se considera que a produção de Carolina Maria de Jesus é sim, ao mesmo tempo, a boa cópia e o simulacro potente.

Referências

DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 259-271.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu sonho é escrever... contos inéditos e outros escritos*. Organização de Raffaella Fernandez. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

PLATÃO. *A República*. Tradução e Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Rosimeire. *A Escolarização da população negra entre o final do século XIX e o início do século XX*. NetSaber - Artigos. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_6412/artigo_sobre_a-escolarizacao-da-populacao-negra-entre-o-final-do-sec--xix-e-o-inicio-do-sec--xx. Acesso em: 16 de março de 2020.

Referência para citação deste artigo

SILVA, Milena Paixão. *Cópia e Simulacro: potencialidades da representação da doméstica em Carolina Maria de Jesus*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 414 – 437, junho de 2020.

> Rubem Fonseca: da moldura à *ekphrasis*

> Rubem Fonseca: from frame to *ekphrasis*

por Murilo Eduardo dos Reis

Doutorando em Estudos Literários na linha de pesquisa Teorias e Crítica da Narrativa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), com bolsa Capes. E-mail: muriloreis86@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5372-4326.

Resumo

O tema do artigo são as representações de moldura e *ekphrasis* em *A santa de Schöneberg*, conto de Rubem Fonseca que tem como centro a vida e a obra do pintor Egon Schiele. O objetivo é verificar como tais procedimentos são realizados pelo narrador e de que maneira eles contribuem para o desenvolvimento da trama. Assim, tomamos como apoio teórico textos de estudiosos que tratam de moldura, da *ekphrasis*, da obra fonsequiana e de aspectos das narrativas breves, tais como Ortega y Gasset (1963), Rosana de Lima Soares (2001), João Adolfo Hansen (2006), Ariovaldo José Vidal (2000), e Ricardo Piglia (2004).

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Moldura. *Ekphrasis*. Conto.

Abstract

The theme of the article is the representations of frame and *ekphrasis* in *A santa de Schöneberg*, a short story by Rubem Fonseca which focuses on the life and work of painter Egon Schiele. The objective is to verify how such procedures are performed by the narrator and how they contribute to the plot development. Thus, we take as theoretical support critical and analytical texts by scholars who deal with framing, the *ekphrasis*, Rubem Fonseca's work and aspects of short stories, such as Ortega y Gasset (1963), Rosana de Lima Soares (2001), João Adolfo Hansen (2006), Ariovaldo José Vidal (2000) and Ricardo Piglia (2004).

Keywords: Rubem Fonseca. Frame. *Ekphrasis*. Short story.

> Artigo recebido em 25.12.2019 e aceito em 27.02.2020

1. Introdução

Segundo Ariovaldo José Vidal, os narradores de Rubem Fonseca são obcecados pelo substantivo preciso e pelo adjetivo cortante.¹ O mesmo crítico ainda afirma que, desde a publicação de seus primeiros contos, o escritor demonstrou forte influência da literatura policial de Raymond Chandler, sendo a imagem precisa – marca registrada de toda a sua obra – uma das mais acentuadas características dessa relação.²

Tânia Pellegrini vai mais além e compara a narrativa fonssequiana à fotografia, manifestação artística em que cada aspecto é imprescindível para a composição imagética. Ela enfatiza que, no gênero policial, o espaço se organiza de acordo com o modelo de representação realista, no qual os pormenores são realçados na montagem de um conjunto que não pode ter sua verossimilhança questionada.³

A precisão verbal também aproxima a literatura de Fonseca do cinema. Em reportagem publicada na revista *Bravo!*, Tiago Petrik, Malu Porto e João Gabriel de Lima relatam que Rubem Fonseca foi muito influenciado pela linguagem das câmeras – ele só não teria optado por fazer filmes porque, ainda adolescente, ganhou uma máquina de escrever. Além disso, o autor costuma participar das adaptações fílmicas e televisivas de seus livros – casos de *Bufo & Spallanzani* e *Agosto*, respectivamente.⁴

¹ Ariovaldo José Vidal, *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, 2000, p. 91.

² *Ibidem*, p. 75.

³ Tânia Pellegrini, “Rubem Fonseca”, 1999, p. 98.

⁴ Tiago Petrik, Malu Porto e João Gabriel de Lima, “O personagem Rubem Fonseca”, 2009, p. 34-35.

Vale destacar que também são de sua autoria dois livros relacionados ao tema da transposição da literatura para a película: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O selvagem da ópera* – o primeiro, romance protagonizado por um diretor que tenta fazer versão da obra *O exército da cavalaria*, de Bâbel; o segundo, argumento cinematográfico que aborda a biografia de Carlos Gomes.

Ainda reforçando a afinidade do escritor com a sétima arte, os autores da matéria dizem que ele trabalhou como roteirista de filmes publicitários do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), órgão fundado em 1962 que buscava lançar ideias liberais e antimarxistas – informação da professora Aline Andrade Pereira, autora da tese *O verdadeiro Mandrake: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível (1962-1989)*, entrevistada pelos jornalistas.⁵

Evidenciando a forte ligação do cinema com o estilo policialesco adotado por Fonseca, Sebastião Uchoa Leite escreve que filmes baseados em romances policiais tendem a obter mais sucesso na transposição de suportes, pois suas fontes originais se propõem mais à ação do que à reflexão. Para demonstrar sua tese, o crítico cita os longas *Relíquia macabra* (adaptação do romance *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett) e *À beira do abismo* (baseado na obra *O sono eterno*, de Raymond Chandler) como exemplos de grande eficácia visual resultante do gênero inaugurado por Edgar Allan Poe.⁶

Como se vê, estabelecer uma relação entre a obra de Rubem Fonseca – inerentemente ligada às tradições realista e detetivesca – e as artes visuais é algo já feito diversas vezes pela crítica. Neste artigo, retomamos o tema e propomos

⁵ *Ibidem*, p. 36-37.

⁶ Sebastião Uchoa Leite, “As relações duvidosas: notas sobre cinema e literatura”, 2003, p. 168-169.

uma leitura que, longe de ser original, sugere outra maneira de desfolhar as camadas de um texto literário. Assim, analisamos como a utilização de técnicas narrativas apuradas auxilia nos procedimentos denominados moldura e *ekphrasis* em *A santa de Schöneberg*, conto que integra o volume *Romance negro e outras histórias*. Primeiro, tendo como base passagens retiradas do texto ficcional, tratamos do conceito de moldura; depois, partimos para a *ekphrasis*, quando se analisa a relação de um personagem com a história do pintor austríaco Egon Schiele. O objetivo é mostrar de que maneira essas representações resultam em uma composição de estética sofisticada, cujo centro é a vida e a obra do pintor Egon Schiele.

2. Abertura de novas realidades

A santa de Schöneberg traz uma história envolvendo Ursula e Roberto, dois personagens excêntricos que se conhecem de maneira inusitada. Conduzido por um narrador onisciente, o conto divide-se em pequenos capítulos, cada qual nomeado de acordo com o indivíduo cujo ponto de vista é adotado.

A perspectiva de Ursula é a primeira a ser abordada. De sua janela, ela observa o cômodo em reforma de um edifício localizado em frente ao seu quarto:

Vê do seu quarto a cozinha do apartamento vizinho. Ao fundo há uma porta, que, supõe, deve dar acesso a um corredor; perto dessa porta, uma mesa, de madeira clara, com quatro cadeiras iguais. Vê ainda um fogão de quatro bocas, armários, baixos e altos, pintados de branco; uma geladeira pequena e uma máquina de lavar roupa, do tamanho da geladeira, tudo na cor branca. Sobre os armários baixos, do lado em que fica a geladeira, há uma comprida bancada. A máquina de lavar roupa fica próxima da janela, do lado oposto ao da geladeira, junto a uma pia com duas cubas de aço

inoxidável. A persiana horizontal dessa janela nunca foi baixada durante as obras que acabaram de ser realizadas naquele apartamento. Agora não mora ninguém ali para fazer isso. O que a atrai naquela cozinha é ela estar sempre vazia. Cozinhas são lugares movimentados, pelo menos as que ela conhece. Quando a obra terminou, alguém deixou a luz acesa e às vezes ela acorda no meio da noite e vai contemplar a cozinha que, emoldurada pela janela e pela escuridão, parece, em sua imobilidade, uma fotografia.⁷

Rosana de Lima Soares escreve que telas e janelas podem ser entendidas como molduras que abrem espaços. Segundo a autora, o termo moldura é adequado tanto para indicar os limites-alcances de uma pintura quanto os alcances-limites da janela, sendo, simultaneamente, contorno e ruptura, algo que define um campo de visão e, conseqüentemente, deixa de fora outras imagens.⁸

A janela contemplada por Ursula no trecho em destaque funciona como a moldura que cinge uma tela. Na escuridão da noite, a luz deixada acesa exerce contraste que demarca a configuração da cozinha em meio à ausência de luminosidade. Ao mesmo tempo em que são criados contornos limítrofes, abre-se um espaço com novo alcance e novas possibilidades de imaginação e de interpretação. Ortega y Gasset ressalta que a obra de arte é uma ilha imaginária rodeada de realidade por todas as partes. Nesse sentido, como se estivesse, à maneira de um quadro, pendurado numa parede escura, o fragmento iluminado desse apartamento é isolado do contexto noturno em que está inserido, resultando noutra representação de realidade que não a penumbra pela qual é rodeado.⁹

⁷ Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, 1994, p. 645.

⁸ Rosana de Lima Soares, “Telas e janelas, molduras das imagens”, 2001, p. 35.

⁹ José Ortega y Gasset, “Meditación del marco”, 1963, p. 311.

Como guia descritivo, temos um narrador não participante da história que sumariza pormenorizadamente as cores, nomenclaturas e posições ocupadas no espaço dos móveis que compõem o cenário – tipo de representação realista (como dissemos, ressaltada por Pellegrini), algo também peculiar às histórias de detetive e, conseqüentemente, à obra de Rubem Fonseca. A onisciência da voz narrativa é revelada quando se alude à suposição, levantada por Ursula, de que a porta localizada no fundo do cômodo leva a algum tipo de passagem, e também no momento em que ela faz menção ao motivo pelo qual se sente atraída por aquele interior: o inusitado fato de, até então, nunca ter visto cozinha com ausência tão grande de movimento. Assim, aquela janela apresenta uma nova interpretação do real, algo que a personagem fonssequiana nunca havia visto.

Os verbos marcados no presente, particularidade que se mantém no decorrer do conto, sugerem a imagem fotográfica que caracterizará cada cena. Susan Sontag afirma que a arte da fotografia apresenta um novo código visual, ampliando e modificando a concepção do que vale a pena ser olhado e observado.¹⁰ Como a própria narração deixa claro, a inexistência de dinamismo emoldurada pela janela e contemplada por Ursula aproxima o que é descrito da reprodução de uma câmera. Em um mundo visualmente poluído, repleto de ruídos e abarrotado de cozinhas movimentadas, ela descobre a ausência de movimento e seu conseqüente silêncio, algo pelo qual vale a pena levantar-se no meio da noite e realizar o exercício da contemplação – hábito esquecido na imediata era das redes sociais em que vivemos.

¹⁰ Susan Sontag, “Na caverna de Platão”, 2004, p. 13.

Certo dia, o imóvel é ocupado por um homem. A partir de então, movida por intensa curiosidade, Ursula passa a acompanhar os movimentos de Roberto pelo cômodo:

Hoje, um homem apareceu na cozinha, com uma saca e desapareceu. [...] Ele demora a reaparecer, com um livro debaixo do braço. Ursula não consegue ler o título do livro. O homem olha para a saca, como se fosse um quebra-cabeça. Ursula o observa através do binóculo. Afinal ele retira as mercadorias: oito latas de sopa, não, nove latas de sopa e um pedaço de pão preto envolto em papel celofane, e uma garrafa de vinho tinto. Depois pega a garrafa de vinho e fica olhando para o rótulo. [...] Em seguida, com o livro na mão, sai da cozinha, deixando a luz acesa. [...] O homem nunca toma sopa à mesma hora; nem senta na mesma cadeira, cada vez que sorve a sopa. Às vezes come, junto com a sopa, um pedaço de pão preto. Com um abridor manual retira a tampa da lata, coloca a lata de sopa em uma pequena panela com água, espera a água ferver, tira a lata da panela, põe a lata sobre um prato e toma a sopa diretamente da lata. Ele não deve gostar de lavar louça, provavelmente.¹¹

Agora, ao invés de emoldurar imagem estática, a janela se abre para a rotina de Roberto. Rosana de Lima Soares compara a moldura de uma tela – seja ela de pintura ou de cinema – com a opacidade, já que ela devolve ao espectador uma imagem que já é passado. No que diz respeito à janela, a autora associa sua abertura a uma transparência que mostra outra realidade. Em ambos os casos (tela ou transparência), assim como no caso das palavras, há alternância entre velar e revelar um mundo interior/exterior, esteja ele localizado no passado ou no presente.¹²

¹¹ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 645.

¹² Rosana de Lima Soares, *Op. Cit.*, 2001, p. 35.

No caso de Ursula, a cada dia sua vigília revela detalhes sobre o comportamento de Roberto, sujeito que não possui horário fixo para refeições e que, mesmo morando sozinho, ocupa diferentes lugares à mesa. Há uma personagem de Rubem Fonseca, narradora do conto *Fevereiro ou março*, que diz:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, certos amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso.¹³

Roberto certamente não é um desses indivíduos que esquematizam previamente o que será feito de suas vidas. Tal característica não se revela em grandes acontecimentos, mas nas pequenas atitudes cotidianas. Ursula assume o papel da fotógrafa habilidosa que se sente atraída não pelo que está escancarado aos olhos de todos, mas por aquilo que passa despercebido, pela repetição ou variação de ações prosaicas e, para o senso comum, irrelevantes.

Além da predominância dos já mencionados verbos conjugados no presente, outro fator que faz parecer que os eventos ocorrem no momento da leitura é a correção a respeito da quantidade de latas de sopa tiradas da saca e a suposição de que, por ingerir somente alimentos em conserva, Roberto não goste de lavar louça. Nesse ponto, de maneira sutil, vemos o ótimo uso do discurso indireto livre, em que a voz do narrador funde-se com o pensamento da personagem. James Wood escreve sobre um refinamento desse estilo que pode ser chamado de ironia do autor. O distanciamento entre as vozes do escritor e da

¹³ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 13.

personagem aparenta desaparecer. Nesse caso, a voz da personagem parece se rebelar e tomar conta da narração. O crítico cita como exemplo um período do conto *O violino de Rothschild*, de Tchekhov: “A cidade era pequena, pior que aldeia, e habitada só por velhos, que morriam tão raro que isso até causava desgosto”. De acordo com Wood, estamos na mente de um fabricante de caixões, para quem a longevidade era um entrevero financeiro.¹⁴

No conto de Fonseca, a mistura da voz do narrador onisciente com a de Ursula acontece quando há evidência do equívoco cometido (quantidade de latas retiradas da saca) e levantamento de uma hipótese (Roberto evita lavar a louça que se acumula na pia). Adotando as ideias apresentadas por Wood, é como se, nesse momento, Ursula se insurgisse contra o detentor do discurso e tomasse a palavra para si. Assim, temos a certeza de que os fatos narrados, amplificados pelas lentes do binóculo, estão sendo vistos pelos olhos da personagem.

Tal curiosidade transforma-se em obsessão. Fingindo ser candidata a uma vaga de faxineira, a observadora entra no apartamento de Roberto e se depara com o cenário até então visto à distância:

Ali estão as latas de sopa vazias, cada uma com uma colher, as xícaras com tocos de charutos, a garrafa de vinho. [...] Vista de perto a cozinha está ainda mais desarrumada. No ar, um odor forte de charutos. Da janela da cozinha procura localizar a janela do seu quarto. Lá está ela, com as cortinas cerradas; de trás daquelas cortinas ela espia o homem [...].¹⁵

¹⁴ James Wood, *Como funciona a ficção*, 2012, p. 31.

¹⁵ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 648.

No filme *Dreams*, de Akira Kurosawa, um pintor percorre um museu com as obras mais famosas de Van Gogh. Em certo momento, ele para diante de uma delas e a contempla. Ludibriado por devaneios e conduzido por sua imaginação, fantasia adentrar o quadro e percorrer caminhos pictóricos. Utilizando as palavras de Ortega y Gasset citadas anteriormente, interage com a ilha imaginária apartada de sua realidade. Da mesma maneira, Ursula invade o espaço até então metonímico, cuja visão era limitada pelo recorte feito pela janela – a diferença entre um caso e outro é que, no conto de Rubem Fonseca, a interação entre personagem e quadro ocorre de modo concreto.

A troca de perspectiva lhe dá novas sensações – o cheiro de charuto, a cozinha com aparência mais caótica do que quando vista ao longe –, nenhuma delas captada de seu quarto, mesmo com a visão aumentada pelo binóculo. Ursula identifica, ainda, a sua própria janela, local de onde espiona Roberto. É como se Jeffries, fotógrafo interpretado por James Stewart no filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, assumisse o ponto de vista dos vizinhos que espia, experimentando o efeito de estar na posição daquele que é observado.

Assim como a personagem de *Dreams* percorre trilhas e campos dentro da pintura de Van Gogh, Ursula explora os cômodos do apartamento. Em uma das paredes, encontra uma reprodução do quadro *Sitzende Frau mit hochgezogenem Knie*, do pintor austríaco Egon Schiele. Entre as pernas de Edith, companheira do artista e modelo para a feitura da tela, Ursula deixa um bilhete para Roberto. Como veremos, os mistérios envolvendo a vida e a obra de Schiele serão determinantes para o destino daquele homem.

3. Três *ekphrasis* e uma carta

Depois de se conhecerem, durante um almoço, Roberto fala sobre uma das obras de Egon:

“Mas é um quadro mais sombrio.” Roberto relembra o quadro. Schiele e Edith estão nus. A dele, uma nudez angulosa cheia de arestas, se não fosse o rosto, perplexo, pareceria uma nudez de pedra. A carne maternal do corpo de Edith nada tem do despojamento tranquilo, mas provocante, que as roupas descuidadas não conseguem esconder na *Mulher sentada*. E no quadro *A família*, entre as pernas dela, contrastando com a nudez dos pais, vê-se o menino inteiramente vestido, o olhar perdido em algum ponto, como Edith. “Um quadro sombrio”, repete Roberto.¹⁶

João Adolfo Hansen escreve que, em exercícios preparatórios de oratória concebidos na Grécia entre os séculos I e IV d. C., *ekphrasis* remete à *descrição* ou *exposição* associadas às técnicas de ampliação de matérias narrativas, nas quais seu autor concebe um narrador que amplifica temas sobre os quais há concordância, como a exaltação da criatividade e do apuro técnico do pintor, além do estilo extraordinário e da beleza da obra de arte em si.¹⁷

No excerto destacado, ao contrário dos momentos em que Ursula observa a janela vizinha à sua e tem seus pensamentos misturados à voz do narrador, vemos a opinião de Roberto – a respeito do quadro *A família* – reproduzida por ele próprio, em discurso direto que abre e encerra o parágrafo. Intercalada a reprodução literal de sua fala, temos novamente a onisciência narrativa exercida pelo discurso indireto que decalca o que passa pela cabeça do personagem. Tais

¹⁶ *Ibidem*, p. 652.

¹⁷ João Adolfo Hansen, “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, 2006, p. 85.

descrições mentais, ao exporem predicativos relacionados à pintura de Schiele, caracterizam a *ekphrasis* mencionada por Hansen. Misturando sua voz com as lembranças de Roberto, o espectro narrativo sublinha os diferentes tipos de nudez apresentados pelos corpos: a de Schiele, de formas irregulares complementadas pelo rosto pálido; a de Edith, menos provocante e despojada em comparação a *Sitzende Frau mit hochgezogenem Knie*, tela em que ela é retratada vestindo curtas e poucas roupas.

A inexistência da sensualidade de outrora leva o personagem a considerar *A família* um quadro mais sinistro. Passeando por seu pensamento, o narrador de Rubem Fonseca também chama a atenção para o bebê inteiramente vestido e colocado entre as pernas da mãe, contrastando com a nudez dos pais, além de destacar os olhares perdidos da mulher e do menino. Tomando por base uma vez mais as proposições de Hansen anteriormente citadas, ampliam-se, assim, as características relacionadas à técnica do pintor e ao modo como a obra foi concebida.

Como complemento à análise realizada por Roberto e reportada pelo narrador a respeito de *A família*, há o exame feito por Reinhard Steiner, no qual ele declara tratar-se do último quadro importante do pintor, além de notar a predominância de um fundo sombrio, do qual se destacam tons moderados que, até então, eram desenvolvidos em superfícies coloridas. A ausência de tonalidade mais clara dialoga, segundo o crítico, com a produção do artista nos seus últimos anos de vida.¹⁸

¹⁸ Reinhard Steiner, *Egon Schiele: a alma nocturna do artista*, 2001, p. 118.

Roberto mostra-se influenciado não só pela arte do retratista austríaco, mas também por seus aspectos biográficos. Durante passagem por Viena, encontra uma carta misteriosa num mercado de pulgas. Mesmo sem abrir o envelope ou ter a confirmação do remetente, ele acredita piamente que ela foi escrita por Schiele, o que lhe desperta um tipo de torpor. Depois de adquirir a missiva, ele pensa em Edith e vai até o museu Belvedere com o intuito de vê-la em *A família*:

Não é a primeira vez que vê aquele rosto resignado e cheio de compaixão, o corpo curvado com as mãos entre os joelhos. Mas, agora, pensa ver, no olhar da mulher, alguma coisa que nunca notou anteriormente: a figura invisível de Schiele. Não há dúvida de que ela está olhando para o marido – ansiando para que tudo termine logo. E tudo vai mesmo terminar imediatamente, naquele 1918. Mas Roberto agora sabe que existe algo que liga tudo o que aconteceu à carta. Tira a carta do bolso com as mãos trêmulas. Mas não tem coragem de abri-la.¹⁹

Além de associar a *ekphrasis* ao ato descritivo, Hansen também a relaciona à estruturação de etopeias²⁰ – termo que, no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, é ligado à retórica e definido como descrição literária com especial focalização no temperamento, no caráter, nas paixões e nas tendências de uma ou mais personagens.²¹

No trecho extraído do conto, descrevendo os pensamentos de Roberto e os citando em discurso indireto livre, o narrador apresenta nova leitura das expressões faciais de Edith. Motivado pela descoberta da epístola nunca aberta,

¹⁹ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 655.

²⁰ João Adolfo Hansen, *Op. Cit.*, 2006, p. 85.

²¹ Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2009, p. 889.

deixa de ver apenas a modelo com olhar perdido, resignado e benevolente. Em seus olhos, enxerga o espectro do marido, objeto capturado pelas órbitas que anseiam pelo término de *tudo*. A descrição das angústias da figura feminina caracteriza a prática da etopeia destacada por Hansen. Assim, não há somente a *ekphrasis* de elementos ligados às formas das imagens – como vimos no fragmento em que Roberto reflete sobre a nudez de Edith e Schiele –, mas também a exposição interpretativa daquilo que está implícito.

No ensaio epistolar *Cara Giulia*, Daniel Arasse critica a atitude de sua interlocutora de utilizar filtros externos (citações, referências, textos) para interpretar obras de arte – o que, para ele, configura um tipo de proteção contra o puro brilho artístico de uma tela.²² Pode-se dizer que Roberto, influenciado pela lente extrínseca da mensagem oculta que tem em mãos, adota o mesmo procedimento censurado por Arasse. A nova leitura realizada pelo personagem de *A santa de Schöneberg* a respeito dos sentimentos obscuros da esposa do pintor está intimamente ligada ao misterioso conteúdo do envelope. Além da carta, há também o filtro influenciador das informações biográficas do artista austríaco. O desfecho, consumado em 1918 e no qual pensa Roberto, é a morte de Schiele e da esposa. Segundo Reinhard Steiner, acometidos pela gripe espanhola, o casal morreria em outubro daquele ano – uma diferença de apenas setenta e duas horas separa o óbito de um e de outro: ela falece no dia 28; ele, em 31.²³

O fato é que as informações externas à obra inquietam Roberto, que não tem coragem de violar o lacre do envelope e, ao mesmo tempo, quer saber do que

²² Daniel Arasse, “*Cara Giulia*”, 2019, p. 7.

²³ Reinhard Steiner, *Op. Cit.*, 2001, p. 121.

trata aquela missiva. Ele resolve ir até o endereço do destinatário, cujo nome é Husack. Centralizada num pátio cercado de antigos edifícios, encontra a santa que nomeia o conto de Rubem Fonseca:

No centro do pátio, entre arbustos, num pedestal de bronze, uma escultura de dois metros de altura, uma mulher que parece ter dezoito anos, vestida com um manto azul drapejado. Ela está dando um passo à frente, o que desnuda, até um pouco acima do joelho, sua perna bem torneada; uma jovem de seios pequenos e rosto rubicundo, mas não querubínico; uma coroa de louros prende seus cabelos; das costas saem-lhe duas asas brancas e ela segura alguma coisa, apoiada sobre o ombro, que Roberto não identifica.²⁴

Hansen escreve que muitos autores têm como fórmula literária da *ekphrasis* o escudo de Aquiles, descrito nos versos 483-608 do canto 18 da *Ilíada*. Porém, o articulista diz que tomar a arma de defesa da personagem homérica como topos esbarra em duas objeções com relação à classificação do que seria ou não *ekphrasis*: a primeira diz respeito ao fator histórico, já que a narrativa de Homero é muito anterior à criação do termo – sobre esse tópico, Hansen ressalta que, em tempos de desistoricização, qualquer efeito visual pode ser considerado ecfástico; a segunda, ao não isolamento do objeto descrito em relação à ação épica da história – no caso da *Ilíada*, a descrição do armamento serve para amplificar a fúria de Aquiles, que sai para vingar a morte de Pátroco, seu irmão.²⁵

No trecho destacado, o narrador, adotando a perspectiva de Roberto (algo que pode ser notado no final da passagem, quando há menção de que o

²⁴ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 656-657.

²⁵ João Adolfo Hansen, *Op. Cit.*, 2006, p. 87.

personagem não consegue identificar o objeto carregado pela santa), obtém, assim como na descrição do escudo de Aquiles, êxito imagético ao descrever a possível idade da figura feminina, bem como ao expor suas características corporais e das vestimentas que utiliza. Relatando o movimento que descobre uma parte do seu corpo, cria-se também um efeito de narratividade, como se, apesar de estático, ele estivesse se mexendo. Tal detalhamento nos mostra que, ao contrário das formas reproduzidas por Schiele, a jovem de aproximadamente dezoito anos possui contornos torneados e definidos, além de um rosto *non querubínico* que contrasta com o fato de ostentar asas.

Se Rubem Fonseca, assim como Homero, tem sucesso na criação de efeitos visuais, há ainda a segunda objeção colocada por Hansen, que diz respeito à conexão dos aspectos descritivos com a história. Esse vínculo aparece nos lances finais do conto, quando descobrimos que a estátua colocada entre os prédios da capital austríaca e detalhada pelo narrador será a última coisa vista por Roberto antes de morrer.

Ao tocar a campainha de um dos edifícios, este é recebido por um homem chamado Schlüter, que o leva até o apartamento de Husack – sujeito em idade avançada, preso a uma cadeira de rodas e amparado por uma provável enfermeira. A ele, o brasileiro entrega a carta. Depois de verificar que ela não havia sido aberta, o idoso pergunta quanto o desconhecido quer pelo documento. A resposta não vem na forma de dinheiro, mas de questionamento – Roberto deseja saber se a missiva tem relação com Schiele:

“Sim, sim, você sabe que sim!” Husack curva o corpo como se esvaziado e estripado subitamente de suas vísceras, encosta o rosto nos joelhos. “O que você sabe sobre Schiele? Meu Deus, quando poderei esquecer o passado?”, murmura, com palavras quase inaudíveis.

[...]

“E eu? O que eu tenho a ver com isso tudo?”, pergunta Roberto.

“Seu tolo, você não sabe?”, diz a mulher.

“Ele não sabe”, diz Husack tristemente.

Neste instante, Schlüter, num movimento rápido, passa um cordão grosso em volta do pescoço de Roberto. Os dois começam a lutar. Em busca de ar, Roberto cambaleia em direção à luz rósea-violeta que entra pela janela. A madeira velha e os vidros cedem com estrépito.

Schlüter é arrastado por Roberto na queda. Os prédios em torno da santa de Schöneberg parecem rodar. A santa também gira, se aproxima rapidamente, e se apaga.²⁶

Ricardo Piglia afirma que o conto narra duas histórias – uma aparente, outra secreta – e divide os relatos breves em clássico e moderno. A respeito do relato clássico, Piglia diz que o contista codifica a história secreta entre as fendas do relato aparente, produzindo o efeito de surpresa no final, momento em que a narração cifrada vem à superfície. Com relação ao moderno, o crítico ressalta que as duas histórias são contadas como se fossem apenas uma e o escritor manipula a tensão entre elas sem nunca a resolver; ao final, o artista aplica a teoria do iceberg hemingwayana, em que o mais importante nunca é contado.²⁷

Para que o raciocínio do escritor argentino fique mais claro, tomemos como exemplo *Assassinatos na Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, considerado pela maioria dos estudiosos do romance policial como o primeiro espécime desse tipo de narrativa. Narradas em forma de memórias, as duas histórias mencionadas por Piglia, ali, são a do crime e a da investigação. Os assassinatos citados no título

²⁶ Rubem Fonseca, *Op. Cit.*, 1994, p. 659.

²⁷ Ricardo Piglia, *Formas breves*, 2004, p. 91-92.

se referem à misteriosa carnificina envolvendo duas mulheres, mãe e filha, moradoras de um conjunto habitacional localizado no subúrbio de Paris. Quando C. A. Dupin (tido como protótipo dos detetives que viriam a seguir) fica sabendo do caso por meio dos jornais, inicia um solitário inquérito que habita a superfície do texto. O leitor acompanha a maneira como o detetive amador visita o local do crime e averigua todas as marcas deixadas pelo apartamento. Ao final, como se resolvesse uma equação matemática, sem deixar pontas soltas, Dupin demonstra de que maneira o delito foi praticado (segunda história) e apresenta as conclusões às quais chegou, caracterizando o desfecho de um conto clássico.

Metáfora da geleira imaginada por Hemingway, a variante moderna dessa forma de narrativa pode ser exemplificada por um conto do próprio autor. Os *pistoleiros* nos conta sobre um homem que recebe a notícia de que está prestes a ser assassinado por dois sujeitos. Inexplicavelmente, mesmo sabendo do perigo que o cerca, ele aceita seu destino. Terminada a leitura da última página, a narrativa que elucidaria o motivo de sua decisão suicida permanece codificada, sem solução.

Se o conto de Rubem Fonseca seguisse a linha clássica das formas breves – cujos maiores representantes, segundo Piglia, são Quiroga e Poe²⁸ –, provavelmente o envelope seria aberto e saberíamos qual a gravidade dos fatos ali descritos. Lendo o excerto em destaque, percebe-se que a carta esconde alguma coisa de muito grave a respeito do passado de Egon Schiele e de Husack, algo que pode ser notado pela atitude do idoso ao perguntar o que Roberto sabe sobre o pintor – curvando-se sobre os joelhos como se sentisse forte dor, ele

²⁸ *Ibidem*, p. 91.

evidencia que os acontecimentos pretéritos ainda lhe afetam. Porém, esses fantasmas não são revelados, bem como a relação de Roberto com esse mistério; informação que, exceto ele próprio, todos naquela sala demonstram saber. Por manter o conteúdo da epístola oculto, a narrativa fonsequiana enquadra-se no modelo cujo *modus operandi* é a metaforização do iceberg associada ao autor de *O velho e o mar*: vemos somente sua ponta na superfície do texto e temos vaga noção do que pode estar abaixo dessa linha.

Diferentemente da maioria dos fragmentos analisados, na passagem em questão há quase que a predominância do discurso direto, o narrador delegando a cada personagem sua própria voz. Somente no final é que ele volta a adotar a onisciência, descrevendo a visão rodopiante dos edifícios tida por Roberto ao precipitar-se pela janela, moldura da qual vaza luminosidade em tons rosa e violeta. Retomando as ideias de Rosana de Lima Soares, ao estilhaçar a barreira de vidro que separa o mundo exterior do cômodo fechado, é como se o personagem (que leva consigo seu oponente) rompesse os alcances-limites de sua moldura, mergulhando em imagens que, graças ao contorno da janela, eram deixadas fora do seu campo de visão. Em queda livre, ele vê tudo girar, inclusive a estátua da santa que observara momentos antes e com a qual colide antes de perder a consciência, consolidando o vínculo, mencionado por Hansen, entre o objeto descrito e a narração.

4. Considerações finais

Resgatando as análises realizadas neste trabalho, é possível fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles em novo exame. Podemos considerar, de maneira sucinta, como Rubem Fonseca apropria-se habilmente de recursos narrativos para a construção de molduras e a realização da *ekphrasis*.

Ao investigarmos a caracterização do que se tem por moldura, observamos como o narrador onisciente, adotando a perspectiva de Ursula, faz da janela vizinha ao apartamento da personagem o recorte para uma nova representação da realidade. Esse *quadro*, posicionado em meio a tantas outras possibilidades espaciais, revela uma imagem congelada e, depois, o cotidiano de um homem que se alimenta apenas de sopas enlatadas, como se a personagem observadora assistisse a um filme mudo. Porém, em ações tão prosaicas, ela enxerga um indivíduo dominado por angústias e inquietudes que, possivelmente, se veem refletidas nas telas de Egon Schiele. Além disso, há a mudança de perspectiva no momento em que ela *invade* o cenário outrora limitado pelas bordas da abertura, o que lhe dá a possibilidade de assumir a posição do objeto contemplado.

O mesmo narrador, alternando, em alguns momentos, o uso do discurso indireto livre com a aplicação do discurso direto, misturando sua voz aos pensamentos de Roberto, realiza o que Hansen entende por *ekphrasis* – não apenas no que diz respeito à pura descrição de formas, mas também com relação à interpretação de possíveis sentimentos ocultos (presentes nas expressões das figuras retratadas por Schiele no quadro *A família*). Além disso, Rubem Fonseca consegue conectar a descrição da imagem que dá nome à narrativa com o papel que ela teria no destino (trágico?) de Roberto.

Esse ponto, aliás, traz à tona uma questão: pelo que analisamos até aqui, é notório que *A santa de Schöneberg* é mais uma prova da habilidade narrativa de um escritor consagrado. Mas como tirar, de um conto dedicado a descrições visuais, uma trama? O autor mostra que consegue realizar tal tarefa ao inserir o mistério envolvendo a carta encontrada no mercado de pulgas vienense.

Antoine Compagnon, recorrendo ao historiador italiano Carlo Ginzburg, compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. Opondo-se à dedução, o padrão desse tipo de conhecimento é a arte do caçador, que decodifica a narrativa do caminho feito pelo animal a partir das pegadas deixadas por ele. A reconstituição dessa sequência pode levar a uma identificação baseada em vestígios quase invisíveis.²⁹

Assim como esse caçador da pré-história, Roberto lê marcas, indícios que o instigam a realizar possíveis outras leituras, a fazer interpretações que vão além do que está na superfície dos quadros. A missiva e o seu misterioso conteúdo relacionado à vida de Schiele se apresentam como sinais deixados pelo artista, para que seu espectador aficionado tente decodificar sentimentos e significados escondidos nos mínimos detalhes de sua obra – aquilo que, dentro dos estudos sobre *ekphrasis*, Hansen define como etopeia.

No caso do personagem fonsequiano, o documento serve para que ele encontre nos olhos de Edith algo que ainda não havia visto, mesmo tendo olhado para aquela imagem inúmeras vezes. Porém, ao chegar muito perto do segredo guardado pela carta e refletido em *A família*, Roberto tem sua existência brutal e

²⁹ Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, 2010, p. 129.

abruptamente aniquilada. Apesar da morte violenta, não é a mesma violência espetacularizada de contos como *Feliz ano novo* e *Passeio noturno*, cujos assassinatos são descritos detalhadamente, com requintes de crueldade. Em *A santa de Schöneberg*, a perda de consciência do protagonista, que encerra a narrativa, é relatada de maneira fragmentada. A imagem da jovem estátua, que dá nome à história e que teve as formas analisadas por Roberto, se torna sua última visão. Um amante da arte que morre pela arte.

A mensagem cifrada no envelope de Schiele também se conecta à arte do conto moderno destacada por Piglia. À maneira do pintor austríaco, Rubem Fonseca codifica uma segunda história sob a superfície ao mesmo tempo límpida e opaca de seu texto, trama secreta que nem seu habilidoso narrador onisciente é capaz de revelar. Acompanhamos a trajetória inquieta de um homem até seu destino final, mas não sabemos o que foi realmente determinante para sua morte.

Cabe a nós, leitores, adotando a mesma atitude de Roberto com relação à arte de Schiele, retornarmos à obra de Rubem Fonseca e, munidos de filtros externos ou não, desfolharmos o texto literário de diferentes maneiras a cada nova leitura – até que cheguemos tão perto da segunda história que nosso algoz não terá alternativa senão nos atirar pela janela.

Referências

ARASSE, Daniel. Cara Giulia. In: ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 7-21.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [197-].

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, nov. 2006.

HEMINGWAY, Ernest. *Contos de Hemingway: volume 2*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEITE, Sebastião Uchoa. As relações duvidosas: notas sobre cinema e literatura. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 143-173.

ORTEGA Y GASSET, José. Meditación del marco. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas – El espectador (1916-1934)*. Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 307-313, tomo II.

PELLEGRINI, Tânia. Rubem Fonseca. In: PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 80-105.

PETRIK, Tiago; PORTO, Malu; LIMA, João Gabriel de. O personagem Rubem Fonseca. *Bravo!*, São Paulo, n. 147, p. 30-41, nov. 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SOARES, Rosana de Lima. Telas e janelas, molduras das imagens. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 28, n. 16, p. 31-44, nov. 2001.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-35.

STEINER, Reinhard. *Egon Schiele: a alma nocturna do artista*. Lisboa: Taschen, 2001.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Cultural, 2000.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Referência para citação deste artigo

DOS REIS, Murilo Eduardo. *Rubem Fonseca: da moldura à ekphrasis*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 438 – 461, junho de 2020.

> Distopias e espaços sociais na produção artística contemporânea: espaços heterotópicos, heterocrônicos e heteróclitos

> Dystopias and social spaces in contemporary artistic production: heterotopic, heterochronic and heterocyclic spaces

por Paola Mayer Fabres

Doutoranda em Artes Visuais, História, Crítica e Teoria da Arte, no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). E-mail: paola.fabres@usp.br. ORCID: 0000-0003-1533-8728.

Resumo

O artigo objetiva discutir as relações que a produção artística tem estabelecido com as noções de espaço e de território na contemporaneidade, já que o surgimento de práticas voltadas a localidades específicas tem se tornado fenômeno global. Propõe-se um diálogo entre alguns exemplos dessas práticas imersivas com o conceito de “espaço heterotópico” de Foucault. Analisarei o modo como a arte tem agido frente ao desejo de construir novos espaços sociais e observarei a forma como a lógica utópica moderna tem sido revista: ao invés da busca por “espaços ideais”, percebe-se o interesse em atuar junto a “espaços reais” e localizáveis. Assim, observarei estratégias distópicas da arte de problematizar territórios já existentes e seus processos políticos e culturais.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Distopia. Espaço heterotópico. Michel Foucault.

Abstract

The article aims to discuss the relations that artistic production has established with the notions of space and territory in contemporary times, since the emergence of practices focused on specific localities has become a global phenomenon. A dialogue between some examples of these immersion practices with Foucault’s concept of “heterotopic space” is proposed. I will analyze the way art has acted in the face of the desire to build new social spaces and look at the way modern utopian logic has been revised: instead of the search for “ideal spaces”, the interest in working with localizable and “real spaces”. Dystopian strategies of the art of problematizing existing territories and their political and cultural processes are observed.

Keywords: Contemporary art. Dystopia. Heterotopic space. Michel Foucault.

> Artigo recebido em 11.01.2020 e aceito em 30.05.2020

No entanto, acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos.

Michel Foucault, *Heterotopias*

A noção de utopia, tão cara às vanguardas históricas, vem sendo repensada no solo contemporâneo. O imaginário da modernidade, caracterizado pela crença depositada nos poderes de emancipação da arte, sofreu transformação ao longo do século XX. Ideias ligadas à evolução, ao funcionalismo e a luta por uma sociedade ideal começaram a ser colocadas em xeque na medida em que os encadeamentos históricos foram, aos poucos, evidenciando as falências relacionadas às ditas efetividades do projeto moderno. É nesse sentido que o esforço artístico em nome da utopia, barrado pelas resistências oferecidas pela própria realidade, afasta-se das tendências universalistas e teleológicas e inicia um processo de revisão sobre seu papel frente à melhoria da condição humana. Assim, qualquer crença na sua potência transformadora via programa universal começa a ser substituída, aos poucos, pela compreensão de que “efetuações singulares”¹ e não mais absolutas, seriam mais compatíveis com as complexidades e particularidades das organizações sociais. Além do mais, ao invés do engajamento em nome da construção de espaços ideais inexistentes – portanto irrealis – observa-se no contexto contemporâneo o surgimento de

¹ Ricardo Fabbrini, *O fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade*, 2012, p. 31-47.

práticas artísticas interessadas em observar e operar diretamente sobre espaços “reais”² e localizáveis.

Essa tentativa de agir concretamente no território da cultura, material e afetivamente, tem estimulado práticas artísticas contrárias à ideia “já devidamente arquivada de utopia”³ mas que mobilizam intervenções sobre um outro tipo de espaço. Vale destacar que essa crescente proliferação de práticas artísticas tem apontado uma vontade de investigar localidades específicas e de ativar a significação de dinâmicas sociais, bem como as relações que essas dinâmicas estabelecem com seu entorno.

Arte “territorial”, “littoral”, “etnográfica”, “colaborativa”, “participativa”, “comunitária”, “relacional”, “situacional” ou “socialmente engajada”: o leque de nomenclaturas utilizado para comentar esses modos de produção é vasto e aponta para vertentes teóricas distintas. De todo modo, a propagação de termos que buscam definir essas práticas que se voltam aos binômios “arte-ativismo” e “estética-política” sugere o interesse que o sistema da arte tem demonstrado perante essas práticas, bem como um esforço por parte do campo literário específico em tentar compreendê-las. Não será tema do presente artigo tal problematização conceitual e terminológica, já que se entende que esse é um debate que pede fôlego argumentativo. Trata-se apenas de apontar a abundância de distintos modelos artísticos atentos ao contexto político de um determinado local. Afinal, a produção artística global de hoje indica cada vez mais uma

² Michel Foucault, *Heterotopias*, 2013, p. 14.

³ Ricardo Fabbrini, *Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade*, 2018, p. 108.

aproximação entre artistas e contextos comunitários, geográficos, sócio culturais e suas particularidades.

O interesse direcionado à ideia de território vem estimulando projetos artísticos que criam “mecanismos que permitem articular processos de modificação do estado de coisas locais” e de “produção de ficções, ativações, intervenções de maneira que ambos os aspectos se reforcem mutuamente”⁴. Essas produções aliam-se a impulsos ativistas e substituem a ideia tradicional de experiência estética por lógicas processuais irregulares e imprecisas. Além do mais, conforme comenta Grant Kester, teórico focado nas relações entre a arte e o campo social, ao dismantelar qualquer noção moderna de autonomia e evidenciar uma porosidade interdisciplinar, elas assinalam com maior vigor uma permeabilidade entre a arte e outras zonas de produção simbólica (como urbanismo, ativismo ambiental, antropologia, filosofia, gestão política, educação, direito etc.), exigindo, assim, uma atenção sobre as correspondências que se dão entre a arte e as outras esferas da cultura.⁵ Ao longo desses processos, tais projetos buscam também compreender a interação complexa entre o discursivo e o político que estrutura qualquer local.

Desse modo, proponho aqui que aproximemos tal tipo de prática artística – aquela que surge de um determinado lugar, que pede uma compreensão aguda sobre sua singularidade e seus modos de operação, que emerge das intersubjetividades de uma determinada comunidade e que debate as tensões

⁴ “la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales [...] y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente”. Reinaldo Laddaga, *Estética de la Emergencia: la formación de otra cultura de las artes*, 2006, p. 08, tradução nossa.

⁵ Grant Kester, “About FIELD”, 2019.

políticas que estão em jogo nesse mesmo local – com o conceito de heterotopia de Foucault, elaborado especialmente ao longo de duas conferências por ele proferidas, no ano de 1966:⁶

Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma ciência – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as heterotopias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão, se chamaria, se chamará, já se chama “heterotopologia”⁷.

De acordo com Michel Foucault, há uma diversidade explícita, viva e latente daquilo tudo que poderia ser entendido como “espaços heterotópicos”. Tais locais, espalhados mundo afora, podem ser reconhecidos a partir do termo *heterotopia*, conceito de geografia humana que denota “espaços intervalares”, espaços de resistência isolados das condições normativas e que contestam de forma simbólica, mítica e real nossas estruturas sociais.⁸ Diferenciam-se, portanto, do modelo normativo de espaço. Museus, hospícios, mausoléus, circunstâncias ritualísticas, esses e tantos outros locais vêm sendo mapeados por Foucault ao condensar em si mesmos lógicas de comportamento e temporalidades distintas daquelas habituais, bem como por representarem modelos de dissidência. São espaços que atuam de modo não hegemônico, que possuem múltiplas camadas de significação e que disparam, eles mesmos,

⁶ Daniel Defert, “Heterotopias: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles”, 2013, p. 33.

⁷ Michel Foucault, *Op. Cit.*, 2013, p. 35.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

paradoxos e discrepâncias com relação ao seu entorno: “As heterotopias, por sua vez, são ‘contraposicionamentos em lugares reais’, ‘lugares efetivos’, – ou seja, ‘lugares que, em aparente paradoxo, estão fora de todos os lugares, embora sejam, efetivamente localizáveis’”⁹.

Para Ricardo Fabbrini, é importante salientar que a intenção de Michel Foucault ao longo de seus pronunciamentos não era prescrever ou categorizar, empiricamente, lugares heterotópicos em sua exaustão, mas ajudar a figurá-los, a imaginar “ambiências heterotópicas” que evidenciassem uma “existência de espaços singulares” que encontramos no interior dos “espaços sociais já existentes”¹⁰. Reconhecê-los e compreendê-los, mais do que mapeá-los em sua totalidade. No entanto, ainda que a ampla tipologia de tais espaços observados e debatidos por Foucault tem sido há muito tempo produto de todo e qualquer grupo humano, bem como de toda e qualquer circunstância histórica, o campo da arte também se aproxima desses espaços e opera junto a eles. Assim, produções artísticas e intelectuais passam a se dedicar, em especial desde a década de 1960, a um exercício de interpretação qualitativa dos espaços outros.¹¹

Partindo dessas considerações, e entendendo a emergência dessas práticas sociais contemporâneas como um fenômeno abrangente, assinala-se a importância de observar a insurgência do interesse pela questão da localidade por parte da produção artística e de analisar as relações que ela vem estabelecendo com o território e seus coeficientes políticos. Em diálogo com Foucault, mais do que propor uma aproximação às variadas formas de

⁹ Michel Foucault, *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*, 2001, p. 415.

¹⁰ Ricardo Fabbrini, *Op. Cit.*, 2018, p. 108.

¹¹ *Ibidem*, p. 109.

heterotopias concebidas pelas sociedades ao longo da história, o presente artigo busca observar a organização de heterotopias pela produção da arte contemporânea e analisar o modo como algumas delas tem disparado reflexões sobre a esfera social e sobre sua vontade de interferência na esfera pública. Para a elaboração desse debate, partirei de dois trabalhos artísticos que me parecem pertinentes para se pensar o conceito foucaultiano em pauta.

1. Na Argentina, noroeste da província de Buenos Aires

Irene Serra, artista argentina, foi participante da residência *Comunitária*, programa voltado à articulação entre arte e processos sociais. Durante a residência, permaneceu no povoado de Triunvirato, pequeno município situado ao noroeste da Província de Buenos Aires. A região é rodeada por pequenas cidades e vilarejos que vêm enfrentando processos bastante drásticos de decréscimo demográfico. As localidades, anteriormente acessadas e abastecidas a partir da antiga linha férrea, sistema de transporte que permitia acesso aos vilarejos, hoje sofrem com a ausência do trem. Triunvirato, que chegou a ter mais de 2.000 habitantes em sua organização, conta atualmente com cerca de 100 moradores.

Nesse sentido, o povoado se esforça atualmente para garantir sua própria existência. Destituído de hospitais, supermercados, padres, missas, escolas de nível médio ou de qualquer tipo de ensino técnico e superior, o pequeno distrito deve organizar-se de forma quase autônoma. A distribuição de guarnecimentos e utilidades ocorria, com sorte, uma vez por semana por um pequeno caminhão que vinha da cidade, o que levou a comunidade a se dedicar a agricultura de

subsistência. Era curioso perceber o amplo uso de enxadas, foices e arados nos terrenos das próprias casas e dos espaços baldios, enquanto toda área que rodeava o distrito exibia uma estrutura impactante de maquinários e tratores que otimizavam o plantio de trigo. Havia algum descompasso temporal e tecnológico entre a pequena área urbana, aparentemente estacionada no passado, e a grandeza rural e agrícola atualizada que circundava aquele distrito. Irene Serra se interessou nos fatores simbólicos e culturais implicados nessa fronteira.

A artista observou com atenção a presença que a cultura tradicional exercia nos hábitos locais. As *milongas*, *cumbias* e *bachatas* soavam nas rádios, o mate circulava constantemente e os trajes *gauchos* eram utilizados no dia a dia. Percebeu a cinta de tecelagem que os homens usavam na indumentária gaúcha, a grande maioria apresentava as mesmas tramas decorativas. Os desenhos dessas cintas remetiam aos grafismos geométricos herdados pelos povos nativos, já há tanto tempo dizimados, e acionavam um passado ancestral que ainda perdurava na vestimenta da população rural. Até onde se sabe, cada tipo de grafismo remete a tribos e a agrupamentos familiares específicos. O nome dado a essas cintas foi *Guarda Pampa*. Foi da convergência da estética dessa indumentária específica com a paisagem social e geográfica de Triunvirato que nasceu o trabalho elaborado por Irene Serra.



Figura 1

Irene Serra, *Guarda Pampa! Comunitária*, Triunvirato, Argentina, 2018. (Fonte: Irene Serra)

A artista dirigiu-se ao limite que circundava o vilarejo em meio ao pampa: exatamente no encontro entre aquilo que era ainda cidade e toda a extensão do campo que a rodeava. Bem junto à estrada que dava acesso ao povoado, de um lado encontravam-se o clube, a igreja e a praça central de Triunvirato, do outro, a imensidão rural. Se “a história dos poderes é afinal uma história dos espaços, através dos quais o poder se mostra”¹², essa fronteira que delimitava a atividade monocultora latifundiária e o povoado em extinção sublinhava precisamente os embates de poder que emergiam daquele espaço. Nessa divisa entre o pequeno

¹² Daniel Defert, *Op. Cit.*, 2013, p. 48.

município e os tantos hectares de plantação de trigo, Irene Serra se dedica a propor uma intervenção. Usa a própria enxada – ferramental habitual de Triunvirato – para deixar uma marca sobre o solo, uma sinalização, um pedido de atenção gravado na própria terra. Afinal, aquele choque entre o “urbano” e o “não-urbano”, entre o dentro e o fora, entre um processo de progresso interrompido e entre um desenvolvimentismo produtivo desenfreado, muito nos diz sobre aquele território e sobre tantos outros ao seu redor.

A palavra guarda era utilizada para se referir à pessoa que controlava os boletos dos passageiros nos trens. A bainha da foice de poda é chamada de *guarda*, assim como o cabo de uma arma branca. No jogo de cartas, *guarda* é a carta baixa que serve para reservar a melhor qualidade. *Guarda!* é uma expressão lunfarda, usada para se referir à miscigenação. É também coloquialmente usada como uma chamada de alerta, *calma lá!* ou como um grito de aviso para ficar em estado de alerta. Assim, em frente aos pampas verdes e férteis que desaparecem após as formas de cultivo intensivo e após os processos de despovoamento causado pelos jovens que migram, *Guarda Pampa!* aparece como um grito. Aponta um lugar e assinala uma urgente preservação daquele modo de organização camponês, baseado em relacionamentos espontâneos e acordos tácitos. [Depoimento da artista, após o encerramento do programa de residência]¹³.

Ao trazer o grafismo das *guardas* que simbolizavam o passado histórico daquela comunidade – seus costumes, sua cultura e seu modo de produção – a artista estabelecia um contraponto preciso entre a dinâmica do pequeno produtor e a produção monocultora que assolava as planícies da região. O trabalho proposto por Serra justapôs, “em um lugar real”, diferentes “espaços [...] incompatíveis”¹⁴. Concebida por ela e pelos moradores do vilarejo, aquela grande

¹³ Irene Serra, “Entrevista com Irene Serra”, 2019, n. p.

¹⁴ Michel Foucault, *Op. Cit.*, 2013, p. 24.

cinta de padrões geométricos atuava quase como um muro simbólico protetor assentado na divisa entre a organização urbana e a vastidão dos campos da produção rural.

2. No Sul do Brasil, no município de Arroio dos Ratos (Rio Grande do Sul)

Maria Helena Bernardes, artista brasileira, passou meses entre Porto Alegre, local onde habitava, e o pequeno município de Arroio dos Ratos. Arroio dos Ratos havia um dia sido a primeira mina de carvão da América Latina, área pioneira da mineração: “Até a princesa Isabel havia vindo de lá [...] para inauguração. Viajou toda essa distância” – disse um fazendeiro local, contemplando as ruínas restantes¹⁵. Contudo, hoje apresenta um dos menores índices demográficos da região carbonífera e uma vulnerabilidade na sua condição socioeconômica – algo diferente da realidade encontrada nos tempos áureos da extração do carvão mineral. Aquela região – assim como povoados do interior da Argentina – já assistia seu próprio declínio produtivo.

Ao chegar na pequena cidade, Maria Helena Bernardes, imersa na paisagem de planícies e coxilhas, localiza um terreno um pouco diferente: era um grande campo inócuo entre outros ainda férteis. Este especificamente havia sido por muito tempo área de depósito de um tipo de carvão considerado imprestável para a queima na Usina. Hoje, era apenas uma vaga em um campo de rejeitos:

O local era uma espécie de campo mineral, de solo batido e granulado, limpo como se fosse pedra. Aquele foi o primeiro dado que me intrigou, o

¹⁵ Maria Helena Bernardes, *Vaga em campo de Rejeito*, 2003, p. 12.

chão pedregoso, sem nada verde e que, visto de longe, parecia coberto de brita. [...] O campo à nossa frente foi uma área de minas no passado. Uma rede de túneis vazava o subsolo situado abaixo de nossos pés¹⁶.

Ao observar esse campo improdutivo, volta-se a indagar sobre o sentido de funcionalidade que normalmente aplicamos a nossas experiências e expectativas habituais. Esperamos resultados efetivos em tudo aquilo que vemos ou fazemos. Uma terra um dia ativa, sem qualquer serventia, acionava o sentido do fracasso. O campo extenso, aparentemente imprestável não combinava com os anseios desenvolvimentistas que caracterizam os tempos atuais, contrapondo-se às lógicas dos lucros e rendimentos. Aquilo tudo lembrou a artista do papel que as mineradoras de carvão tiveram no crescimento das cidades, seus desequilíbrios e assimetrias sociais. Em frente à terra infértil, ciente que todos aqueles campos à época da extração deram corpo à estrutura urbana circundante, Bernardes se dirigiu à cidade. Queria observar se seria possível encontrar na estrutura do município algum local parecido com aquele – algum local que denotasse sua derrota: uma vaga, um vão, um espaço infecundo na urbe de Arroio dos Ratos.

Pela cidade, buscou terrenos que pudessem se equivaler ao campo inútil. O que seria um espaço inútil dentro de um pequeno município? Vagas de estacionamento? Terrenos baldios? Calçadas de pedestres? Todos esses traziam consigo algum tipo de utilidade, diferente daqueles hectares mapeados pela artista. Após alguns meses em contato com a cidade, avista uma pequena área, cimentada, junto à rodoviária. Algo entre uma laje em despropósito e uma praça sem qualquer sinal de praça jazia, sem jeito, entre a estação de ônibus e a Câmera

¹⁶ *Ibidem*.

dos Vereadores. Era um pedaço de terreno triangular que para nada servia. Estaria mesmo vago? Descubra que antigamente servia de entrada para que caminhões descarregassem carne, na época em que a rodoviária era um açougue. Depois, surgiram planos de fazer ali uma peixaria. Para a artista, aquilo parecia uma história de outro lugar. Aquele espaço “era muito pequeno para caminhões e abafado demais para peixes”¹⁷. Enquanto nada disso acontecia, não era nada e não prestava para ninguém.

Observou as similaridades entre esse espaço vazio e aquela terra, infértil, rural. Com o intuito de apreender aquele canto e de estudar aquele espaço, mediu-o cautelosamente. Anotou diagonais, perímetros, áreas e inclinações. Compreendeu aquela superfície da melhor forma que pode e a replicou sobre o campo de rejeito. Apreendeu aquele vazio. Talvez se ele se soltasse do seu confinamento urbano, se desassociasse das construções que o ladeavam, talvez se ele se emancipasse poderia, então, ser percebido de outra forma. Maria Helena Bernardes já sabia onde o levaria. Já sabia qual era o chão, livre da amarra do dever racional, que o sustentaria.

Transplantou, assim, aquele plano intersticial. Despejou sobre o terreno rural toneladas de cimento, construindo uma área sobre a outra. Levou a vaga da cidade ao campo, acomodando-a gentilmente sobre a paisagem natural. Espelham-se um ao outro, mas refletem também indícios de suas divergências. Era um grande monumento ao vazio, um bloco cimentado rodeado pela lavoura ainda ativa, uma calçada ensimesmada que não levava a destino algum. Além do esforço em buscar encontrar o que é invisível, em apreender o que escapa à forma,

¹⁷ Maria Helena Bernardes, *Op. Cit.*, 2003, p. 26.

em capturar o que se nega a ser retido, existia naquela ação um gesto de doçura que parecia tentar salvar o que sofre rejeição e dar valor ao que nem sequer é avistado. Aceita-se, assim, um universo de existências e de coisas sem valores aparentes. Repensa-se, assim, a ideia de valor ao criar-se um “campo fecundo” a partir do “pensamento vago”¹⁸. Uma pausa aos anseios do progresso e da expansão. Restou ali uma sinalização simbólica dos malogros da extração, uma ode às inutilidades, um elogio às coisas rejeitadas:

Em Vaga em campo de rejeito, a ocorrência simultânea de situações antagônicas nos revela que, através da ligação entre partes em que não há consenso, podemos alcançar uma liberdade de pensamento baseada na mobilidade da experiência. Condição esta que pode nos levar para além do nosso conhecimento e de nossas tentativas e expectativas individuais. Não se trata, entretanto, de defender qualquer necessidade, ou vontade, de atacar a objetividade, o encadeamento lógico de ideias, mas apostar na possibilidade de desdobramento de novas potencialidades intelectuais. O que defendo aqui, e o que o trabalho de Maria Helena Bernardes talvez demonstre, é que no campo de rejeito das situações cotidianas dos pensamentos exatos e das autocertezas estabelecidas, talvez nos coloquemos em condições de desenvolver outras maneiras, modos diferentes de nos relacionarmos com a vida e, quem sabe, com a arte. Podemos, a partir destas reflexões, pensar que possuir uma personalidade espiritual e desenvolver um raciocínio que não seja necessariamente exato, talvez possa se revelar como uma possibilidade de entendermos as coisas de maneiras distintas, de acreditarmos nas novas orientações que podem chegar. Sabe-se lá quantas coisas novas enxergaríamos, quantas coisas diferentes se fundamentariam intimamente se desenvolvêssemos a capacidade, por alguns que seja, de deixarmo-nos persuadir contra nossas próprias crenças, de colocarmos à parte determinados elementos, tidos como absolutos, da nossa consciência e tentar transformá-los, ampliá-los e uma nova e desarticulada convicção. [Citando Robert Smithson] Somente quanto a arte é fragmentada, descontínua e incompleta, podemos entender algo sobre a perenidade vaga que exclui objetos e determina significados”¹⁹.

¹⁸ André Severo *apud* Maria Helena Bernardes, *Op. Cit.*, 2003, p. 74.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87-88.



Figura 2

Maria Helena Bernardes, *Vaga em Campo de Rejeito*, Arroio dos Ratos, RS-Brasil, 2001-2003.
(Fonte: Maria Helena Bernardes)

3. Considerações finais

Sabemos que essas proposições que se constituem a partir de uma imersão imediata no território da cultura têm ganhado notoriedade nos últimos tempos. Para Reinaldo Laddaga, os anos 1990 marcam um período de proliferação de projetos que começam a assinalar uma reação ao esgotamento perante o paradigma moderno (e à insuficiência dessa classe de respostas que identificávamos como pós-modernas). Assim, artistas começam a abandonar grande parte dos gestos, das formas e das heranças herdadas pelo regime da arte, dando margem a modos particulares de se mapear, observar e especializar os problemas, de incorporá-los e devolvê-los ao mundo como reflexões. Reinaldo Laddaga observa esse tipo de práxis artística a partir do conceito de “estética da emergência”²⁰: aquela que emerge de contextos particulares corroborando um vínculo intrínseco com a paisagem social. Para ele, a noção de emergência está diretamente atrelada a um momento súbito ou inesperado. De caráter repentino, a “emergência” torna-se uma ocasião intervalar, de suspensão. Segundo o autor, ao longo da história, poderíamos pensa-la como um instante de desconforto que, em geral, afronta a continuidade do senso social comum. Já não se trata mais de um pensamento criativo que propõe uma visão sólida de mundo, pelo contrário, nesses casos, a obra de arte torna-se um espaço de confluência de sujeitos em transformação, em curso de invenção, e em direção a uma comunidade possível.

Assim opera a emergência: na articulação das conversações e na distribuição dos suportes e dos espaços, para que aquilo que se pode “pensar” possa também ser “feito”. Uma “desinvenção da modernidade”,

²⁰ “Estética de la Emergencia”, título do livro de Reinaldo Laddaga, *Op. Cit.*, 2006, p. 81, tradução nossa.

como quer Bruno Latour, ou uma “ampliação dos âmbitos de deliberação”, como quer o coletivo de escrita Wu Ming, ou a “articulação entre uma grande intensidade de participação e a manutenção da integração entre as partes”, como quer o projeto Linux. Como na escritura de Saer e Sebald (todos eles exemplos de Laddaga), a subjetividade da arte é múltipla e se dá na errância, na construção de personagens (eu, ele, você) imersos em um tempo não da progressão, mas da sobreposição e da interação²¹.

Mas como entender a perspectiva (dis)utópica desses raciocínios artísticos? Como compreender a relação que eles buscam estabelecer com territórios específicos e com as suas urgências? Pode-se dizer que ambos trabalhos aqui citados problematizam as emergências daquelas localidades, aguçam um olhar sobre suas dinâmicas e se esforçam em assinalar alguns de seus espaços simbólicos latentes. Ao repensar tais espacialidades e ao reconfigurá-las via linguagem artística contemporânea, instituem, portanto, novas figuras de tempo e de espaço ao estimular contatos entre territórios antagônicos e temporalidades discrepantes.

Tais regiões vêm sofrendo as consequências do êxodo rural, os efeitos da busca desenfreada pelo crescimento econômico, as sequelas dos impulsos desenvolvimentistas do projeto moderno e as violentas decorrências que os antigos e atuais modos da exploração de recursos naturais ainda ocasionam. Ao sublinhar embates entre a produtividade e a inoperância, entre um passado desenvolvimentista e um presente atingido por essas explorações, os trabalhos de Irene Serra e de Maria Helena Bernardes sinalizam o enfrentamento de paisagens distintas e jogam luz sob a “incongruência dos conteúdos”²² que designam as arquiteturas desses locais. Heterotópicos e heterocrônicos,

²¹ Suplemento Pernambuco, *As emergências que podem nos revelar*, 2012, n. p.

²² Daniel Defert, *Op. Cit.*, 2013, p. 49.

estabelecem um arco reflexivo e imagético entre presente e passado: a realidade de um passado ainda vigente e as novas forças que se afirmam enquanto futuro.

Além do mais, tais exemplos citados dão-se fora dos limites das grandes cidades, estimulando, assim, a reflexão sobre o impacto de um mundo cada vez mais urbanizado nas áreas não urbanas. Essas fronteiras físicas e simbólicas têm atuado diretamente na organização de pequenos municípios e, muitas vezes, têm contribuído com seus desmantelamentos, uma vez que a mecanização da produção rural tem afetado os sistemas de trabalho e serviço das cidades e distritos circundantes. Afinal de contas, junto com a reconfiguração da relação entre espaços urbanos e rurais – fator consequente dos fluxos globais –, insurgem sintomas diretos nas esferas de energia, de alimento, de capital, de políticas públicas e das próprias pessoas. Os novos modos de produção e extração têm tido direta interferência nesses territórios, anunciando cada vez mais situações de abandono e obsolescência. Tais contrastes e fronteiras temporais, culturais e econômicas constituem também parte da complexidade que essas regiões nos apresentam:

Nas heterotopias, [...] teríamos, segundo Foucault, uma justaposição tanto de espaços, quanto de tempos. A heterotopia, um lugar singular espaço-temporal, “teria o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. Seu poder de resistência ou de contraposicionamento resultaria, portanto, da dimensão compósita, paratática, de justaposição de elementos espaciais heteróclitos [...]. As heterotopias no tocante a temporalidade, seriam – acrescenta ainda Foucault (2001, p. 419) – “recortes singulares do tempo”, o que o autor denomina, “por pura simetria”, “heterocronias”, que

operariam uma “ruptura absoluta com o tempo tradicional”, em um lugar²³.

Irene Serra sabia que a manutenção daquele trabalho exigiria um cuidado bastante constante por parte das pessoas que habitavam o local. Sabia que o tempo faria a grama crescer e que apenas a dedicação diária poderia garantir a permanência daquela sinalização. Sabia que a passagem do tempo, com rapidez e facilidade, apagaria o que havia sido gravado ali. O gesto da artista, impresso no solo enquanto o tempo lhe permitisse, condensou em si os próprios riscos que o contexto ao seu redor lhe apresentava: as urgências da produção e da exploração global capitalista que apagam povoados e memórias culturais. Tal efemeridade, tal condição tão natural e ao mesmo tempo tão fugaz, colocou o trabalho de Serra na chave das heterotopias temporais – não perpétua como os museus ou cemitérios, mas passageira bem como as festas, as feiras ou os rituais cerimoniais que indicam a brevidade de sua própria existência.

Para Foucault, em síntese, as heterotopias são espaços de resistência: lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que as rodeiam aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. Elas pressupõem um sistema de abertura e fechamento que as isola do espaço circundante, ou melhor, que as isola parcialmente [...] porque são espaços intervalares, de mediação, limiares onde se fica por certo tempo, entre o dentro e o fora²⁴.

Ao aproximar essas produções do pensamento de Michel Foucault, vale comentar que esses trabalhos operaram em uma sincronia e diacronia específica.

²³ Ricardo Fabbrini, *Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade*, 2018, p. 114.

²⁴ *Ibidem*, p. 115.

Por suas formas, suas funções e suas rupturas, constituem-se enquanto jogos de oposição. É nesse sentido que gostaria de sugerir que além de heterotópicos e heterocrônicos, são também linguagens heteróclitas, já que amalgamaram elementos distintos e incompatíveis em um só local. Afinal, “a heterotopia arruína não somente a sintaxe das frases, como também aquela, menos manifesta, que autoriza manter juntas as palavras e as coisas”²⁵. Os trabalhos *Vaga em campo de rejeito* e *Guarda Pampa!* causavam surpresa e incompreensão por parte da comunidade local que se esforçava em tentar encontrar alguma finalidade ou serventia em grafismos desenhados sobre a grama ou em concretos cimentados triangulares “aleatoriamente” disposto pelo campo infértil, em meio ao nada.

Mas é interessante buscar perceber os efeitos dessas incompreensões imediatas e dessa não objetividade. O estranhamento provocado pelas singularidades estéticas e (não) funcionais desses trabalhos fez deles incognoscíveis perante seu entorno. E “toda ação não-funcional” encontra atualmente, no intelecto coletivo, motivos para ser rejeitada ou condenada, “assim como seus opostos fundamentados encontram motivos para serem defendidos e exaltados”²⁶. Portanto, correm o risco de se tornarem prescindíveis.

É certo que, diferentemente do mecanismo reformista, as intervenções de Serra e Bernardes não constroem espaços ideais. Não solucionam problemáticas latentes, nem suavizam a agonia do padecimento daquelas localidades. Tampouco buscam projetar respostas para que se evite futuramente o

²⁵ Daniel Defert, *Op. Cit.*, 2013, p. 36.

²⁶ André Severo *apud* Maria Helena Bernardes, *Op. Cit.*, 2003, p. 74.

surgimento de novas localidades desprestigiadas, dispensáveis e improfícuas. Distópicas e excêntricas, apenas delimitam e circundam emergências atuais, sem movimento de transformação. E, enquanto isso, garante-se a elaboração e a apresentação de sistemas de ruptura por meio de práticas que contribuem ao sublinhar e identificar espaços particulares: espaços que condensam em si lógicas da vida e da sociabilidade; bem como lógicas de abandono e padecimento.

Esses contraespaços, porém, são interpenetrados por todos os outros [...], há reverberação dos espaços uns nos outros, e contudo, descontinuidades e rupturas. Há, enfim, como que um eterno retorno desses rituais espaço-temporais e, se não universalização das mesmas formas, ao menos uma universalidade de sua existência. Eles são apreendidos em uma sincronia e diacronia específicas que fazem deles um sistema significante. Não refletem a estrutura social nem a da produção, não são um sistema sócio-histórico nem uma ideologia, mas rupturas da vida ordinária, imaginários, representações polifônicas da vida, da morte, do amor, de Éros e Tánatos²⁷.

Sabemos que, para além dos exemplos citados, encontram-se práticas que ainda creem na arte como ferramenta objetiva e direta de reparação da melhoria humana. Propostas que apostam na afetação imediata e que buscam agir na interferência de qualquer problema diagnosticado. Micro utópicas, usam da linguagem da arte para reorganizar um determinado território. Por outro lado, em tais exemplos citados, a gritante disfunção que caracteriza esses trabalhos nos evidencia linguagens que evitam o reparo enquanto intuito, mas que apostam na dissidência, no estranhamento e no pensamento não linear como uma alternativa para gerar a reflexão. Distópicos, não apostam em transformar um local existente em nome do seu restauro e desenvolvimento, tampouco em

²⁷ Daniel Defert, *Op. Cit.*, 2013, p. 38.

reerguer novos modelos espaciais e novas propostas de organização cívica, econômica, urbana ou cultural. Repensam, por outro lado, como viemos nos organizando socialmente ao longo do tempo, observando ainda quais efeitos têm surtido a partir desses processos. Apostam, dessa forma, em tencionar sujeitos de um determinado entorno; em construir novos olhares e em possibilitar a elaboração de novos entendimentos.

Referências

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

DEFERT, Daniel. “Heterotopias”: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Edições n-1, 2013. p. 33-55.

FABBRINI, Ricardo. O fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. *Seminário Música Ciência Tecnologia*, [s. l.], n. 4, p. 31-47, 2012.

FABBRINI, Ricardo. Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade. In: VACCARI, Ulisses Razzante (Org.). *Arte & Estética*. Marília: Oficina Universitária São Paulo; Cultura Acadêmica FFC- UNESP, 2018. p. 105-128.

FOUCAULT, Michel. Heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Edições n-1, 2013. p. 19-30.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

KESTER, Grant. About FIELD. *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, [s. d.]. Disponível em: <http://field-journal.com/about>. Acesso em: mar. 2019.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

SERRA, Irene. Entrevista com Irene Serra. *Comunitaria Argentina – Residência da arte contemporânea e dos processos sociais*, [s. d.]. Disponível em: <https://residenciacomunitaria.com.ar>. Acesso em: nov. 2019.

SUPLEMENTO Pernambuco - Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. *As emergências que podem nos revelar*. Resenha. n. 72, 2012. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antteriores/72-resenha/880-as-emergencias-que-podem-nos-revelar.html>. Acesso em: set. 2018.

Referência para citação deste artigo

FABRES, Paola Mayer. *Distopias e espaços sociais na produção artística contemporânea: espaços heterotópicos, heterocrônicos e heteróclitos*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 462 - 484, junho de 2020.

> Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty

> Phenomenology and Comparative Aesthetics:
anthropometries and (in)visibilities in Corpus.
For a dialogue between Yves Klein and Merleau-Ponty

por Paulo Alexandre e Castro

Professor auxiliar convidado no departamento de Arte Multumédia da Fac. Belas Artes da Univ. de Lisboa. Investigador integrado do Inst. de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra. PhD em Filosofia Universidade do Minho), Mestre em Fenomenologia e Hermenêutica e Licenciatura em filosofia. Fundador e director da revista Uncanny. E-mail: paecastro@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8256-1343

Resumo

Este ensaio estabelece uma comparação estética e fenomenológica entre os pensamentos de Yves-Klein e Merleau-Ponty. Se o pintor materializou as suas reflexões e concepções em obra pictórica, o fenomenólogo francês dissertou na escrita filosófica o resultado da sua reflexão. Da análise conjunta entre um e outro resulta esta fenomenologia e estética comparativa que apresenta alguns conceitos fundamentais que alimentaram essas reflexões, tais como a visibilidade, o corpo, o mundo. Assim, para além dessa comparação, este ensaio viabiliza o diálogo entre ambos.

Palavras-chave: Corpo. Mundo. Visibilidade. Merleau-Ponty. Yves Klein

Abstract

This essay establishes an aesthetic and phenomenological comparison between the thoughts of Yves-Klein and Merleau-Ponty. If the painter materialized his reflections and concepts in pictorial work, the French phenomenologist disserted in the philosophical writing the result of his reflection. From the joint analysis between one and the other, this phenomenology and comparative aesthetics results, which presents some fundamental concepts that fed these reflections such as visibility, the body, the world. Thus, in addition to this comparison, this essay enables the dialogue between both.

Keywords: Body. World. Visibility. Merleau-Ponty. Yves Klein.

> Artigo recebido em 18.02.2020 e aceito em 20.05.2020

1. No princípio era a imagem, e o visível, e o visual

Yves Klein tinha como principal referência Delacroix, que sustentava haver um certo “indéfinissable”¹ que caracterizaria a essência mesma da pintura. Semelhante noção cruza-se com outras já familiares, como a de Da Vinci quando falava de uma “ciência pictórica” silenciosa que não falaria por palavras, mas por obras que existiriam a partir do visível, ou até mesmo quando Rilke mencionava que Rodin faria passar para a obra “a forma das coisas não descobertas”. Tais noções aproximam-se deste indefinível da arte que se faz ver, que se dá a ver, que transporta consigo a possibilidade não só da interpretação de um visível não totalmente dado, como suscita a criação de sentidos (leia-se, significados) para a invisibilidade se (poder) fazer visível. É a passagem do domínio do visível para o domínio do visual. Mas é também aqui que reside o mistério da criação artística: o fenômeno (*phainomenon*) do que aparece com/na criação; depois, como esse fenômeno se dá a ver e como é significativa e simbolicamente interpretado, sentido e retido pela mente humana (*lato sensu*).

M. Dufrenne – influenciado pela fenomenologia francesa, em concreto por Sartre e Merleau-Ponty –, refere na *Fenomenologia da Experiência Estética* que a compreensão desse fenômeno de percepção, portanto, experiencial e estético, tem pressuposta a relação sempre implícita do homem com o mundo.² Neste

¹ “Le mérite du tableau est l’indéfinissable : c’est justement ce qui échappe à la précision : en un mot c’est ce que l’âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l’âme”. Eugène Delacroix, “Réalisme et Idéalisme” in *Œuvres Littéraires*, t. I, *Études Esthétiques*, Paris, Éditions G. Crès, 1923, p. 54.

² Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique (I – L’objet esthétique) / (II – La perception esthétique)*. Paris: PUF, 1953.

sentido, a teoria fenomenológica estética de Dufrenne quer ir além do subjetivismo ou psicologismo de algumas teorias de arte que centram exclusivamente no espectador a sua atenção, ignorando que o fenômeno estético só pode advir da relação entre o homem e o mundo (mundo que se faz fazendo-se, que em linguagem heideggeriana se diria mundanizando-se) e que nesse mundo há coisas, há elementos estruturais do mundo-devir, que há crenças e atitudes que se desenvolvem e se transmitem, e que acabam por alimentar o significado e o imaginário da vida humana. Coisas visíveis e invisíveis dadas ver, passagens do (in)visível ao visual na tessitura sensível do real, isto é, na relação primordial do homem com o mundo.

É a partir da meditação sobre aquilo que é o visível que se opera a reflexão sobre o invisível, e por isso a ontologia da obra de arte para Klein, a sua essência, o seu modo de ser, está situado “somewhere beyond the visible”.³ Atenção que isto não quer significar que se esteja aqui a procurar referir uma teoria essencialista da arte, mas apenas a apresentar a perspectiva – mais ou menos ontológica ou metafísica – de Klein sobre a obra de arte (e que, como se verá, terá implicações no modo como Klein materializa as suas obras de arte).

Note-se, então, que é no horizonte fenomenológico em que as coisas se fazem aparecer (a mostraçã de algo que na sua evidente aparição se doa como fenômeno) que a consciência do criador joga de modo decisivo a sua atividade, sobretudo no seu poder transformador ou transmutador de sentidos e apresentações: a criação imagética e artística como mostraçã da realidade

³ Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits*. Paris : Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003, p. 83.

vívida. Assim, a visibilidade das coisas, mas sobretudo das relações que as coisas dão a ver – de notar que uma relação à partida é sempre invisível e que, no entanto (por meio da arte neste caso) se faz visível – pressupõe a percepção do horizonte a partir dos quais os fenômenos se fazem visuais. O primado da percepção não é apenas uma referência acadêmica da teoria da imagem ou de algumas teorias filosóficas, mas um valor indiscutível da condição humana no seu estar no mundo. Neste sentido, não há imaginação sem percepção, não há interpretação de significados sem a consciência da doação dos fenômenos, sejam eles imediatamente visíveis ou não. Por isso, uma estética fenomenológica comparativa tem de assumir o desafio de lidar com os fenômenos característicos da imagem e da percepção dela, seja a imagem natural, mental, figurativa, abstrata ou outras. Tendo presente esta noção, o artista é, acima de tudo, um fenomenólogo de imagens, um mestre da percepção de fenômenos visíveis e visuais. Desde o gesto dos primeiros homens ao último, a criação é procura de retenção imagética, é comunicação de imagens (enquanto transmissão de conhecimento), é definição da sua natureza interior. Neste particular, as imagens originárias, ou como refere Vilém Flusser, as imagens tradicionais, tem ontologicamente um significado maior e mais coerente com a presença do homem no mundo, pois

as imagens (por exemplo, as de Lascaux) fixam visões: a visão da circunstância. Os olhos percebem as superfícies dos volumes. As imagens abstraem, portanto, a profundidade da circunstância e a fixam em planos, transformam a circunstância em cena. A visão é o segundo gesto a abstrair (abstrai a profundidade da circunstância); graças a ele o homem

transforma a si próprio em *homo sapiens*, ou seja, em ente que age conforme projecto.⁴

Na verdade, no princípio não era o verbo, mas a imagem, ou as imagens (reais e/ou imaginárias) que lutavam no interior do homem, como sugere Edgar Morin (*o Paradigma Perdido*). A imagem “existe para se poder conviver com a violência de tais forças; ela é a forma em que a vida se singulariza, se torna visível e ‘humana’”.⁵ E, portanto, afirmar que a imagem é o início do humano é, como sugere Bragança de Miranda, algo bizarro que no entanto só advém

talvez de mal podermos reconhecer o que é uma “imagem”, apesar de todo palavreado que as envolve. A imagem, antes de ser uma “cópia”, é uma divisão e o efeito de uma divisão. A imagem é, assim, uma lesão primordial da “opacidade” das coisas. (...) É com as imagens que, secretamente, se origina a história, ao introduzirem-se no estado de coisas, que se consumiria indefinidamente no esforço inglório contra a entropia universal, se não fosse propulsado pela “imagem”.⁶

Esta imagem é, afinal, aquilo que fragmenta o real (tomado enquanto criação subjetiva), é aquilo que é esse “algo mais” acoplado ao animal homem (o animal político, *zoon politikon*),⁷ e que o faz quebrar a opacidade existente na realidade em que sempre se vê envolvido e da qual não pode escapar. Esta dialética entre visível e invisível, entre transparência e opacidade, entre clarividência e obscuridade, entre material e insubstancial, não é, como se sabe,

⁴ Vilém Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e AnnaBlume, 2012, p. 17.

⁵ Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2017, p. 24.

⁶ Bragança de Miranda, *Ibidem*.

⁷ Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, p. 25.

nova. O imaginário plasmado desde as mais remotas tradições até aos nossos dias (novos “mitos” se efetivam com novos meios) fazem-se ver de diferentes formas.

Uma semelhante abordagem, sobretudo àquela que está enraizada culturalmente na tradição ocidental que remonta a Platão, remete pois para essa velha problemática entre o sensível e o inteligível, o supra-sensível, remete para essa articulação entre aquilo que o corpo vê e aquilo que toca a alma – e que, como se sabe, o dualismo cartesiano notabilizou sobremaneira –, remete para um inacessível, para um invisível, para um horizonte indefinível (superior) onde pode ser encontrada a verdade. Para se ser justo e fiel à verdade, tal dualismo nunca mais se parece ter desenraizado da cultura humana e não será grande atrevimento dizer que permanece bem vivo, quer na filosofia, quer nas artes, ou até mais recentemente, na controvérsia contemporânea gerada em torno da inteligência artificial (e do seu cenário hipotético de “singularidade”), da tentativa de emulação da mente e outros projectos semelhantes.

É a (procura de) verdade que anima os diálogos e as controvérsias sobre a essencialidade das coisas, do mundo, e que arrastou filósofos e místicos a um longo debate (não apenas nos denominados filósofos pré-socráticos, mas até sensivelmente ao início da idade moderna com as experiências alquímicas). Tais diálogos, concentrados na dialética entre o visível e as realidades mais substanciais, animam-se com as abordagens místicas que reclamam a possibilidade de acesso ao invisível a partir do visível, e cujo poder de sedução teria deslumbrado Yves Klein.⁸ No fundo, trata-se de compreender, de novo, a

⁸ Por exemplo, o intrincado jogo realizado por Maxime, como sugere André Grabar: "si à travers les choses visibles, les invisibles sont contemplées (par les hommes depuis Adam), dans une bien plus grande mesure, les choses visibles sont approfondies à travers les invisibles par ceux qui

problemática em torno dos ícones e do seu poder, em torno da imagem, mas agora com novas potencialidades. Diga-se que não parece que Klein tenha lido Platão ou Plotino, ou até mesmo os debates dos teólogos em torno de semelhantes problemáticas, contudo, Klein parece (re)viver esses lugares na narração e nos desafios pictóricos que esboça através das suas obras. As diferentes obras kleinianas surgem com um novo poder icono-verbal (se assim se pode dizer): são transportadoras e transformadores de horizontes meta-físicos, são dialogantes com a misteriosa ontologia dos objetos visíveis e das relações (invisíveis) deles com o mundo, são, no fundo, um retrato das aventuras ontológicas do sensível, muito mais do que da sensibilidade, num mundo povoado de objetos e relações visíveis e visuais.

2. A (des)materialização do visível – Os Monochromes

Havia, como se sabe, toda uma tradição fundada na mimésis que o modernismo veio abalar, mas antes dos pintores não figurativos falarem dos lugares de clivagem na representação (a arte como cópia da realidade), já o mestre de Klein, Delacroix, falara na “música do quadro”, que resultaria precisamente da composição realizada com a cor, a luz, a sombra, a distância de observação, e que permitiria ser-se “apanhado por esse acorde mágico”.⁹

s'adonnent à la contemplation. Car la contemplation symbolique des choses intelligibles à travers les choses visibles n'est autre que la compréhension et la pensée pneumatique des choses visibles à travers les choses invisibles. En effet, il est nécessaire que des êtres (les uns intelligibles, les autres matériels), qui sont faits pour se révéler mutuellement, possèdent de toute manière des expressions vraies et transparentes l'une à l'autre, et une relation mutuelle totale". Citado por André Grabar, *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Éd. Macula, 1992, p. 114.

⁹ Cf. Eugène Delacroix, "Réalisme et Idéalisme", p. 63.

Considerando estes pressupostos, Yves Klein iniciará uma ‘revolução’ em torno da forma de perceber essa possível invisibilidade do dado no visível, ou seja, refletindo e analisando a melhor forma de considerar a realidade das coisas que são dadas a ver sem serem vistas (no imediatamente dado). A sua ousadia de jovem artista que recusa o traçado da linha e imposição do desenho, levá-lo-á a considerar a velha problemática sobre a materialidade dos corpos, o que, no caso das artes plásticas, pode ser sintetizado na pergunta sábia e desafiante que Jean-Michel Ribettes faz a propósito da obra artística de Klein: “como transportar a figura humana continuando apesar disso a ser arte abstracta? Ou, como podemos imaginar que um quadro monocromo é totalmente determinado pela presença do corpo? Ou, como podemos captar o perceptível, o impalpável, a invisível realidade do intangível?”.¹⁰

A compreensão deste desafio, como já se percebeu, passa pelo modo como Klein vê a arte e em concreto a pintura, isto é, como uma “living pictorial substance” que permite a materialização da vida eterna (eternal life);¹¹ quer dizer, a captação da vida numa abrupta suspensão do tempo, a vida na sua pura doação num aqui e agora, eterna e fugaz simultaneamente (de que o melhor exemplo é o *salto no vazio*). Ora, é através do sentimento descrito como “unsentimental sensuality” que Klein procura o intangível. De notar que mesmo na composição dos monochromes, como refere Ribettes, o clima de “unsentimental sensuality” faz-se sentir, sobretudo naquilo que pode ser descrito como “uma expressão viva

¹⁰ Jean-Michel Ribettes, “Yves Klein and the war of the jealous Gods” in Olivier Berggruen, Max Hollein, e Ingrid Pfeiffer (Ed.), *Yves Klein*, Frankfurt, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 153-178, esta p. 153.

¹¹ “[...] Living pictorial substance brings eternal life”. Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l’art et Autres Écrits*, Paris, Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003, p. 248.

da carne e da sensualidade” com a presença de modelos nus – um certo clima emocional da Carne –¹² que permite no advento do processo criativo a iluminação e estabilidade do acontecer da arte.¹³ Sem querer antecipar a perspectiva merleau-pontiana, não deixa de ser curiosa a dimensão ontológica e sensível dos acontecimentos (a *Carne*), o horizonte e *topoi ta phainoména*.

Ora, os monochromes tem o poder de ultrapassar o visível imediato apelando a um para lá da imagem, ou seja, procuram revelar a potencialidade da imagem agora enquanto ausência, procuram o registro de uma imanência evanescente que se deu pela imagem, seja ela na sua essência material ou insubstancial. Certamente ninguém duvidará de que existem coisas invisíveis que se mostram e se demonstram (fazem-se ver) na sua existência positiva como, por exemplo, a realidade dos campos electromagnéticos ou a força gravitacional; mas a incerteza e a inquietação revelam-se sempre, mesmo quando a invisibilidade se quer fazer falar pela arte ou pela filosofia. Klein utilizou diferentes processos para dar a ver o não visto, para celebrar a visão do que é visível e do que pode ser visualizado no(s) mundo(s) humano(s). E aqui reside precisamente a grandiosidade (e, quiça, os problemas) das abordagens de Klein.

¹² “At the same time, this advocate of an ‘unsentimental sensuality’ turns his back on the tyranny of drawing and, weirdly, starts producing monochromes – just monochromes – and imposing a universal regime of pure color as a pictorial genre in its own right. And yet – the vital point is not a variant of abstract Puritanism, but a vivid expression of the Flesh and sensuality. Klein draws this ‘neo-figurative’ form from the dynamic, wondering contemplation of nature in all its aspects and all its moments. None of his ‘monochrome propositions’ takes shape without reference to the endlessly demand presence of the nude: [e cita Klein] ‘the emotional climate of the Flesh is the only thing that counts’ “. Jean-Michel Ribettes, *Op.Cit.*, p. 155.

¹³ “The presence of this Flesh in the studio stabilized me throughout the process of illumination generated by the execution of my monochromes”. Yves Klein, *Le Dépassement...*, p. 282.

No fundo, poder-se-ia dizer que o nosso pintor está a materializar as palavras de Merleau-Ponty quando este referia que

o olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é a alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol [...] Um pintor não pode consentir em que a nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indirecta, em que o que vemos não seja o próprio mundo, em que o espírito só tem que se avir com os seus pensamentos ou com outro espírito.¹⁴

Por isso refere Denys Riout que Klein usa a fotografia como modo de traduzir a realidade invisível do imaterial, pelo menos aos olhos dos vulgares apreciadores,¹⁵ tal como alguns dos seus antecessores e contemporâneos haviam experimentado fazer (raios x, fotografia espírita, etc) para procurar caotar o insubstancial da matéria.¹⁶ Estas pesquisas iniciais de Klein parecem encontrar eco nas palavras de Merleau-Ponty quando este refere que “isto quer finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência”.¹⁷

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit, O Olho e o Espírito*, in *Merleau-Ponty - Textos Seleccionados*, Tradução de Marilena de Souza Chauí, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Editora Nova Cultural, 1989, p. 70. De ora em diante será designada esta obra pelas siglas *OeE*.

¹⁵ Refere Denys Riout : "Klein à la recherche de la formule la plus juste, introuvable, use des images photographiques pour traduire, aux yeux du vulgaire, la réalité invisible de l'immatériel, mais il n'ignore pas que les amateurs les plus avertis lui sauront gré d'avoir tenté de se passer des représentations". Denys Riout, *Op.Cit.*, p. 128.

¹⁶ Sobre este assunto há inúmeras obras, pelo que apenas destacamos as seguintes: Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Éd. Nathan, 1990 ; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éd. Macula, 1982 ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris : Éd. J. Corti, 2002 ; Jean-Marie Schaffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Éd. Seuil, 1987 ; Clément Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994 ; Georges Vitoux, *Les Rayons X et la photographie de l'invisible*, Paris : Éd. Chamuel.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 71.

Para se procurar compreender os monochromes de Klein, recorde-se um exemplo do teórico Artur Danto na obra *Transfiguration du banal*, quando estabelece um exercício imaginativo para procurar definir a essência da arte: ele imagina uma série de quadros muito desiguais, embora as suas diferenças permaneçam invisíveis, ou seja, ele descreve uma exposição (fictícia) de monochromes vermelhos. De fato, todos parecem iguais e, portanto, não há elementos visíveis ou elementos visuais que permitam diferenciar um de outro, até porque como Danto sublinha a “pure visualité” é um mito porque estamos sempre presos, mesmo apesar dos nossos esforços na procura de uma *naïveté* primordial, a teorias e preconceitos, e também a crenças e valores. Um olho informado não é um olho inocente (não é, nem pode ser, um olho ingênuo, um olhar desprezioso) como diz Otto Pächt¹⁸ (e isso deve ser levado em conta quando se trata de perceber a percepção estética).¹⁹ Trata-se, pois, de saber se mesmo num desses monochromes vermelhos, numa dessas imperceptíveis telas vermelhas, não existem, contudo, diferenças estéticas relevantes.²⁰

A questão surge nessa procura de reconhecer a identidade (a individualidade) de cada uma delas (seja pelos supostos conteúdos ou títulos que cada um pode ter, pelo contexto em que foi realizado ou pelo modo como foi

¹⁸ "La théorie psychologique moderne de la perception nous enseigne que, même dans la vie quotidienne, il n'y a pas de voir sans savoir et que l'œil n'est jamais innocent". Otto Pächt, "Pas de regard sans présupposés" in *Questions de méthode en histoire de l'art*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions Macula, 1994, p. 84.

¹⁹ "Si nous voyons déjà avec un œil informé et savant dans l'usage quotidien, normal, de nos organes visuels – peu importe ici d'où vient ce savoir -, ce facteur doit, à plus forte raison, entrer en ligne de compte lorsqu'il s'agit de la perception esthétique". Otto Pächt, *Op.Cit.*, p 86.

²⁰ "...Il s'agit de savoir si une différence qui passe inaperçue, voire qui serait non perceptible par nature, peut néanmoins donner lieu à une différence esthétique". Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, [1981], Traduit par Claude Harry-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 86.

realizado, etc.) e que leva a que Danto sugira que, apesar disso, nestas “réplicas indiscerníveis [pode-se constatar que elas] têm origens ontológicas radicalmente diferentes”.²¹ Na verdade, ontologicamente pode dizer-se que a origem é uma, mas que o múltiplo é e será sempre, por definição, radicalmente diferente e, por isso também, único, tal como os monochromes serão ontológica e radicalmente diferentes e únicos. Ora, os monochromes de Klein, celebrizados pelo azul Klein, traduzem não só uma ideia de contemplação e emotividade que apela para um indizível, como sugerem também a reabilitação dialética entre visível e invisível e, portanto, fazem suscitar no pintor essa vontade de *ver* que lhe permite tocar “nos dois extremos”,²² essa vontade de ter a visão dos horizontes da visibilidade e da invisibilidade, como sugerira Merleau-Ponty através das leituras efetuadas dos escritos de Paul Klee.²³

É bom de ver que a noção de intangível, de indizível, de indefinível, de insubstancial se liga ao nada, ao vazio. É assim que Klein quer validar o seu discurso e a sua obra: o vazio a interagir com o silêncio; o vazio de que o silêncio parece ser percorrido, encontra um paralelo indiscutível com a obra de Mark Rothko. Rothko, tal como Yves Klein, estuda e estuda-se nesta proximidade

²¹ “...répliques indiscernables ayant des origines ontologiques radicalement différentes”. Arthur Danto, *Op.Cit.*, p. 33.

²² “Por ela, o pintor toca portanto nos dois extremos. No fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação, sua mão não é nada mais que o instrumento de uma longínqua vontade. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”. Maurice Merleau-Ponty, *OeE.*, p. 71.

²³ Merleau-Ponty cita Paul Klee, de *Conférence d'Iéna*, a partir da edição de W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris, 1938, p. 365: “Quanto a nós, nosso coração bate para nos levar para as profundezas (...). Estas estranhezas tornar-se-ão (...) realidades (...). Por isto que, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, elas anexam-lhe ainda parte do invisível ocultamente avistado”. Maurice Merleau-Ponty, *OeE.*, p. 71.

emocional, nesta relação da cor com a percepção humana, na relação do objeto com as emoções humanas mais elementares. Surge assim a exposição normalmente apelidada de “Vazio”, que começou por se chamar “Monochrome Exacerbations”, e, embora possa parecer uma mera alteração de títulos, acaba por revelar muito do pensamento de Klein, e em concreto, essa busca incessante pela essencialidade e pela desmaterialização, que nada mais seria afinal do que a desmaterialização dos monochromes no vazio. Ouse-se dizer: tal como a corporeidade (da carne) dos nus, os corpos se haviam desmaterializados nos monochromes pela sua simples, mas inevitável, presença. Isto é, a exacerbação, esta elevação a partir da qual se operaria uma transmutação substancial, configura esse lugar onde todas as matérias se doariam, se revelariam, ou seja, no vazio. Numa conferência na Sorbonne, a 03 de Junho de 1959, intitulada “L'évolution de l'art vers l'immatériel” Klein refere que “uma densidade sensível abstracta, mas real, existirá e viverá por ela mesma e nela mesma nos lugares aparentemente vazios”.²⁴

Repare-se ainda que na exposição do vazio, e apesar das controvérsias no dia da inauguração da exposição (em que se registaram inúmeras queixas na polícia por haverem pago um bilhete de entrada de cerca de 1,500 francos de uma exposição na qual não havia nada, a não ser uns *cocktails* azuis), a exposição ganha um significado fenomenológico e estético: é precisamente a presença das pessoas que confere um significado ao vazio. De fato, sem elas o vazio não existiria, em última instância, não haveria quem testemunhasse tal vazio, o que

24 "Une densité sensible abstraite, mais réelle, existera et vivra par elle-même et pour elle-même dans les lieux vides en apparence seulement". Yves Klein, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, Cita-se a partir de Denys Riout, *Yves Klein Manifester L'immatériel*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

acaba por expor um paradoxo interessante: a ausência só se pode dar a ver pela presença, pela existência, isto é, o vazio só existe porque existe a sua contemplação. Esta exposição reafirma a sua já conhecida irreverência e ousadia; o artista vende (sete) “zonas de sensibilité pictural immaterial” inaugurando uma relação inovadora entre o artista, a obra e o espectador, que configura também novos lugares de ausência/presença, isto é, não a venda e a posse de uma obra mas a imaterialidade de uma obra que nem mesmo o recibo permite atestar em totalidade.²⁵ Note-se como algo de semelhante se passa na relação ícone/sentimento religioso, quando na evocação de um signo (ausente) se procura o “encontro” com Deus, mesmo que isso implique o pagamento de uma entrada ou uma contribuição. A título de curiosidade, depois da inauguração da “Exposition du vide” em que nenhuma obra estava presente (galeria vazia), Klein recebe um bilhete em que está escrito “Avec le vide, les pleins pouvoirs”, assinado por Albert Camus. O seu amigo Arman inaugura em 23 de Outubro de 1960, na mesma galeria, *Le Plein*, (pleno) em que a galeria é cheia de objetos (banais e alguns detritos quotidianos), interditando praticamente a entrada, e formando,

25 O recibo não declara o comprador, mas apenas o talão do qual o recibo foi tirado; como é evidente, estes nomes acabam por figurar para a posteridade pelo registro e ousadia com que partilham no evento (e de que fica o registro em fotografias, das reações publicadas na imprensa, etc). Refere a este propósito Riout : “Ainsi l’acquéreur a-t-il choix entre deux options. Soit il reste attaché aux traces tangibles et il conserve son ‘reçu’, mais il ne possède pas encore vraiment ‘l’authentique valeur immatérielle de l’œuvre’. Soit il joue pleinement le jeu et il se prive ainsi de la seule trace concrète de la transaction en sa possession. Mais son nom figure sur la souche du carnet qui, entre les mains expertes de l’artiste, assure à son achat l’éclat qui s’attache aux gestes les plus purs, les plus justes. L’absence d’objet, l’absence de preuve à transmettre, à revendre, manifeste sa complicité avec l’artiste et démontre la profondeur de sa compréhension. [...] Son statut est alors ambigu : les visiteurs guère informés peuvent s’imaginer qu’il s’agit là d’une œuvre à part entière, alors que le reçu n’en est que le signe, mais un signe authentifié par l’artiste et, de ce fait, appelé à se transformer en relique. Chacun peut imaginairement s’approprier la ‘zone de sensibilité picturale immatérielle’ mentionnée, car aucun nom ne figure sur ce document. En outre, la ‘zone’ n’appartient pas substantiellement à son acquéreur puisqu’il n’a pas brûlé son reçu”. Denys Riout, *Op.Cit.*, pp. 102-104.

desse modo, um quadro antitético que recolocaria a questão da in-visibilidade do visível quotidiano.

3. Ainda o corpo/carne do mundo: antropometrias do (in)visível

As obras de Klein, e para se utilizar as palavras de Isabel Matos Dias, revelam que o “visível e invisível não são contraditórios, mas envolvem-se reciprocamente e tecem e ou constituem-se no movimento de sobreposição e de quiasma”.²⁶ Como nos recorda Merleau-Ponty no *Visível e Invisível*, é no contexto da imparável ontogênese proporcionada no e pelo Sensível que se torna compreensível o fenômeno da criação artística e filosófica, porque é sempre aí que se dá a eclosão do ser. O visível que se faz visual - do campo perceptivo do mundo ao campo visual do sujeito - e o visual que se faz imaginário. Esta é a fenomenologia e a estética da (in)visibilidade de todos os fenômenos que ocorrem no mundo humano.

As antropometrias surgem como um paradigma revolucionário quer na teoria, quer na prática pictórica, e (re)inventam a arte de pintar, ou se se preferir, Klien (re)inventa a arte de tornar visível o invisível latente. A utilização de modelos nus - pincéis vivos como lhe chamaria o artista - confere uma outra “pintura” performance que não a mera sugestão ou realização da pintura de modelo. As antropometrias tiveram lugar na Galerie Internationale d’Art Contemporain (Paris, 1960) enquanto uma pequena orquestra executava a sua “Sinfonia Monotônica”. O processo consistia na aplicação de tinta nos modelos,

²⁶ Isabel Matos Dias, *Uma Ontologia do Sensível – A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa, Edição Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, p. 178.

e estes eram encostados às telas segundo as instruções verbais de Klein, deixando as marcas da tinta do corpo gravadas nas telas. Esta doação de um corpo visível faz eclodir um invisível cuja latência sempre se manifesta quando um corpo deixa falar a secreta linguagem da sua *ek-sistência*. É, no fundo, uma certa “teoria mágica da visão” – mostração da potencialidade invisível dos invisíveis – que se opera por meio do múltiplo cruzamento entre o corpo da modelo e a tinta, por meio da visão do pintor que guia o (seu/do observador) olhar e o corpo-espaço-tela que permite o advento do *in-visível*, ou seja, que (re)cria uma certa visibilidade de um até então invisível, abrindo as portas à revelação/visão ontológica que o gesto pictórico tornou possível. E aqui não se pode deixar de citar Merleau-Ponty quando diz da pintura que

dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita a sua casa.²⁷

Como lembrara Merleau-Ponty, o enigma do corpo consiste em ele ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, e portanto

este estranho sistema de trocas é estabelecido, [e] todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma o corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofa, cumpre que a sua visão de faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 53.

visibilidade delas se reforça [desdobre] nele por meio de uma visibilidade secreta.²⁸

As antropometrias revelam, pois, a efetivação de uma possibilidade (entre muitas outras), e não deixa de ser curioso verificar como parece haver sempre uma dialética subjacente ao pensamento de Klein, o que, neste caso particular, seria entre o intangível e a encarnação (não deixa também de ser curioso como a eleição da carne, antítese por excelência do espiritual, se configura como ponto de partida e acesso ao imaterial). Este movimento kleiniano de encarnar, leia-se de dar corpo, numa intangibilidade metafísica, provoca uma tensão incontornável e abstrata que só a obra pictórica pode fazer falar. E revê-se aqui o sentido da reversibilidade e reciprocidade de Merleau-Ponty, na afirmação da obra de arte como *pars totalis*, isto é, a expressão do mundo no mundo, a expressão do(s) corpo(s) que enformam o *corpus*. Esta coincidência formal entre a concepção da carne dos corpos nas antropometrias que se exprime na realização kleiniana de uma obra intitulada 'Chair' (que parte precisamente desses movimentos antropométricos) vai ao encontro do conceito de *Carne* merleau-pontiana. Seja uma coincidência ou não, a verdade é que Merleau-Ponty revelou na mesma altura o seu conceito (ontológico) de *Carne* do mundo. Esta formalização de conceitos acaba por se revelar ironicamente inquietante pois a eleição da *Carne*, antítese por excelência do espiritual, passa a configurar-se como ponto de partida e acesso ao imaterial, ao insubstancial (que caracteriza o invisível, o vazio).

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 51.

A questão da *Carne*, a questão do corpo está, como se sabe, no centro do mistério cristão da encarnação, e em concreto na análise da doação/encarnação do fenómeno corpo, tal como a realizada na fenomenologia de Michel Henry. É, portanto, de esperar que, se Deus se fez homem, que se encontre o sagrado, uma centelha de divino, na realidade corporal. É nesta procura do que habita a realidade da carne que se estabelece a dialética íntimo-êxtimo, e que, portanto, se esboça uma teoria da participação do invisível no visível (quase fazendo lembrar a teoria das formas platônicas). Assim, a partir destas realidades carnis (os corpos nus) – que poderiam ser ditas triviais – Klein quer encontrar esse indefinível que permite o advento da arte, que permite o acontecer da arte. São transsubstanciações e transfigurações da matéria que desvelam a imaterialidade latente escondida. A cor (o azul que revela um desejo pela essência superior leva o artista a dizer que “o azul é o invisível tornando-se visível”) plena de sensualidade e força, surge assim como médium revelador-revelação que possibilita a materialização do brilho dessa outra realidade para além da qual a carne não existe, ou como refere Denys Riout, “para percebermos a face gloriosa, transfigurada, dessas deposições materiais onde a carne se anula, convém virarmo-nos para a irradiação que a cor dá sem desenho”.²⁹ A cor assume em si mesma e por si mesma nas composições de Klein, o papel de (re)velar e/ou introduzir um certo indefinível, um certo impensado da criação. É no olhar em

²⁹ “Pour percevoir la face glorieuse, transfigure, de ces dépositions corporelles où la chair s’abolit, il convient de se tourner vers le rayonnement de la couleur sans dessin. Si l’on veut en ressentir toute la puissance, il faut accepter de se laisser emporter au-delà du visible. Un ‘au-delà’ qui requiert le visible. Le corps, la chair, afin que s’instaure la dynamique d’une intrication rendue pensable – c’est-à-dire – par le fonds culturel sur lequel elle s’inscrit”. Denys Riout, *Op.Cit.*, p. 87.

profundidade sobre esse azul dos monochromes que surge o caráter meditativo que a obra de arte (deve) transporta(r).

Na análise de Jean-Michel Ribettes, o resultado do trabalho de Yves Klein assenta numa estrutura racional ternária, o real, o simbólico e o imaginário; os três registros invisíveis além do infinito, a palavra, o vazio e o intangível; os três registros da sensibilidade, a carne, o corpo e a sexualidade.³⁰ Há um certo clima de espiritualidade, de religiosidade que se funde e confunde com um certo misticismo que Klein cultivava, e que levou a alguns mal-entendidos, como naquele pequeno texto do *Dimanche. Le journal d'un seul jour* "la guerre" em que Klein fala do pintor como dando-se aos outros como Cristo.³¹

Ora refere Jean Luc Chalumeau que o quadro é assim (no seguimento da análise que Merleau-Ponty realizou da Montagne Sainte-Victoire de Cézanne) "concebido como uma percepção adicional: como uma excrescência do olhar humano. O gesto de pintar é um prolongamento do trabalho da percepção, institui-se contra a História – a do indivíduo, a da pintura – porque é

³⁰ Refere o ensaísta: "we see, then, that the structural rationale of the work of art is ternary: The Flesh dematerializes in the blue, the blue dematerializes in the Void, and the Word is made Flesh. So here we have the kleinian trinity: the intangible, the Flesh, and the Monochromatic. Everything begins with this Trinitarian structure: the three hypostases of the Single God, the three theological virtues, the three Lacanian registers of the Borromean knot. The Father, Son, and Holy Spirit. Faith, Hope, and Charity. The Real, the Symbolic and the imaginary. The flawless Trinitarian logic behind the perfect Intangible-Flesh-Monochrome triplet. The three carnal registers of sensibility: The Flesh, the Body, sexuality. The three retinal registers of the monochrome: blue, pink, gold". Jean-Michel Ribettes, "Yves Klein and the war of the jealous Gods" in *Op. Cit.*, p. 156.

³¹ "Le peintre, comme le Christ, dit la messe en peignant et donne son corps de l'âme en nourriture aux autres hommes; il réalise en petit le miracle de la Cène dans chaque tableau".

acontecimento”.³² É o acontecimento da materialização pictórica dos fenômenos que parecem escapar aos marcos da história na sua emergência.

Assim, naturalmente, ganham um outro/mesmo sentido as palavras de Merleau-Ponty quando refere: “é emprestando o seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”.³³ É a partir desta confluência ou desdobra de pensamento(s) que se procura viabilizar e legitimar uma estética fenomenológica comparativa. As noções de (in)visibilidade, de *Carne* do mundo, de corpo, deixam-se ler de igual modo quer nas palavras de Merleau-Ponty, quer nas imagens criadas por Yves Klein; o *tocar* e ser *tocado* nada mais é do que visão-relação dos mundos (in)visíveis, dos (i)materiais do mundo.³⁴ Se o corpo é coisa na sua visibilidade, é também o corpo o próprio instrumento de mediação e compreensão do mundo-sensível, isto é, o corpo como instrumento facilitador e possibilitador da descoberta da sua possível (in)visibilidade.³⁵ A corporeidade como registro de um mundo Sensível onde se estabelecem relações (invisíveis) com o mundo, lugar da percepção do visível e do visual construído. A intercorporeidade, a intersubjetividade refletida e reflexiva de Merleau-Ponty,

³² Jean Luc Chalumeau, *Les Théories de l'Art, As Teorias da Arte*, tradução de Paula Taipas, Lisboa, Edição Instituto Piaget, 1997, p. 127.

³³ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 50.

³⁴ Por exemplo, todo o início da parte II de *OeE*. Note-se por exemplo, nas palavras de Mario Perniola quando se refere a esta nova forma de ver do filósofo, que vai ao encontro da relação que pretendemos exprimir: “Merleau-Ponty defende que o pintor dá existência visível àquilo que é invisível para a visão comum e introduz numa nova experiência, na qual o ver se amnifesta como um tocar e um ser tocado. A discriminação entre vista e tacto é superada, como aquela outra entre o sensiente e o sentido. O meu corpo, cuja coesão é a de uma ‘coisa’, é preso no tecido do mundo, o qual é percebido como qualquer coisa de contínuo”. Mario Perniola, *L'Estetica del Novecento, A Estética do Século XX*, tradução de Teresa Antunes Cardoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 115.

³⁵ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 161. Designaremos de ora em diante esta obra pelas siglas PP.

determinada por essência como um *dizer*, como doação evidente de comunicação (pois que estar aí-em-presença é já comunicar) constitui-se como fundamento das práticas artísticas, e, no caso de Yves Klein, como meio de materialização/expressão do mundo (in)visível.

4. Concluindo: a fenomenologia do pensável pictórico

Quando Merleau-Ponty realiza a comparação do corpo com a obra de arte, sentimos que em ambos a expressão e o expressado, os sentidos de um e de outro só são acessíveis a partir de si próprios, isto é, só são percebidos no tecido intencional das significações viventes, no “quiasma” do mundo.³⁶ A proximidade intelectual que une Yves Klein e Merleau-Ponty revela-se pela compreensão de uma onto-fenomenologia da visibilidade do que aparece como fenômeno, do que se abre e permanece aberto à interpretação na imanência e na existência do mundo humano. Refere a este propósito Isabel Matos Dias:

para a pintura moderna, tal como para Merleau-Ponty, a pintura [...] visa antes a expressão, o que implica um desfazer da ilusão e da aparência, da representação, e uma opção pelo fenômeno na acepção fenomenológica do termo, uma opção pelo “aparecer do que aparece. A Expressão é abertura ao mundo no seu próprio aparecer, e nisso reside, para Merleau-Ponty, a gênese da arte e a sua autenticidade e verdade.³⁷

Aliás, em *La Prose du Monde*, Merleau-Ponty referia ainda que “é a operação expressiva do corpo, iniciada pela mínima percepção, que se amplifica

³⁶ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *PP*, p. 176.

³⁷ Isabel Matos Dias, *Op. Cit.*, p. 162.

em pintura e em arte. O campo dos significados pictóricos abriu-se a partir do momento em que o homem surgiu no mundo”.³⁸

Assim, o mistério da transubstanciação sugere a realidade de uma presença (real) invisível amparada nas potencialidades de encarnação da matéria, e que como sugere Denys Riout, é nesse sentido que se dá a articulação na obra de Klein.³⁹ Transubstanciar o dado (aquilo que aparece), materializando o imaterial, desmaterializando a matéria. Dialética de transubstanciação místico-religiosa como na reencarnação do filho de Deus, matéria humana e matéria divina contemplando-se e interligando-se em espírito.⁴⁰ É, no fundo, tornar visível aquilo que não está aí imediatamente dado, numa demanda lógica por esse indecifrável latente que assiste às coisas, ou como Odilon Redon diria, pôr a lógica do visível ao serviço do invisível, ou se se preferir, num outro/mesmo registro, aquilo que Paul Klee afirmava quando dizia: “a arte não reproduz o

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 117.

³⁹ “Le mystère de la transubstantiation suggère la réalité d’une présence réelle invisible sous les auspices de la matière offerte à l’incorporation des croyants, mais aussi au regard des dévots. Cette articulation est au cœur de l’œuvre de Klein pour peu qu’on la considère à partir du modèle herméneutique proposé par la structure de sa *Symphonie monoton silence*, c’est-à-dire qu’on accepte de tourner nos yeux d’esthètes vers les rapports signifiants qu’entretiennent ses diverses ‘manifestations’, autrement dit vers l’interstice (le ‘vide’) qui les sépare et les relie, autant que vers chacune d’elles considérées séparément”. D. Riout *Yves Klein Manifester L’immatériel*, p. 140.

⁴⁰ Veja-se a explicação curiosa de Jean Damascène : “puisque nous sommes doubles, constitués d’une âme et d’un corps, et puisque notre âme n’est pas nue, mais pour ainsi dire cachée sous un voile, il nous est impossible de parvenir aux choses intellectuelles en dehors des choses corporelles. Donc si nous pouvons, à travers des paroles sensibles et avec les oreilles du corps, comprendre les choses spirituelles, nous pouvons aussi par la contemplation corporelle parvenir à la contemplation spirituelle. C’est pourquoi le Christ a reçu un corps et une âme, puisque l’homme a un corps et une âme ; c’est pourquoi aussi le baptême est double, baptême de l’eau et de l’Esprit, tout comme la communion, la prière et la psalmodie, tout est double, choses corporelles et choses spirituelles, lumière et encens”. Jean Damascène, *Le Visage de l’invisible*, pp. 74-75.

visível; ela torna visível”.⁴¹ É este o desígnio de uma arte que se quer afirmar no plano da autenticidade e que uma fenomenologia e estética comparativa deve dar conta, tal como Merleau-Ponty materializou na sua obra.

Referências

CHALUMEAU, Jean Luc. *Les Théories de l'Art, As Teorias da Arte*. Lisboa: Edição Instituto Piaget, 1997.

DAMASCÈNE, Jean. *Le Visage de l'invisible*, [choix de texts de J. Damascène] Trad. Anne-Lise Darras-Worms. Paris, Éd. Migne, 1994.

DANTO, Arthur. *La Transfiguration du Banal*, [1981], Traduit par Claude Harry-Schaeffer. Paris, Éditions du Seuil, 1989.

DELACROIX, Eugène. Réalisme et Idéalisme. In : *Œuvres Littéraires*, t. I, *Études Esthétiques*. Paris, Éditions G. Crès, 1923.

DIAS, Isabel Matos. *Uma Ontologia do Sensível – A aventura filosófica de Merleau-Ponty*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique (I – L'objet esthétique) / (II – La perception esthétique)*. Paris: PUF, 1953.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e AnnaBlume, 2012.

⁴¹ Paul Klee, "Credo do criador" [1920], *Théorie de l'art moderne*, Coll. Méditations, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1980, p. 34.

GRABAR, André. *Les Origines de l'esthétique médiévale*. Paris : Éd. Macula, 1992.

KLEE, Paul. Credo du créateur [1920], *Théorie de l'art moderne*, Coll. Méditations, trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1980.

KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits*. Paris, Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose du Monde*. Paris: Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et L'Esprit, O Olho e o Espírito*. in: *Merleau-Ponty - Textos Seleccionados*, Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MIRANDA, Bragança de. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2017.

PÄCHT, Otto. Pas de regard sans présupposés. in : *Questions de méthode en histoire de l'art*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Macula, 1994.

RIBETTES, Jean-Michel. Yves Klein and the war of the jealous Gods. in: BERGGRUEN, Olivier, HOLLEIN, Max, e, PFEIFFER, Ingrid (Ed.), *Yves Klein*. Frankfurt, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 153-178.

RIOUT, Denys. *Yves Klein Manifester L'immatériel*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.

Referência para citação deste artigo

CASTRO, Paulo Alexandre e. Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 485 - 509, junho de 2020.

> A insurreição em *Levantando do chão* : da ordem social às vicissitudes do romance

> *Insurrection in Levantado do chão* :
from social order to vicissitudes of the novel

por **Thaís Cristina da Silva**

Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: thais.unb2014@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7539-4433.

Resumo

O artigo realiza uma análise sobre o gênero narrativo por meio da leitura do romance *Levantado do chão*, de José Saramago. Para isso, discutimos as vicissitudes do romance e da epopeia amparados nas perspectivas teóricas de Bakhtin e Lukács sobre o romance e, posteriormente, analisamos elementos constitutivos da presente obra. A pesquisa constata a subversão das formas narrativas mediante um projeto de reescrita da história portuguesa por Saramago, marcado por um ideário de retomada e valorização do povo português oprimido, à margem dos processos histórico-sociais da nação.

Palavras-chave: Romance. Epopeia. Tempo Histórico. Povo Português. Saramago.

Abstract

The article analyzes the narrative genre by reading the novel *Levantado do chão*, by José Saramago. For this, we discussed the vicissitudes of the novel and the epic supported by theoretical perspectives of Bakhtin and Lukács on the novel and, later, we analyzed the constituent elements of this work. The research finds the subversion of narrative forms through a project for the rewriting of Portuguese history by Saramago, marked by an idea of recovery and appreciation of oppressed Portuguese people, on the margins of historical-social processes of the nation.

Keywords: Novel. Epic. Historical Event. Portuguese People. Saramago.

> **Artigo recebido em 04.02.2020 e aceito em 03.03.2020**

1. Considerações iniciais

No seu canônico estudo *Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, Bakhtin ressalta o caráter inacabado do romance.¹ Tal gênero dialoga com seu tempo histórico, o que de certo modo ocasiona na composição do romance um efeito perdurante do presente, este inacabado, o qual o gênero estaria eternamente em processo de constituição. Trata-se de uma forma mutável, a constituir sua ossatura mediante contato com a história. Não obstante a este fato, outro ponto essencial a se destacar é a parodização a outros gêneros. A forma romanesca, na concepção bakhtiana, estaria ligada a um esforço de assimilação, integração e travestimento de gêneros, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom. Essa incorporação, que acontece de forma não passível, acabou conferindo ao romance um tom de autocrítica e consciência poética, indispensável para o seu fortalecimento como gênero no século XVIII.

Por tais características, o romance, segundo o autor, ancora em uma perspectiva de “renovar os próprios fundamentos da literaturidade e da poeticidade dominantes”². Esta defesa que o romance toma para si entra em confronto com o epos, que seria o correlato do romance. Bakhtin, no seu ensaio, não almeja traçar uma teoria sobre o romance, e o próprio atenta sobre isso, mas é nas dissonâncias entre tais gêneros que se expõem as vicissitudes do romance. Não cabe aqui elencar todas as características que contrastam estes gêneros, mas é importante salientar que o pensamento de Bakhtin converge na impossibilidade de coexistência da *epopeia* e do *romance*.

¹ Mikhail Bakhtin, *Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, 1990, p. 397.

² *Ibidem*, p. 403.

A ascensão do romance é proveniente da desintegração da *épica*, isso porque o mundo onde habita a epopeia é impenetrável no mundo do romance. As marcas mais distintas do romance apresentam-se como a contraparte da forma épica: no épico, o mundo é reflexo de uma condição fechada e absoluta, o chamado passado épico absoluto, e sua forma chega até nós de modo acabado e perfeito. Tudo é absoluto e nada é inacabado. Esta perfeição confere um ar de distância, uma representação longínqua ao mundo prosaico do romance inoperante a mudanças.

A ausência de relatividade que compõe o mundo épico parece atingir a perspectiva bakhtiana. Em se tratando de Bakhtin, parece-nos haver, em sua teoria, uma distância insuperável na relação epos/romance, mais de contrastes evidentes do que de uma propensa continuidade, um elo de transição natural. Esta oposição, que soa inflexível, atinge o princípio da pluralidade do romance. Sendo estes dois gêneros correlatos, é inevitável uma assimilação da forma épica, até mesmo para assim poder debatê-la.

Paralelo a tal perspectiva, György Lukács confere um equilíbrio à relação entre epopeia e romance. Assim como Bakhtin, Lukács disserta em sua *Teoria do Romance* a contraposição do mundo clássico e moderno, o qual aquele se assimila ao da perspectiva bakhtiana: há uma totalidade do homem para com o cosmos.³ A epopeia seria a expressão desse coletivismo, dessa nação personificada na figura do herói clássico, contrapondo-se ao romance, que seria a disjunção do indivíduo com a coletividade e, conseqüentemente, a perda dela. Ambos os autores são unânimes ao afirmar a impossibilidade de realização da epopeia no

³ György Lukács, *A teoria do romance*, 2000, p. 29.

mundo moderno, mas Lukács estende os pormenores dessa relação a uma esfera não plenamente polarizada. O crítico, ao teorizar sobre o gênero, baseia seu estudo na perspectiva de Hegel, que define o romance como a *epopeia da vida burguesa*. Tal expressão interage com dois gêneros que até então pareciam se anular.

Nas palavras do teórico Lukács:

Quando Hegel chama o romance de *epopeia burguesa*, põe uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade.⁴

O romance surge como um produto de dissolução da forma épica. Ele aspira todos os traços característicos dessa forma, mas jamais a atinge plenamente, pois as bases em que se fixa o romance – a sociedade burguesa – impossibilita a totalidade de mundo que paira na épica. De certa forma, para Lukács, “a contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da vida burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica”⁵. É na impossibilidade que se constrói o gênero romance. As relações de gênero em Lukács ganham conexões mais profundas e difusas, pois não há rupturas, mas continuidades. Assim, os grandes romances só se tornam grandes romances por trazer um

⁴ *Idem*, *O romance como epopeia burguesa*, 2011, p. 195.

⁵ *Ibidem*, p. 202.

elemento épico à vida burguesa, o que nos permite muitas vezes fazermos associações de gêneros problemáticas.

A figuração da realidade cotidiana é a base da matéria romanesca. Não é mais o mundo nobre e de grandes feitos que ganha espaço, porque o romance dialoga com seu tempo histórico; sendo assim, o que se sobressai é a figuração da vida privada do burguês, como também a alienação do homem oprimido pelo sistema. O que se tem é a luta individual do sujeito que não se reconhece na coletividade a qual faz parte, uma vez que as conexões homem-mundo se perdem em face de um sistema que o exclui. A tradição coletiva é substituída pela experiência individual e o termo realismo ganha espaço no romance pela figuração dessa vida cotidiana ordinária.

Lukács subverte as expectativas ao dar um novo significado a este termo, que acaba por dinamizar ainda mais as relações da épica com o romance. Não nos desdobremos em todas as implicações que o termo realismo possa abarcar, pois são muitas e cabe um estudo pormenorizado, mas é importante ressaltar que o realismo na estética lukacsiana está na capacidade de o autor representar todas as contradições e dinâmicas histórico-sociais no romance, pois, na interpretação de Lukács, realismo da vida cotidiana “não passa de um meio para a configuração concreta e viva dos grandes conflitos sociais da época”⁶.

A mera cópia do cotidiano travestida de realismo não acrescenta traço épico ao romance. Coube ao Lukács da fase marxista indicar onde este se encontra. Já foi dito anteriormente que o mundo moderno, onde se assenta o romance, é característico de uma falta de totalidade que contrasta com o mundo

⁶ *Ibidem*, p. 208.

antigo. O romancista luta contra essa desintegração, busca a totalidade mesmo que saiba dessa impossibilidade. O caráter progressista frente a um capitalismo alienador dá margem ao reflexo épico no romance: na perspectiva do crítico, é preciso que a arte vá “além da realidade cotidiana média e o escritor atinja o *pathos* da vida privada (Balzac) ou o materialismo da sociedade burguesa (Marx)”⁷.

O esforço épico do romance dá-se na tarefa dos romancistas em despertar a *luta de classes* de maneira dinâmica, viva, através das ações e situações criadas para guiar suas personagens ao caminho da tomada de consciência de seu *tempo histórico* e de seu papel como sujeito ativo do mundo. Despertar a atividade num mundo passivo, a totalidade em uma fragmentação, sem ignorar a contradição rica da sociedade em que se encontra; eis a epopeia burguesa. Não obstante, podemos considerar, dados os limites circunstanciais, que o romance tende a ser metamórfico à medida que se desenvolve a narrativa. O autor parte da matéria romanesca para alcançar o efeito epopeico, pois é ele a sua aspiração.

Lukács abre ainda espaço de discussão ao romance histórico, continuação direta do romance social do século XVIII. Revitalizando a leitura dos romances de Walter Scott, antes vista em uma chave romântica, o crítico diverge das concepções vigentes sobre o assunto ao condenar a exotização e glamourização como vitrines do passado que toca o romance histórico, sem nenhum vínculo com aspectos políticos, sociais e afins do tempo presente. A história constitui-se como processo ininterrupto de mudanças, o tempo presente se mostra histórico, pois é o construto dialético de presente e passado-entrelaçados. O sujeito somente

⁷ *Ibidem*, p. 209.

se constrói como tal nessa linha de mudanças no seu percurso histórico e tamanha importância amplia a história como condição de ação, não mero intermédio decorativo.

Nada muito diferente que se distinga do romance realista lukacsiano, o próprio romance histórico é um processo integrante do romance e, em nenhum momento, o crítico normatiza a categoria, mas alguns pontos merecem nota para conjecturas. A base histórica que serviu para a produção de Walter Scott foram os momentos de convulsão ideológica e econômica do continente europeu, a Revolução Francesa foi um momento-chave para profundas mudanças na reconfiguração social e política mundial. Lukács atenta que, em consequência da Revolução Francesa, o povo, pela primeira vez, viu-se como agente da história. Esta, antes restrita aos confins de salões de baile, se torna vivência e propriedade dos camponeses e camadas baixas da burguesia.

É por esse sentimento de pertencimento que se cria um despertar da história nacional; a pátria deixa de ser exclusiva e passar a ser um bem comum. Como observa Lukács, à medida que “a consciência progressiva do caráter histórico também começa a se evidenciar as condições econômicas e de luta de classes”⁸. Esse aspecto revolucionário parece-nos indispensável à constituição do romance histórico, pois complementa uma característica distinta desse gênero: a coletividade. Os momentos de crise e revolução perpassam uma união, e as correntes sociais e de cunho nacional ganham força ao considerar um sentido social-coletivo, e não individual. O romance histórico parece compreender essa força e sua importância para o surgimento de uma nova história nacional.

⁸ *Idem, O romance histórico*, 2011, p. 41.

Diferentemente do romance realista do século XVIII, cujo indivíduo estava irrecuperavelmente desagregado da sociedade, o romance histórico parece amparar-se num indissociável sentido de comunidade nas personagens, para que a ideia de nação possa ser trabalhada na matéria poética. Por essa razão aproxima-se do traço épico das epopeias a forma específica da temática histórica, pelo caráter espontâneo e social das ações, semelhante às atividades dos homens do mundo antigo.

As teorias de gênero expostas dialogam no consenso da ação do romance no tempo histórico – a modernidade, marcada pela queda do mundo feudal e ascensão do capitalismo – e estabelecem um diálogo, de oposição, continuidade ou ambos com o épico. Contudo, definir com precisão as vicissitudes e objetivos que tingem o romance se tornam inacabados e isentos de totalidade, sempre à disposição ao que o presente reserva. Assim, perante as especificidades que caracterizam o épico e o romance, investigamos a obra *Levantado do chão*, do autor português José Saramago, a fim de elucidarmos os limites, nem sempre visíveis, e as transgressões que tangem o romance.

2. Levantado do chão: a forma narrativa como subversão da ordem social

O dia 25 de abril de 1974 marca um período de transição na história de Portugal: irrompeu a *Revolução dos Cravos*, movimento que derrubou o regime do ditador António de Oliveira Salazar, de modo a estabelecer a ordem democrática e promover transformações sociais em todo o país. Portugal, que vivia desde 1926 um período ditatorial, após um golpe militar, atingiu o ápice de repressão no período do *regime salazarista*, proclamado em 1932, inspirado no regime

fascista italiano. Liberdades individuais, de organização e repressão foram suprimidas pela Constituição de 1933. No fatídico dia, integrantes do Movimento das Forças Armadas (MFA) tomaram as ruas de Lisboa, exigindo o fim dessa liderança ditatorial que persistia mesmo com a morte de Salazar, sob o comando de Marcelo Caetano. O povo, visto o movimento, juntou-se a eles na rebelião e, por fim, simbolizou a luta ao colocar no cano de suas armas um cravo como agradecimento. Passada a Revolução, o que se seguiu foi uma série de disputas pelo poder. Embora livres do autoritarismo, Portugal se deparava como uma realidade de duras condições políticas e sociais, dissonantes dos ideais de Abril.

Tesche constata que, longe do período de efervescência da Rebelião, abriu-se o tempo para a reflexão do que foi revolucionado, de conjeturas e análises críticas, nos âmbitos histórico, sociológico e artísticos, o que culminou em obras significativas sobre a Revolução dos Cravos e antecedentes que compõem a história portuguesa.⁹ Segundo a autora, no campo das atividades literárias, ajudou muito a ausência do crivo da censura, “onde os discursos metafóricos e simbólicos perderam seu caráter de estratégia obrigatória àqueles que pretendessem criticar abertamente o regime, tornando-se escolhas”¹⁰.

No meio de uma vasta produção sobre essa era conturbada de Portugal, encontra-se José Saramago e seu romance *Levantado do chão*, publicado em 1980. Saramago nos apresenta à saga da família dos Mau-Tempo, camponeses pobres à margem da sociedade, que perambulam por Portugal desde o século XV, passando por importantes episódios da história do país, como a Instauração da República, a Primeira Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, a ascensão do

⁹ Camile Tesche, *História e poder: uma leitura de Levantado do Chão*, 2007, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

Estado Novo e, posteriormente, sua queda. A narrativa se firma a partir da mudança, depois de tantas andanças, da primeira geração do romance: Domingos Mau-Tempo, Sara da Conceição e seu filho recém-nascido, João Mau-Tempo, mudam para o latifúndio Alentejo. Assim, veremos, durante o intervalo de setenta anos, o nascimento, a morte, os laços familiares, amores, tomada de consciência e mudanças de atitudes dessa família, tudo isso mediado pelas suas duras condições de vida no latifúndio de Alentejo.

A partir da saga dos Mau-Tempo, Saramago constrói todo um painel histórico de mudanças da terra lusitana. Trata-se desses casos em que a ficção e a história estão indissociavelmente entrelaçadas para a construção do romance. Como apontado pela historiografia, *Levantado do chão* se ergue sob as bases do neorealismo português, mas o texto se amplia na medida em que Saramago subverte toda uma estrutura textual para compor a reprodução de uma realidade cuja história se mostra conflituosa e diversificada, por meio de um relato que se alimenta das mais variadas tradições. Na percepção de Matter, a subversão da *estrutura textual* impulsiona o objetivo de alterar a *ordem social*.¹¹

Diz o narrador, logo no início da narrativa, “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira”¹², tal subversão faz-nos refletir sobre a identidade do romance, que transmuta entre diversas possibilidades de gênero à proporção que se redimensionam as possibilidades históricas, mesmo que seja na ficção.¹³ *Levantado do chão* realiza um trajeto de cerca de quatro séculos e carrega em seu título a semântica de um percurso que nos leva ao dia de seu *levantamento*. Nessa

¹¹ Michele Matter, *Um épico de agora ascende em novo pilar: Levantado do chão* ou uma outra epopeia burguesa, 2011, p. 32.

¹² José Saramago, *Levantado do chão*, 2013, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 12.

trajetória de permutação, narrador, personagem, espaço e tempo modificam-se com o intuito de assumir uma linguagem que promova a história a ser lida e reconhecida.

Lélia Parreira Duarte atenta ao caráter dialógico do romance:

O romance de José Saramago é, pois, obra de contestação: apresenta-se como cruzamento de superfícies textuais, diálogo de vários escritos: do autor, do narrador, do destinatário, das personagens, do contexto atual e anterior. A história e a sociedade são vistas pelo escritor como textos que ele lê e em que se inscreve ao reescrevê-los; tornam-se assim ambivalentes, pois adquirem um significado novo, embora conservem também o antigo.¹⁴

O texto direciona sua composição para que seja possível um diálogo com a história, no qual essa deve ser de acesso a todos a todo tempo. O romance parte do princípio de buscar ou refazer uma *memória coletiva*. Ao contar a saga dos Mau-Tempo, Saramago realiza uma metonímia de toda a história do povo português oprimido, cuja voz não está nos registros históricos. É essa parte que foi calada que o escritor português busca retratar em sua totalidade, fazendo-o através da subversão da linguagem, da assimilação de elementos da oralidade e, principalmente, do entrelaçamento de gêneros narrativos esse reconhecimento.

A narrativa de *Levantado do chão* abre-se em uma gênese sobre o mundo, em que “a paisagem é sem dúvida anterior ao homem”¹⁵. O tempo provoca alterações nessa paisagem; passam-se as estações, correm os rios, morrem os animais, eventos esses que contribuíram para o surgimento da terra, que é

¹⁴ Lélia Duarte, *Levantado do chão, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80*, 2011, p. 11.

¹⁵ José Saramago, *Op. Cit.*, 2013, p. 11.

preenchida, modificada e descoberta no eterno andar dos homens. O dinheiro compra e vende o homem e, por consequência, a terra, anterior a eles, passa a ser, para a figura do narrador, “dividida do maior para o grande, ou mais desgosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pais, em glória estejam”¹⁶. Nasce, assim, o latifúndio.

O romance de Saramago apoia-se na tríade Homem-Natureza-Terra, uma vez que se formaram os latifúndios, tanto as relações entre o homem e a natureza como as relações entre os homens em si tornaram-se obsoletas e inconclusas. A exploração de terras expande-se na exploração e submissão do próprio homem, em que se danifica um princípio de sua *sociabilidade*. Como consequência, este se volta à *natureza* como igual, já que as relações sociais foram desobstruídas e alienadas.

Domingos Mau-Tempo, da primeira geração dos Mau-Tempo retratada no romance, é um caso clássico dessa situação. Seu personagem é construído de modo que é inconcebível qualquer diálogo. Sua relação para com seus pares, em especial, sua mulher, Sara da Conceição, e seus filhos, é parca e brutal, uma vez que a comunicação não se efetiva; assim, Domingos encontra nas andanças um meio de se encontrar.

Se a opressão do latifúndio apagou a voz dos oprimidos na história, surge o narrador a saber sobre: “E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada a escritura, almas mortas, ou ainda vivas?”¹⁷. Uma

¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

nova história se conta para complementar a totalidade registral do que se perdeu, da história e da terra.

Quando favorecemos o verbo contar a narrar é porque o narrador de *Levantado do chão* traz uma similaridade das formas de narrar aos contadores de histórias populares. A introdução da narrativa remete a um canto épico. Matter assinala esse tom épico da narrativa e o intuito do narrador de realizar “um novo cantar épico que acolha os esquecidos da história, concedendo-lhes a fama épica e a imortalidade pelo registro da memória de suas vidas”¹⁸.

O narrador de *Levantado do chão* em muito se espelha à figura do contador de histórias, o qual Walter Benjamin evoca no seu estudo *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. À medida que o romance do século XVIII ganhou espaço, a própria expressão do narrar foi-se tornando obsoleta pela falta de vivacidade das experiências e segregação dos romancistas do mundo moderno.

Para Walter Benjamin, o contador de histórias

Sempre traz consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida - de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas se *dar conselhos* soa hoje como algo antiquado isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade.¹⁹

Benjamin afirma que a sabedoria é provedora do lado épico da verdade. A verdade do narrador vem no seu caráter onisciente e onipresente, que

¹⁸ Michele Matter, *Op. Cit.*, 2011, p. 34.

¹⁹ Walter Benjamin, *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, 2012, p. 216.

acompanha, comenta e crítica a ação, observa de fora, conhece o passado, vivencia o presente e profecia o futuro e, assim, acumula um vasto conhecimento, tanto da vida arcaica, quanto de narrativas: “Bem avisada fui, mal avisada andei, frase final que de seu cabedal literário a vizinha acrescentou, conciliando o clássico e o moderno com louvável desprante”²⁰.

A relação narrador/personagem é marcada por diferentes tipos de interação. Observa-se que, em um primeiro momento da narrativa, o discurso é monológico e marcado pela submissão de poder, cujas vozes dos patrões do latifúndio tendem a interferir mais do que as dos camponeses, que não passam de pequenos ruídos, murmúrios e lamentos. Segundo Duarte, “o escritor descreve e narra dentro de seus pressupostos, com um discurso que é determinado pelo poder, como se viu ao endossar ele a necessidade—de os trabalhadores conviverem com a sujeira”²¹. Decorrida parte da narrativa, e o passar de gerações, surgem os pequenos questionamentos, as dúvidas, marcadas pela técnica de um discurso indireto livre; narrador e personagem refletem e opinam sobre as circunstâncias de opressão, até o ponto em que o próprio camponês levanta a voz na narrativa.

E tu queres dizer alguma coisa, pergunta inesperada, interpelação que sobressaltou o novel, Não sei, não tenho nada para dizer, e depois ficou calado, mas todos estavam calados, a olhar, e assim não podia ser, cinco homens sentados debaixo dum chaparro a jogar sisudo, e como não tinha mais nada a dizer, disse, -Cansamo-nos a trabalhar de noite e de dia, quando há trabalho, e não aliviamos o nosso castigo na vida faminta, cavo uns bocaditos de terra quando nos dão para cultivar, e até altas horas, e agora é um geral desemprego, o que eu queria era saber porque são estas coisas assim e se vai ser assim até morrermos todos, não há justiça se uns

²⁰ José Saramago, *Op. Cit.*, 2013, p. 42.

²¹ Lélia Duarte, *Op. Cit.*, 2011, p. 4.

têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que os camaradas podem contar comigo, é só isto e nada mais.²²

A onisciência do narrador não o isenta de adquirir novos conhecimentos no contato com as personagens. Seu discurso guia-os à emancipação social e à tomada de consciência, e é nesse percurso, nessa tomada de voz das personagens, que o narrador reflete sobre o próprio processo de escrita: “Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam”²³. É nessa medida em que o narrador de *Levantado do chão* se enriquece: a trajetória de consciência das personagens é seguida da pluralidade de vozes do romance. A narrativa se emancipa no caminho de coletivização com que o narrador guia a história.

Em oposição à onisciência do narrador, estão as personagens com a divisão bem clara entre opressores e oprimidos. Essa cisão é vinculada ao espaço (ou a falta deste), conferido a cada um na história. À revelia dos latifundiários, os quais percorrem a narrativa de forma unilateral, que, em uma ironia de Saramago, até seus nomes são semelhantes – Lamberto, Floriberto, Adalberto –, são os oprimidos que operam um caminho de mudanças na narrativa. A primeira geração retratada no romance, com foco em Domingos Mau-Tempo e sua esposa Sara da Conceição, são alheios a si e a tudo o que os ronda: “Então porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicado não se viam diferenças e as parecenças eram, todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só

²² José Saramago, *Op. Cit.*, 2013, p. 230.

²³ *Ibidem*, p. 264.

serviam para acordar a fome”²⁴. Tais personagens atravessam a narrativa alheios aos processos históricos; pior: estes são excluídos da história, e em sintoma mais grave, estão destituídos de sentido da própria esfera privativa de suas vidas, alienados do próprio núcleo familiar.

Na abertura do romance, que marca a ida da família a Alentejo, a decomposição dos móveis oriunda das constantes andanças da família é uma metáfora para essa decomposição das relações sociais. Esse corte de comunicação direciona o indivíduo a uma identificação maior com a natureza, uma vez que a sociabilidade é perdida; no romance, representado pelo caminhar sem rumo de Domingos que culmina em seu suicídio. A natureza aparece como o trabalho, e a realidade desse homem é sua confirmação como ente-espécie.

A mística de um regresso da natureza humana a uma vida natural e primitiva é condenada pelo filósofo Karl Marx, tido por ele como um naturalismo de aparências. Isso porque o estágio em que o homem se encontra é o resultado de um processo histórico, cujo sistema de produção em que está inserido se caracteriza como o estágio final de evolução. No prefácio de *Uma contribuição para a Crítica da Economia Política*, Marx atesta que o indivíduo só produz em sociedade, porque este é um ser eminentemente social e histórico, movido pelas novas forças produtivas desenvolvidas a partir do século XVI.²⁵ Para o teórico, o indivíduo aparece dentro de um contexto mais vasto, cuja vivência em sociedade é essencial para sua constituição como sujeito e como fator de desenvolvimento de suas potencialidades.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁵ Karl Marx, *Prefácio*, 2008, p. 45.

O caminho de uma fusão indissociável que alinhe a essência do indivíduo a uma natureza primitiva, evidenciadas em um primeiro momento do romance, não surge como um campo de possibilidade, um ideal naturalista, mas sim como um grave sintoma de regressão da condição humana. As relações sociais tornam-se obstruídas em face de uma ordem social e econômica que não acolhe esses sujeitos. O desenvolvimento das capacidades humanas desses personagens está sendo impedido por uma sociedade que os rejeita; a marginalização desses indivíduos é tamanha ao ponto de se realizar uma reserva ética do homem perante a natureza; ética esta que, na sociedade, não lhe é conferida, uma vez que são oprimidos pela ordem social.

O levantar do chão dá-se, pois, na efetivação dessas relações sociais, primeiro com seus núcleos familiares e, depois, para com a comunidade, mediante o reconquistar da palavra. O diálogo entre o primeiro núcleo familiar do romance é escasso e monossilábico; a partir de João Mau-Tempo e Faustina, representantes da segunda geração, há um maior envolvimento de João com a esposa e com os filhos, interação que se concretiza definitivamente na terceira geração, com Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada. Vale ressaltar a importância da conquista da leitura e escrita na emancipação daquela família. João Mau-Tempo é o primeiro a adquirir esse conhecimento, o que promove nele, desde cedo, dúvidas e contestações.

A tomada de consciência das personagens é adquirida mediante essa coletivização. O romance direciona-se a reestabelecer uma totalidade dessas relações, a (re)construir um sentido de nação que lhes foi retirada. À medida que as personagens interagem entre si, realizando associações com o objetivo de lutar por melhores condições de trabalho e pelo fim da exploração dos latifundiários,

elas passam por agentes de transformação da realidade histórica, configurando-a. O agir humano interpõe-se como elemento de modificação interna e externa; os personagens crescem à proporção que uma memória coletiva é construída e partilhada.

Não apenas as personagens rumam a uma unidade, mas também o espaço em questão é construído mediante as complexas relações entre o homem e a terra; no romance, o espaço é redefinido pelas ações humanas no decorrer do tempo. O latifúndio do Alentejo configura-se como um microcosmo da sociedade portuguesa “e não falta por aí latifúndio que tenha o seu cárcere privado e o seu código penal próprio. Nessa terra faz-se justiça todos os dias, onde é que íamos parar se a autoridade faltasse”²⁶. É nele que o reflexo de Portugal, do regime salazarista, encontra-se marcado por repressões e distinções de classe.

Vale ressaltar que a jornada é um aspecto constante no relato. Une os homens da família Mau-Tempo essa qualidade de andarilho. Domingos anda na busca por um significado, João se fixa, mas “sonha acordado, já se vê longe de Monte Lavre a caminho de Lisboa [...]”²⁷, Antonio Mau-Tempo segue os passos do avô, com a diferença é que a própria jornada é o significado. Assim, Saramago retoma uma característica do povo português: a de desbravadores. Se, séculos atrás, eram os mares que os antepassados lusitanos exploraram, cabe agora ao povo português explorar, conhecer e contar os feitos terrenos, nas palavras do narrador, *esse mar interior*. Para isso, é necessário reaver essas terras, reconquistar o que antes era de todos; a efetividade dessa luta decorre da união dos oprimidos.

²⁶ José Saramago, *Levantado do chão*, 2013, p. 88.

²⁷ *Ibidem*, p. 68.

O Alentejo de Saramago, no início da narrativa, é espessa e distante, e mimetiza as grandes extensões dos donos de latifúndio. O decorrer do relato converge num encurtamento de distâncias progressivamente ao aumento das interações das personagens, nas reuniões ocultas de manifestantes, nas ligações afetivas que surgem no contato e no diálogo dos habitantes de diferentes regiões – tal qual Manuel Espada e Gracinda Mau-Tempo – que cruzam seus caminhos com o mesmo propósito. O espaço público se ocupa mediante a força de consciência de coletivização: *somos trabalhadores*. No fim, já não é mais Monte Lavre, Éfora ou Montemor, é Portugal.

De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem pudesse esquecer são tratores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com que os que vêm dos outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregando os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz.²⁸

Neste dia *levantado e principal* que encerra o romance, no meio da festa do povo e junto de Maria Adelaide, filha de Manuel e Gracinda, estão Domingos, Sara, João, Faustina, já mortos, e outros que morreram na luta pela liberdade e pela reforma agrária. Essa cena é simbólica pela fusão concomitante de passado, presente e futuro em um só tempo para ver a conquista do povo português. Em dado momento do romance, é dito que a história se repete, o que corrobora para

²⁸ *Ibidem*, p. 395.

a atemporalidade do discurso de *Levantado do chão*, representados nos mesmos olhos azuis que se fazem presentes em Adelaide, herdados de seu avô João Mau-Tempo que, por sua vez, herdou-os do estrangeiro que forçou a donzela séculos atrás. O que Saramago conduz em sua narrativa é que esse reprisar da história não é necessariamente o perdurar do discurso; este pode ser reinterpretado sob outro prisma: buscar, se não a totalidade do mundo, pelo menos, a totalidade do relato.

O romance se aproxima do épico à medida que o caminho da narrativa almeja uma totalidade das relações sociais. Toda a narrativa de *Levantado do chão* é construída nessa busca por uma totalidade fictícia: do tempo, do espaço e das relações sociais, como se o romance ansiasse pelo mundo avivado no prólogo, *quando tudo era paisagem*. Mas o mundo da epopeia não é mais possível no mundo moderno, pois carece do sentido absoluto. O caráter mais épico evidencia-se na promoção da ação coletiva, no agir humano a reestabelecer um mundo em que as ligações entre o homem e o mundo/pátria se mostrem orgânicas, identificáveis. A luta épica ou a saga epopeica da narrativa de Saramago é o levantar desse chão, é dotar de consciência o homem frente à história e reaver de significado o que pertence intrinsecamente a ele, tal como o caráter diretamente social e espontaneamente público da vida, e sua relação com a terra e com a comunidade.

3. Conclusão

Levantado do chão, na própria concepção do título, expõe as vicissitudes de gênero presentes na narrativa de Saramago: começa com um poderoso registro de opressão dos trabalhadores camponeses e a sua realidade cotidiana e progride

ao levantar de uma luta épica de emancipação do homem. Aproxima-se, assim, o romance à epopeia ao desbravar o *mar interior* de Portugal.

Também se figura na condição de romance histórico, cuja matéria ficcional não se fixa apenas no relato dos grandes acontecimentos históricos, mas no “despertar ficcional dos homens, trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram, e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica”²⁹. Tampouco, delimitam-se as tradições do romance histórico, em especial, nas transgressões do narrador e nas funções dos personagens. Não se tem aqui um herói mediano aos moldes do romance histórico scottiano; o herói só toma essa posição no romance à medida que se coletiviza. Não se trata da saga de heroicidade dos Mau-Tempo, de um destino individual que se concentra o coletivo, mas do povo português em um uno indissociável.

Acima de tudo, *Levantado do chão* se firma como um romance – dentre as inúmeras possibilidades do gênero – desde seu constante diálogo com a tradição do cânone português, que passa por *Os Lusíadas* de Camões ao romance histórico de Alexandre Herculano, à pluralidade com a assimilação de marcas populares, ao valor inacabado do romance que permite sua reescrita e, num sentido mais pleno, revela as contradições e as dinâmicas sociais de Portugal. Saramago, que se revela como seu narrador, um sábio conselheiro, guia o povo português oprimido ao caminho da tomada de consciência dos processos históricos, e a partir disso, à criação de uma memória coletiva, a se pensar os caminhos para

²⁹ György Lukács, *O romance histórico*, 2011, p. 60.

emancipação e reescrita dessa história pós-salazarismo, seja na ficção, seja na realidade cotidiana.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Levantado do chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80. *IPOTESI – Revista do Instituto de Letras da UFFJ*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 201-208, jan. / jun. 2011.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. Prefácio. In: MARX, Karl. *Contribuição à crítica a economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. Um épico agora ascende em novo pilar: *Levantado do chão* ou uma outra epopeia burguesa. *Augustus – Revista do Centro Universitário Augusto Motta – UNISUAM*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 32-42, 2011.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TESCHE, Camile Carolina Pereira da Silva. *História e poder: uma leitura de
Levantado do chão*. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

Referência para citação deste artigo

DA SILVA, Thaís Cristina. A insurreição em *Levantado do chão*: da ordem social às vicissitudes do romance. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 510 - 532, junho de 2020.

> A imagem da morte: arte contemporânea e produção de sentidos

> **The image of death: contemporary art and production of meanings**

por Vinícius Borges Figueiredo

Doutorando em Artes Visuais pela PPGAV (Programa de pós-graduação Artes Visuais), pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). E-mail: viniciusfigueiredo.arte@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6340-6559.

Resumo

Mediante as relações de sentido que possam existir entre as temáticas do corpo, representação e morte, sobretudo nas produções que se utilizam do suporte da fotografia, e também pensando no ponto de mudança entre o documento fotográfico para a *mestiçagem* da arte contemporânea, o presente artigo se propõe refletir sobre a produção de três artistas visuais: Rosângela Rennó, Christian Boltanski e Ydessa Hendeles. Os referidos artistas se utilizaram de práticas mestiças e do suporte fotográfico em suas produções visuais, de modo que, através de um olhar mais aprofundado sobre suas obras, seja possível identificar parcialmente a forma como estabeleceram um diálogo entre a representação do corpo morto e a arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Arte Contemporânea. Produção de sentido.

Abstract

Through the relations of meaning that may exist between the themes of the body, representation and death, especially in the productions that use the support of photography, and also thinking about the point of change between the photographic document for the miscegenation of contemporary art, this article aims to reflect on the production of three visual artists: Rosângela Rennó, Christian Boltanski and Ydessa Hendeles. These artists used mestizo practices and photographic support in their visual productions, so that, through a more in-depth look at their works, it is possible to partially identify how they established a dialogue between the representation of the dead body and art contemporary.

Keywords: Photography. Memory. Contemporary art. Production of meaning.

> **Artigo recebido em 04.02.2020 e aceito em 12.05.2020**

1. A fotografia e seu vínculo com o real

Se pensarmos que o ciclo da vida está diretamente ligado à morte, a fotografia, enquanto representação de algo ou de alguém, pode assumir o papel de fóssil ou permitir uma experiência de vida que existe apenas no *continuum* das imagens e de sua produção de sentido. Nessa sequência, o fóssil também sofre com a ação do tempo, assim como nosso corpo envelhecido, que perde o brilho e cede à duração do tempo, a foto também apaga, morre. E o que poderia restar dessa morte? Se a natureza segue um ciclo que nos permite continuar, a foto seria nosso vestígio e a arte contemporânea o mecanismo que permitiria a transposição desse ciclo, a partir do momento que questiona a representação da vida (ou a ausência dela) pelas poéticas visuais de seus artistas.

A história da fotografia foi marcada por transformações tecnológicas desde sua gênese – em que se problematizou e expandiu a interface entre arte e ciência. A necessidade de se criarem formas de representação da realidade com mais eficiência e rapidez foi uma das principais preocupações da comunidade científica no final do século XIX. Nesse período, em diversos lugares do mundo, vários processos de fixação de imagens foram desenvolvidos. Os franceses Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) foram alguns dos inventores reconhecidos como precursores da fotografia. Além de impulsionar o desenvolvimento tecnológico da ciência, a invenção da fotografia mudou totalmente a forma de percebermos a arte. A fotografia extrai suas impressões do mundo sem a necessidade do fazer artesanal – do desenhista ou pintor. Na imagem que se quer representar, não existe mais o intermédio de

um pincel, e sim de um aparelho. Mas essa imagem que se forma não surge magicamente, mas requer uma intervenção humana muito mais complexa.

A fotografia, atualmente, ainda é considerada traço do real, prova indubitável da presença de vida, como defendiam alguns autores, a exemplo de Roland Barthes. No entanto, podemos sugerir que ela eterniza a morte para os vivos, assim como faz a sepultura para os mortos. Segundo Barthes, em vez de apenas polemizar a fotografia em seu contexto econômico e social, por conta de sua reprodutibilidade técnica, é necessário situá-la em seu vínculo antropológico com a morte: “[...] É preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a morte ao querer conservar a vida”¹.

O surgimento da fotografia, nas primeiras décadas do século XIX, foi útil para as indústrias emergentes que se beneficiaram do uso da imagem impressa. Do mesmo modo, contemplou uma parcela da sociedade que, anteriormente, em busca de prestígio social, recorria aos pintores retratistas.

A História da fotografia foi marcada por transformações tecnológicas desde sua gênese, tendo expandido a interface entre arte e ciência. Além disso, sua popularização nas sociedades ocidentais do século XIX engendrou debates nos meios artísticos e intelectuais acerca do estigma de realidade na produção estética. A superfície de aparente realidade da fotografia fez dela um modelo de mimese para artistas e acadêmicos que, a princípio, entendia a criação partindo

¹ Roland Barthes, *A câmara clara: notas sobre fotografia*, 1984, p. 137-138.

da fiel reprodução da natureza e não da transformação desta através de um processo mental.

A problemática do estigma da fotografia em relação à realidade só pode ser resolvida a partir do esclarecimento de uma questão: a relação entre imagem fotográfica e o sujeito representado. No primeiro capítulo de *O ato fotográfico*, Philippe Dubois trata da verossimilhança do índice; para o autor, o efeito do real que a foto produz se deve à sua semelhança com o objeto retratado.² Ele constata, entretanto, que a fotografia, ainda que como testemunha da existência do referente (aquele que foi fotografado), não significa que se pareça com ele; a relação da imagem fotográfica com seu referente, ou com o real, pode ser lida, portanto, sob três aspectos: (1) como espelho do real (o discurso da mimese) ou imitação da natureza, em que há semelhança entre a fotografia e o mundo real que foi fotografado; (2) como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução), em que há alteração da imagem do referente de acordo com a mudança de enquadramento, cortes, cores, transformando, assim, a realidade; e (3) como índice, quando o retorno ao referente é eminente. Dubois ressalta que a fotografia não pode ser tomada como reflexo exato de um tempo, ou fato, já que ela sofre a transmutação da interpretação e da subjetividade do olhar. Outro autor que trata da questão do referente é Roland Barthes. Em *A câmara clara*³, ele diferencia o referente da fotografia dos outros sistemas de representação encontrados na arte, não como algo facultativamente real, mas como prova da existência de um corpo ou coisa real que esteve presente diante do fotógrafo.

² Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, 2001.

³ Roland Barthes, *Op. Cit.*, 1984.

Nesse sentido, não é possível negar que algo ou alguém esteve realmente (no passado).

A fotografia pode criar um conflito entre dois termos distintos: o real e o vivo. Quando analisamos os trabalhos de artistas contemporâneos que se utilizaram de práticas mestiças⁴ e do suporte fotográfico em suas produções visuais, sem conhecermos a história daquelas fotografias, ou excluindo o uso de fotografias de corpos ou mortuárias, não podemos determinar se o sujeito retratado está vivo ou morto. No entanto, podemos atestar a sua existência sobre a forma poética da própria materialidade da fotografia. Ao transpormos, contudo, o sentido de real para o passado, o que toda foto sugere é um sentimento de “isso foi”, expressão que Barthes traduz como “o noema da fotografia”; em outros termos: o que vejo encontrou-se lá, em espaço e tempo distintos.

Toda fotografia é um certificado de presença. Flusser ressalta o caráter mágico das imagens técnicas e fala do papel da imaginação como mediação entre o homem e sua interpretação do mundo.⁵ O pensador critica também a alienação

⁴ No texto introdutório da obra *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, intitulado “Poiéticas e poéticas da mestiçagem”, Icleia Cattani inicia a delimitação do conceito de mestiçagem, explicitando como o termo foi deslocado de outras agendas acadêmicas para o campo da arte contemporânea, na intenção de retirá-lo de suas conotações pejorativas e evidenciar sua potência para a produção artística contemporânea. “[...] de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades.” (Icleia Borsa Cattani, “Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos”, 2007, p. 11). No artigo *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, Cattani menciona que essa mistura de diversos elementos constitutivos, presentes na obra de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo “[...] sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória” (Icleia Borsa Cattani, “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea”, 2004, p. 67).

⁵ Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 1985.

perante as fotografias que surgiram como forma de auxiliar as pessoas em diversos setores de produção de conhecimento.

O que observamos, no entanto, é que, ao longo do tempo, as pessoas passaram a viver segundo suas representações fotográficas. Flusser, na obra acima referida, antecipou questões sobre a produção e divulgação de imagens que vivemos na contemporaneidade. Podemos pensar nas relações entre realidade e imaginário apoiados na expressão “caixa preta”. No campo da eletrônica, por exemplo, essa denominação serve para designar a parte complexa de um circuito eletrônico, que é intencionalmente escondida pelo *design* de um circuito maior e substituído por uma caixa vazia, que leva apenas o nome do circuito omitido.

O termo usado por Flusser é uma metáfora que remete à ideia de magia e mistério. Ele reivindica que, além da fotografia como matéria ou produto final, deveria haver uma filosofia para o que ocorre na parte obscura da máquina. Artistas como Rosângela Rennó, Christian Boltanski e Ydessa Hendeles utilizam o imaginário da morte como criação de paradigmas que investigam o que é velado e o que pode ser revelado através da fotografia e produções que delas se envolvem.

Algumas técnicas incorporadas à fotografia tentavam driblar seu traço de real, tão defendido em sua natureza histórica. Isso pôde ser visto nos idos do final do século XIX, quando os pictorialistas⁶ entravam em contraposição sobre o

⁶ O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito granjeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O problema é que

estatuto da fotografia enquanto obra de arte, rebuscando-a aos moldes da pintura clássica em prol de uma legitimidade artística.

Segundo Philippe Dubois, a fotografia pertenceria à ordem do índice, uma operação fisioquímica, que se dava a partir de um referente real, transposto para sua natureza bidimensional. Mesmo não comportando esse espaço real, a fotografia em si um traço de realidade, assumindo para o autor ora o lado icônico ora o simbólico.⁷ Ao longo de seu texto, ele ressalta não apenas a aura icônica da fotografia, mas também põe em pauta as várias relações de troca que estão em confluência dentro do estudo da imagem.

A concepção da fotografia como representação fidedigna da realidade fazia parte do espectro racional e positivista que moldou o pensamento hegemônico do século XIX, reforçado pelo surgimento das tecnologias de captação de imagens e dispositivos ópticos, que foram acolhidas com bastante euforia nos meios científicos e artísticos da época. Seu uso era justificado pela crença da objetividade e neutralidade das provas visuais. No entanto, esse conceito de “realidade” atribuído à fotografia pouco a pouco mudou seu paradigma com menor enfoque na superfície do registro visual e maior interesse em compreender a relação das imagens coletadas no contexto cultural de cada sociedade onde certos códigos eram inscritos. Dessa maneira, podemos pensar

essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia (Itaú Cultural, “Pictorialismo”, 2005).

⁷ Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, 2001.

que, além de documentar e registrar, a fotografia passou a produzir narrativas tencionando ainda mais as relações entre “documento de registro” e história.

2. A questão da modernidade

André Rouillé destaca que durante o período de desenvolvimento da sociedade industrial ocorreu um conjunto de transformações políticas, sociais e tecnológicas, que ofereceram condições propícias à criação da fotografia. Ao mesmo tempo, ela cumpria o papel da objetividade dos processos de industrialização, se transformando no principal paradigma da modernidade.⁸

Com o surgimento do daguerreótipo, aqueles que criticavam o modernismo lamentaram que a imagem gerada não necessitasse mais da habilidade manual da pintura, enquanto modernistas viam a mecanização como forma de conferir agilidade aos processos de representação. Enquanto a fotografia reproduz todo o visível, visto ou não visto, sem seleção e sem perda, o desenhista representa apenas um aspecto restrito: o que ele consegue perceber. Assim, a maneira fotográfica de ver e de fazer as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística.

Além do desenvolvimento tecnológico, a invenção da fotografia mudou totalmente a nossa percepção do mundo, pois ela extrai suas impressões não por intermédio de um pincel, mas de um aparelho que cria uma imagem muito mais complexa. A fotografia surgiu do cruzamento do conhecimento de dois

⁸ André Rouillé, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, 2001.

dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura e, do outro, a sensibilidade à luz de certas substâncias.

Na antiguidade, a relação entre arte e tecnologia se dava pela diferença entre *tékne* (pintura, escultura, artesanato) e *mousiké* (poesia, música, que era considerada uma categoria superior). No entanto, conforme a modernidade alargava seus passos, os críticos e os próprios artistas se distanciaram dessas categorias. Se, por um lado, Baudelaire rejeitava a fotografia como categoria da arte, Benjamin acreditava que a mesma é a razão da ruína da pintura.

A industrialização do Ocidente deslocou a produção de bens materiais dos setores primários (trabalho manual das matérias primas) para os secundários (atividades mecânicas da transformação). Num processo parecido, a fotografia introduziu a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem. A fotografia como expressão de um conceito de arte é apresentada por Rouillè (2009) como uma mudança estética que se desenvolveu ao longo da história para além das questões relacionadas ao índice e ao documento de registro. Aos poucos, os fotógrafos passaram a desconstruir a forma da fotografia, dada também a sua inserção em outros campos, com o da moda e o da publicidade. Estes contribuíram para uma ideia de que a imagem opera tanto para fazer a coisa quanto para representá-la, sendo, ao mesmo tempo, receptiva e ativa, como pode ser também construção de um olhar ou reverberação de sentido. É nessa esfera que os artistas fotógrafos ou não fotógrafos, mas que se utilizam da fotografia como meio de expressão, conseguiram ultrapassar o ponto de vista ontológico da foto e a realidade em proveito das alianças e das mesclas.

O fotógrafo e documentarista suíço-americano Robert Frank (1924-2019) fez parte dessa geração de fotógrafos que se utilizou da fotografia enquanto regime de expressão. Através de enquadramentos intempestivos, os acordos da estética clássica foram rompidos para dar lugar a imagens dissonantes: corpos deslocados, cenas tremidas, apagamentos, borrões – a granulação, as deformações, os desfocados – no centro de seu regime formal. Frank libera a fotografia não só do documento, mas de suas regras. Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam, mas apresentam, assim como o trabalho do artista francês Christian Boltanski que, em sua pesquisa, reposiciona a questão do retrato do acervo familiar. Ambos, mesmo com trabalhos, objetivos e períodos distintos, questionam a imodéstia de verdade da fotografia-documento, e propõem a rejeição do sujeito-fotógrafo ao instante decisivo, a redução do real às aparências. A imagem fotográfica não é um corte temporal nem o rastro direto e automático de um real preexistente. Ao contrário, ela é antes de tudo, a produção de um novo real.

A fotografia durante a modernidade ajudou a redefinir a forma como a sociedade relacionava as práticas do “ver” com a memória e a lembrança. Segundo Halbwachs, a memória pessoal remete a um grupo; o indivíduo carrega a lembrança, mas está sempre em interação com a sociedade. Daí construirmos as nossas lembranças individuais na tessitura das memórias dos diferentes grupos com os quais nos relacionamos.⁹

A fotografia torna possível, no presente, a realização de entusiasmo e, apesar de figurar a ausência de um tempo, de um passado, projeta o indivíduo

⁹ Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, 1990.

para esse mesmo tempo. A memória possui uma estreita relação com a fotografia, que registra e documenta imagens. A sepultura eterniza a morte para os vivos, assim como a imagem representa a vida, ao figurar a ausência. A foto é sempre um vestígio que completa uma imagem mental, o que torna nossa memória feita de fotografias. Daí a importância para este trabalho de pensar a relação entre a fotografia e a morte, e como essa ligação perdura até a contemporaneidade.

3. A fotografia e seu vínculo com a morte

Antes mesmo da invenção da fotografia no século XIX, a morte já se apresentava em diversos rituais e objetos que elaboravam esteticamente o luto. Os homens das cavernas usavam os crânios de ancestrais, bonecos ou efígies que representavam o corpo, entre outros artefatos. As máscaras mortuárias romanas, por exemplo, eram usadas como moldes de gesso ou argila sobre a face do morto, na tentativa de retratar fidedignamente a estrutura física do rosto de um ente querido falecido. O presente artigo destaca no que se refere a esses moldes, uma forma de se preservar um vestígio. Com a fotografia, proporcionavam-se novas condições do ver e de se criar uma imagem, sentido em que a imanência opera como uma espécie de mediação da fotografia entre aqueles que vivem e aqueles que já se foram.

Historicamente, o nascimento da fotografia foi acompanhado pela prática da fotografia mortuária, que consiste em retratar os mortos com o auxílio da câmara escura. Com o passar dos anos, o uso da máscara mortuária deu espaço para a fotografia nos ritos de preservação da imagem dos mortos por sua

característica de verossimilhança, reproduzibilidade. Naquele período, o retrato pós-morte foi bastante difundido, principalmente pelas classes mais abastadas. Da Alta Idade Média até meados do século XIX, a relação do homem com a morte se transformou drasticamente, o que passou a ser percebido nas suas de representações.

Segundo Belting, a fotografia abarcava uma convergência de sentimentos de mudança diante do inevitável momento da morte e foi requisitada como antídoto para essa crise.¹⁰ A memória do morto ora traz uma relação com a perda de algo querido ora produz uma reflexão no limiar entre o vazio e a lembrança, os espaços por preencher, uma imagem familiar, o retorno do morto que apaga e rememora. Assim, a fotografia era utilizada como forma de driblar a própria morte ou como forma de vivenciar o luto. Era como se o desaparecimento da matéria abandonasse o vestígio fotográfico, o traço e prova de existência que resgatavam socialmente o morto.

É interessante ressaltar o fato de que todos que são fotografados vão morrer, se já não morreram. De todos os ritos de passagem, do batizado ao casamento, a morte é seguramente o mais difícil de lidar, pois se projeta intensamente num aspecto pessoal e melancólico. As imagens da morte, assim, nunca são esquecidas, e exercem um fascínio impressionante, seja no cinema, no fotojornalismo ou na publicidade. São várias as formas como essas imagens nos chegam. O presente artigo não se propõe a ser um estudo sobre rituais de fotografia mortuária, tampouco vem para falar da história da morte na fotografia, mas tem como objetivo colocar em diálogo as diferentes visões de morte na arte

¹⁰ Hans Belting, *Por uma antropologia da imagem*, 2005.

contemporânea, através de um breve recorte da obra dos artistas Christian Boltanski, Rosangela Rennó e Ydessa Hendeles, pensando como é construído o sentido de suas produções, além dos significados convencionalmente associados à morte.

4. Diferentes visualidades da morte em Cristian Boltanski

O artista Christian Boltanski articula fotografias de anônimos com lembranças pessoais. É um minucioso trabalho de reconstituição que virtualiza as narrativas de seu imaginário, levando o espectador a relacionar a obra de Boltanski, no que tange à memória, família, luto e à finitude humana, à própria história. Boltanski trabalha com a ideia de memória individual e coletiva. A memória individual se realiza na perspectiva do outro, ou melhor, no emaranhado de lembranças do grupo social ao qual o indivíduo pertence, com suas características socioculturais específicas. Sendo assim, as lembranças individuais se alimentam das mais variadas memórias de um grupo, gerando um sentimento de pertencimento ou memória coletiva, o que se passa no campo simbólico. A obra fotográfica chamada *Faces*, de 1996 – em papel transparente com três fotografias costuradas em destaque –, apresenta sete personagens femininas em um momento de aparente descontração [Figura1]. Dentre elas, as expressões de três mulheres se sobrepõem à imagem das outras, numa espécie de recorte que salta o plano da imagem maior, focando, sobretudo o olhar.



Figura 1

Christian Boltanski, *Faces*, 1996, Fotografia em papel transparente com 3 fotografias adesivas, 85 x 122 cm. Galerie Bernd Klüser, Munich, Munique, Alemanha.

A fotografia, mesmo quando usada como documento, não representa o real e não precisa tentar recriá-lo. Ao contrário, a fotografia, enquanto discurso, com seus meios próprios, faz existir a produção de sentido que fabrica o mundo. Enquanto Barthes, com a ontologia fotográfica, vai da coisa à imagem, o procedimento anti-representativo dos artistas, como no caso da obra de Boltanski, tenta não anular as imagens em função dos seus referentes, reconhecendo a autonomia das fotografias, que são, assim, algo novo que se desprende do referente. Nesse sentido, podemos pensar na dimensão da distância e da ausência. A mesma distância que o artista destaca em suas

personagens evoca um distanciamento, inerente a toda fotografia, de seu referencial enquanto vestígio da vida. A obra *Faces* remonta à história não cronológica de uma sociedade que prega o imediato determinado por certos questionamentos: quem eram essas mulheres? Haveria um parentesco entre elas? Qual a importância do recorte de seus olhares entre tantos outros na mesma foto?

Isso colocaria a morte como atestado de efemeridade do mundo, pois suas personagens podem tanto ser elementos da composição como representar uma família ou grupo social. Contudo os olhares em destaque evidenciam o caráter desse objeto artístico, pelo seu poder de instigar ao olhar mais ingênuo, o desejo da descoberta de uma história inacessível, como o destaca Susan Sontag: “As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de sua vida; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, dispersaram-se, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes”¹¹.

A capacidade de recordar, a retenção de impressões está ligada à ideia de que não há nada de único na memória. Ela é um objeto imaginado no passado que adquire a carga emotiva da crença. Em sua obra, Boltanski não encara a imagem apenas como prova de um tempo que já passou. Presença, ausência e apagamentos são peças entrecruzadas, mas seu trabalho trata de um tempo que está sendo construído a cada olhar presente. O retrato não é a cópia ou simulacro de um modelo de realidade preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de algo que aconteceu. Isso reposiciona a fotografia do domínio dos fatos para o das atualizações, e do registro para as trocas simbólicas, e, assim, a arte

¹¹ Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, 2003, p. 85.

contemporânea proporciona esses campos de convergência. Nossa lembrança nos prega truques e a noção de interpretação de uma fotografia ou de um fato associado a ela não necessariamente obedece a uma realidade categórica, mas faz parte da construção de uma lembrança que é tomada como nossa. Cada membro familiar constrói seu próprio repertório imagético afetivo. E ao nos debruçarmos sobre um álbum de fotografias, nós nos permitimos não apenas voltar ao passado como também a lugares que se formam no presente [Figura 2].

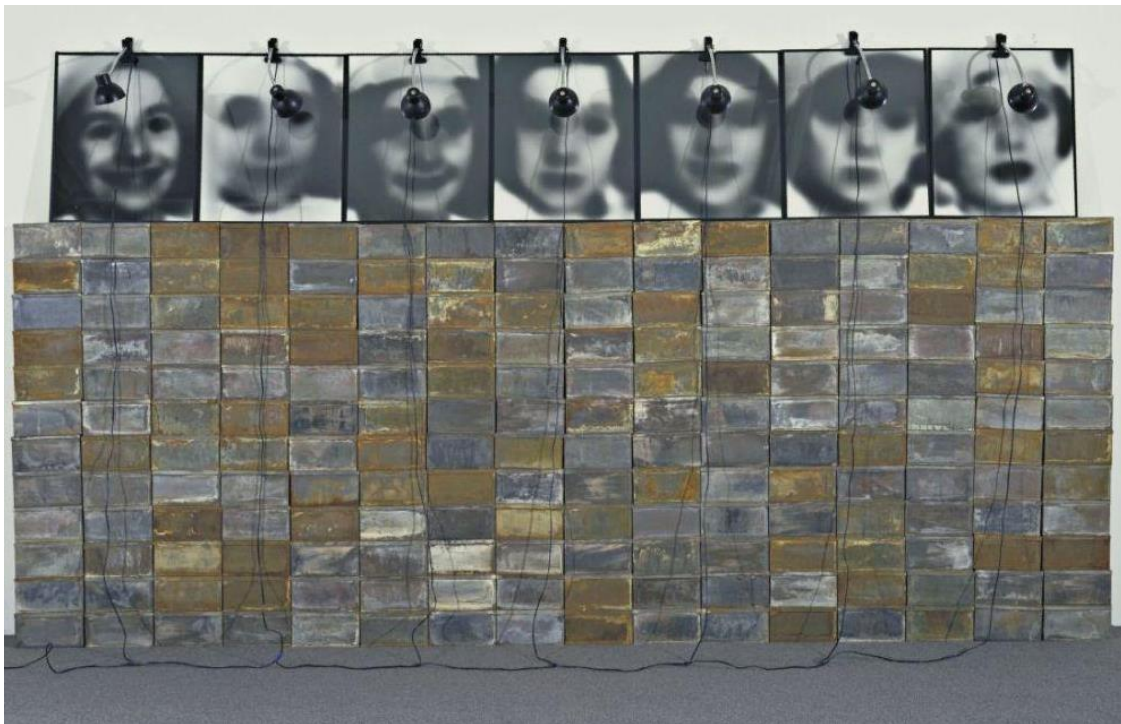


Figura 2

Christian Boltanski, *The Storehouse*, 1988, Impressões em papel gelatina de prata, lâmpadas elétricas e caixas de estanho contendo fragmentos de tecido, 211.2 x 375.8 x 21.6 cm. MoMA Manhattan, NYC.

Christian Boltanski cria objetos de desejo e de culto e suas imagens remetem a uma religiosidade fora do sentido de lugar comum. Assim, virtualiza uma árvore genealógica imaginária que nos une numa mesma família e nos aproxima daquilo que encaminha todo homem para morte, não só física, mas como morte da própria imagem. O artista usa a foto como um meio que direciona todos ao mesmo fim. Sua obra não se encerra em si mesma, mas desconstrói, como objeto transformado pelo mundo, seus mitos e ficções em detrimento de sua poética.

5. Rosângela Rennó: a imagem do morto e a morte do vestígio

A morte transforma nosso corpo, assim como acontece com a fotografia envelhecida. Na obra do Boltanski, como na de outros artistas, todo questionamento de morte é sempre pautado pela imagem conservada de um momento em que as pessoas vivenciaram alguma situação. Mas o que ocorre quando a imagem registrada se trata do próprio corpo morto de um indivíduo? A série intitulada *Atentado ao Poder*, de 1992, realizada pela artista Rosângela Rennó, convoca a essa provocação. O trabalho é composto por 15 fotografias em preto e branco, em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e duas lâmpadas fluorescentes. A montagem da obra é acompanhada por um texto em adesivo aplicado sobre parede, *The Earth Summit*, que pode ser traduzido como “Na cúpula sobre a terra.” Sobre a obra de Rennó, duas questões podem ser primordialmente destacadas. Primeiro com relação à imagem do corpo morto e depois o deslocamento dessa imagem para o espaço de arte; antes

de focar na imagem da artista, é necessário pontuar como a fotografia trabalhava a imagem do morto nos primórdios de sua existência.

A fotografia mortuária surgiu praticamente com a invenção da fotografia, no século XIX, e uma característica marcante dessa prática é que, mesmo usada em contexto de luto, apresentava um caráter de espetáculo em sua composição estética; muitas vezes eram idealizadas, com referências de temas clássicos da pintura. Isso com intenção de manter viva a memória de entes queridos ou destacar sua imagem de bom cristão, ou ainda contribuir no processo de construção da memória de familiares. A fotografia mortuária se distancia nitidamente das imagens dos mortos propostas por Rennó. No trabalho da artista, percebe-se a apropriação: prática comum à arte contemporânea, que consiste em deslocar imagens ou objetos de seu contexto de origem e função para a obra ou espaço de arte. Um traço marcante da obra de Rennó, que compartilha da ideia da vida em um mundo saturado por imagens, não havendo muito sentido em produzir uma nova imagem, a não ser dentro de seu processo de criação poética. A artista, assim, coleta tais imagens de jornais, doações, dentre outras formas e as reposiciona em seu trabalho artístico.

Atentado ao Poder é uma série que trata de um diferente tipo de espetacularização da morte. Suas personagens são anônimas e vítimas desse anonimato [Figura 3]. Trata-se de imagens recolhidas das páginas policiais que noticiam as chacinas que vitimizam a população negra das favelas do Rio de Janeiro. Além de não possuírem identificação, suas identidades são diluídas pela massificação da problemática social em questão: a violência nas ruas do Rio de Janeiro. Rosângela Rennó coloca as imagens selecionadas - inicialmente

publicadas no sentido horizontal pelos jornais - na vertical. Esses corpos em suspensão foram re-situados frente à violência e à crueldade a que foram submetidos. Mas existe outro sentido além do apagamento social das vítimas, que é o movimento oposto proposto por Rancière, o do dissenso: a estética do dissenso constitui-se pelo desacordo. Para Rancière, as práticas estéticas são caracterizadas pelo sistema das formas que determinam a experimentação, e as práticas políticas como qualquer prática social. Para ele, a estética é um regime específico de identificação e do pensamento dos sistemas das artes.¹²

No regime das imagens, as próprias perdem seu conteúdo: o modo como, na obra de Rennó, a alteridade é colocada em xeque pelas relações de diferença, do dissenso. Assim, uma imagem pode se colocar como uma alteração, uma variação desse regime dominante, que se situa em dois polos: a relação simples que produz a semelhança de um original, (A imagem do morto) onde a imagem se suprime como objeto de contemplação e realiza operações, e o jogo de operações entre o visível e o dizível, que tende a opor a sua presença visível a qualquer operação e a qualquer sentido, produzindo a arte diante da alteração da semelhança. As imagens mostradas pela artista desencadeiam um processo mental muito mais pungente do que a superfície de sua representação; Rancière tenta resumir dizendo que a imagem é uma categoria da “partilha do sensível”¹³. Ela pertence (essa ideia) à estruturação do senso comum, no seio do qual nós vemos, falamos, pensamos e agimos. Esse senso comum se dá no modo de apresentação das coisas aos sentidos, e os modos de interpretação que dão sentido a esses modos de apresentação. Assim, o trabalho de Rennó, ao deslocar

¹² Jacques Rancière, *O destino das imagens*, 2012.

¹³ *Ibidem*, p. 7.

as imagens da morte para o espaço do museu torna visível a estética dos invisíveis socialmente.

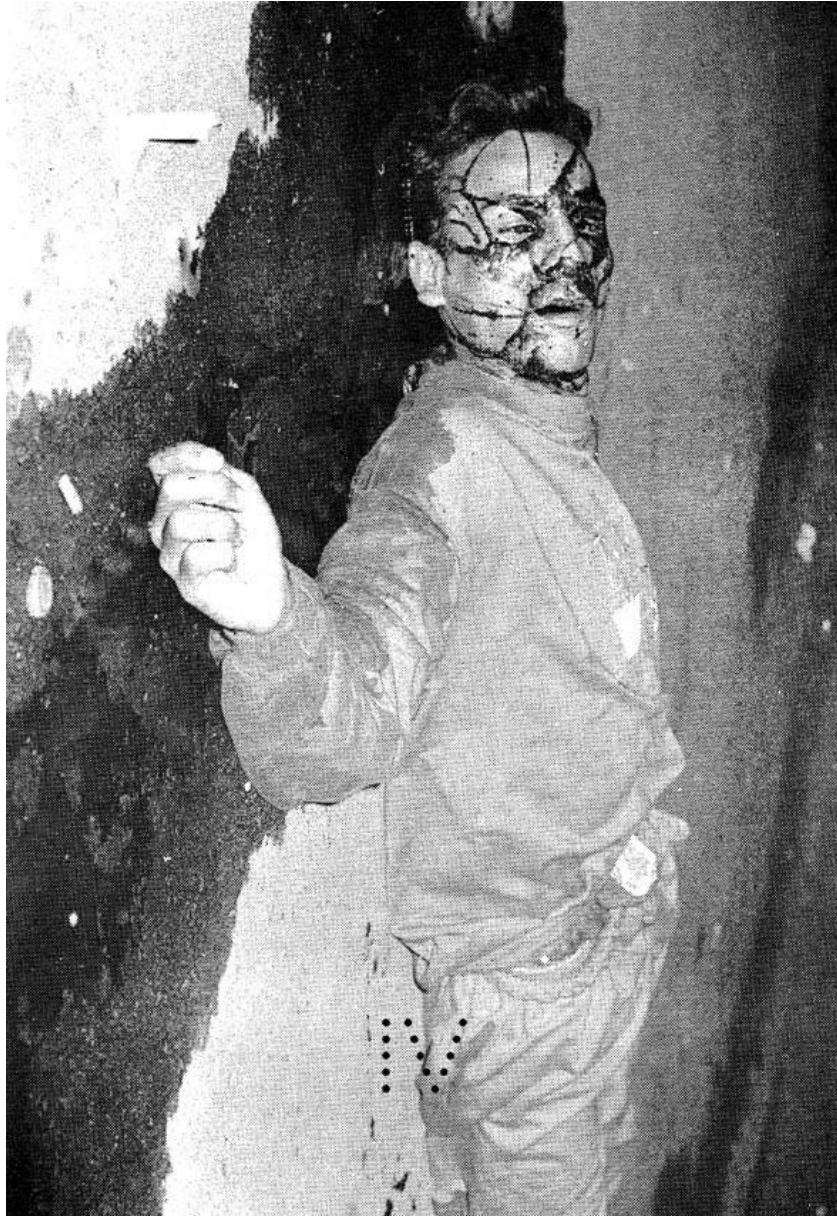


Figura 3

Rosângela Rennó, *Atentado ao Poder*, 1992, foto quatro, 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (*The Earth Summit*), 320x25x25 cm. Acervo pessoal da artista.

Rancière busca questionar o senso comum dominante, procurando, pelas fissuras, outras formas de senso comum, que se poderia dizer “dissensuais”, a partir da convergência do sensível e do seu sentido.¹⁴ O dissenso está no centro daquilo que chamamos arte. Em sua definição “estética”, a arte define-se pelo encontro de duas capacidades. Primeiramente, uma *technê*, que resulta de uma operação que produz objetos e performances. Mas também uma capacidade de “*dissenso*”, de recolocar em questão certo estatuto do senso comum (um modo dominante de apresentação das coisas). É nessa esfera que se instaura o trabalho de Rosângela Rennó, a ideia de uma imagem contra a imagem, de uma descontinuidade em relação ao regime dominante, segundo o qual as formas sensíveis produzem afetos, envolvem interpretações e ativismo político. Através do dissenso, ver alguma coisa como arte significa ver duas coisas de uma vez só: é um problema de relações entre superfície de exposição das formas e superfície de inscrição das palavras.

O teor político desse trabalho faz um jogo de memória: um lembrar para esquecer que punge o espectador com algo que ele gostaria de evitar. Ao fazer isso, Rennó agrega às imagens dessas mortes uma nova memória que confronta, de forma perturbadora, a fragilidade não só do nosso corpo, mas de nossa própria imagem enquanto vestígio social e humano. O apagamento proposto por ela ao mesmo tempo torna sensível e visível ao nosso olhar a observação de um corpo sem vida que também é imagem, linguagem e história. A possibilidade de leituras faz da morte uma personagem, deixando em segundo plano o cenário do crime,

¹⁴ Jacques Rancière, *O destino das imagens*, 2012.

dada a importância da verticalidade dessas imagens ao nos confrontarem e observarem.



Figura 4

Rosângela Rennó/ Iuri Frigoletto, *A última foto*, 2006, Walz Flex Fotografia em papel de prata/gelatina e câmera fotográfica Walz Flex I emolduradas (díptico) Dim.: foto 67,8 x 67,8 x 12,4 cm / câmera 19,7 x 17,8 x 12,4 cm. Acervo pessoal da artista.

Por se tratar possivelmente de um último registro dessas pessoas, trago, para contraponto dessa obra, outro trabalho da artista intitulado *A última foto* [Figura 4]. Nesse trabalho, Rennó convida vários artistas para realizar retratos da estátua do Cristo Redentor, do Rio de Janeiro. Municiados de câmeras analógicas antigas, as fotos produzidas por eles foram montadas lado a lado de suas

respectivas câmeras, que eram lacradas cada qual com sua fotografia de origem. Essa atitude radical e irônica da artista potencializa as discussões sobre a morte da imagem, ou a morte do objeto representado.

6. Ydessa Hendeles: Coleccionismo e fantasmagoria

Ydessa Hendeles é filha única de judeus polacos sobreviventes de Auschwitz. Nasceu em 1948, em Marburg, na Alemanha; e cresceu no Canadá. *The Teddy Bear Project* é uma instalação concebida pela artista-curadora que apresenta mais de três mil fotografias em preto e branco que incluem a presença do *Teddy Bear*, um ursinho de pelúcia que foi inventado em 1903 e nomeado para Teddy Roosevelt.

As imagens que Hendeles coletou para elaborar a sua instalação foram em grande parte compradas no eBay entre 1999 e 2001, extraídas de coleções pessoais e álbuns de família e são classificadas em grupos de acordo com assunto, postura, cenário e vários outros critérios taxionômicos. Isso inclui categorias tão inesperadas quanto equipes femininas de basquete do início do século XX, posando com ursinhos de pelúcia, festas de casamento com ursinhos de pelúcia, mulheres nuas com ursinhos de pelúcia, soldados com ursinhos de pelúcia, retratos de cães sentados com ursinhos de pelúcia, e assim por diante.

Em 2002, Hendeles, realiza a exposição *Partners (The Teddy Bear Project)* exibida pela primeira vez na exposição coletiva *Same Difference* na Ydessa Hendeles Art Foundation, em Toronto. Para realizar a instalação, a artista e curadora apresenta o trabalho combinado, que dialoga no mesmo espaço com

obras adquiridas de artistas como Diane Arbus, Maurizio Cattelan, James Coleman, Hanne Darboven, Walker Evans, Luciano Fabro, On Kawara, Paul McCarthy, Bruce Nauman, Giulio Paolini, Jeff Wall e Lawrence Weiner.



Figura 5

Ydessa Hendeles, (*The Teddy Bear Project*), 2002; installation view, Haus der Kunst, Munich; variable installation dimensions; 3000 family album.

A produção de sentido desse projeto apresenta uma dualidade introduzida pelo brinquedo e as próprias vidas que se perderam durante a Segunda Guerra Mundial. O urso é emblemático e sua apresentação associada a uma estética do acúmulo e da sobreposição quase que claustrofóbica dessas imagens estabelece uma relação complexa de parceria entre o conforto de uma infância perdida e o

"efeito de Holocausto" através das imagens e de seus personagens em grande parte anônimos.

A forma que as lembranças se formam é composta por espaços vazios ou lacunas do esquecimento. Ao pensar em um diálogo entre os fragmentos presentes na memória e os segmentos vazios desta, Ydessa Hendeles, através de sua arte nos propõe um mundo de colecionismo, *memória, repetição e acumulação*.

O sentido claustrofóbico da experiência visual de um espaço com milhares de fotografias muda radicalmente para outro contendo apenas um objeto. A obra *Him-* de Maurizio Cattelan, de 2001 é uma escultura hiper-realista de Adolf Hitler de joelhos. Foi adquirida para compor a instalação - é fantasmagórica e sua postura penitente remete mais uma vez ao holocausto e a contraposição com as imagens da sala anterior.

A memória negocia com o registro e com os acontecimentos do passado, o que devemos reter ou que podemos apagar. Esse jogo opera de forma não linear e é no presente que se realizam as lembranças. Nelas se formam imagens mentais que organizam a ordem das coisas vividas no passado, como se houvesse em nosso cérebro um grande mosaico com peças ainda por preencher. Para cada lembrança a ser retida, é feita uma imagem para esse mosaico, cumprindo o papel dessas peças de preencher lacunas. À medida que não precisamos mais dessas lembranças, elas são apagadas ou sobrepostas por outras peças. Como uma remontagem da instalação *The Teddy Bear Project* em outro espaço ou outro lugar pode criar novas produções de sentido.

De certa forma, Ydessa reprograma a ideia de museu e colecionismo em detrimento de sua busca poética, a montagem das suas imagens quase como um tecido que se sobrepõe em toda a parede, mesmo que milimetricamente enquadradas, acabam por fazer o que Hans Belting chama de as imagens que fogem ao enquadramento. Belting, sobre o fim da história da arte, destaca que a pós-modernidade se configura pela perda do enquadramento, uma narrativa que recorta o objeto. Segundo o autor, a história da arte até os anos 1960 propunha uma função de enquadrar certas imagens diante certos contextos e narrativas, quase sempre a partir de um olhar eurocentrista.¹⁵ Contudo, Belting não está falando da extinção do enquadramento (pois isso é impossível, considerando que é a situação a qual se insere qualquer sujeito). O que ele quer dizer com o *fim da história da arte* seria mais para o fim de um paradigma de enquadramento, pois o que se nega é a continuidade das antigas regras, que construíram certa *história de estilos*. A mesma negação histórica ocorre na proposta de coleção de Hendeles, que escolhe apenas pessoas posando com ursos e de um período muito específico antes da Segunda Guerra Mundial. Assim como Belting, a artista sugere se pensar em uma história das imagens como um argumento que considera os significados sociais, políticos, religiosos e culturais.

7. Considerações finais

Foram muitos os sentidos da morte abordados por esses três artistas e cada nova leitura de seus trabalhos se abre para sentidos outros. Explorar a

¹⁵ Hans Belting, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, 2006.

representação da morte em um trabalho de artes visuais é tentar buscar no passado o que dá sentido ao presente, quebrando com a ideia romântica de nostalgia. O retrato não é a cópia ou simulacro de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento. Dessa maneira, paradigmas da representação são contestados: de um lado, destroem a noção de modelo, pois a fotografia produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato; por outro lado, isso transfere a fotografia do domínio das realizações para o das atualizações das trocas simbólicas e dos diálogos. As imagens se inserem ao mesmo tempo no instante já passado e são atualizadas no contexto presente. Sua aparição e seu desaparecimento carregam o toque de poder ressuscitar simbolicamente os mortos.

A representação do corpo morto através da fotografia em relação à pintura e ao desenho está *não no resultado, porém na sua gênese*. A alegoria fotográfica é a expressão de ideias através de imagens: é uma figura estética, ao mesmo tempo efeito e motor da secularização da arte. Instaura-se, a partir da atualização, uma arte social e crítica do local da morte nos dias de hoje. Como observa Zigmund Bauman:

[...] A modernidade não aboliu a morte, somos tão mortais atualmente quanto o éramos no início da era da ordem humana. Ela, porém, trouxe enormes avanços na arte de repelir toda e qualquer causa de morte e impedir que tais causas ocorram. No entanto, o preço da desconstrução é a vida policiada do princípio ao fim pelas guarnições ubíquas do inimigo banido. Tornamo-nos de fato, inválidos acompanhando a vida das janelas de um hospital¹⁶.

¹⁶ Zigmund Bauman, *Modernidade Líquida*, 2001, p. 194.

O artista contemporâneo, que tem como suporte a fotografia, instaura em sua obra uma reflexão significativa sobre a morte. Segundo Barthes, toda fotografia remete a uma ideia de morte.¹⁷ O artista que se apropria de imagens pessoais ou anônimas gera uma temporalidade diferente para antigas e novas identidades, assim como nos ritos de família, casamento, cenas do cotidiano, funerais etc. A morte, que era antes ritualizada, como nas fotografias mortuárias, nos dias de hoje é negada por um ideal de representação que visa à saúde e à vida plena, embora se morra do mesmo modo como se morria antes. A diferença se encontra no fim ou nas transformações que sofreram certos rituais, e talvez resida nessa negação, a imagem da morte hoje.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMMAN, Zigmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

¹⁷ Roland Barthes, *Op. Cit.* 1984.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005. Disponível em: <http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-HansBelting/a802003>. Acesso em: 10 abr. 2020.

CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo. *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Editora Papyrus, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

ITAÚ CULTURAL. *Pictorialismo*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3890&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em: 10 abr. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo:

SENAC Editora, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Referência para citação deste artigo

FIGUEIREDO, Vinícius Borges. A imagem da morte: arte contemporânea e produção de sentidos. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 533 – 562, junho de 2020.

> Por dentro dos caminhos de S., de J.J. Abrams e Doug Dorst: as ações de lançamento da edição brasileira

> Inside the paths of S., by J. J. Abrams and Doug Dorst: the actions for the Brazilian edition launching

por **Vitória Ferreira Doretto**

Mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar), graduada em Letras – Português/Inglês (UFSCar). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: vitoriaferreirad23@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2564-2985>.

Resumo

Para que um livro chegue às mãos de seus leitores, há uma série de processos e procedimentos editoriais, que se iniciam na escrita, passam pela revisão, diagramação, impressão e distribuição dos exemplares. Esses processos são os mesmos, guardadas as diferenças de escala, para todos os livros, incluindo os best-sellers como S., obra de J. J. Abrams e Doug Dorst, objeto de nosso estudo. Nestes breves parágrafos, pretendemos descrever a campanha de marketing liderada pela editora Intrínseca, analisando o caminho traçado para o lançamento da obra no Brasil e nos Estados Unidos, a fim de que o livro figurasse nas listas dos mais vendidos da editora nesses países. Para isso, fazemos uso do método midiológico, recuperando seus vestígios de circulação à época de seu lançamento para compor as considerações de análise.

Palavras-chave: Mediação editorial. Humanidades digitais. Objetos editoriais. Literatura contemporânea. Indústrias criativas.

Abstract

For a book to reach its readers' hands, there are a series of editorial processes and procedures that begin with writing, reviewing, designing, printing, and distributing copies. These processes are the same, except for differences in scale, for all books, including bestsellers like S., the work of J. J. Abrams and Doug Dorst, the subject of our study. In these brief paragraphs, we intend to describe the marketing campaign led by Intrínseca, to analyze the way out for its Brazilian release, as well as the US, to hit the publisher's bestseller lists in the country. For this, we use of the midiological method, recovering its circulation traces from the time of its release to compose the analysis considerations.

Keywords: Editorial mediation. Digital humanities. Editorial objects. Contemporary literature. Creative industries.

> Artigo recebido em 02.01.2020 e aceito em 14.02.2020

1. Preparar as velas

Rompe-se o lacre da caixa preta com o S medieval desenhado em seus lados. Dentro, há um exemplar antigo de um livro intitulado *O Navio de Teseu*, de um autor até o momento desconhecido pelo leitor, V. M. Straka. Mas essa não é a única surpresa que a caixa reserva ao indivíduo que a manuseia. Dentro do exemplar de *O Navio de Teseu*, há uma série de anotações nas margens das páginas, escritas por dois leitores anteriores (Eric e Jen), e efêmeros dos mais variados (recortes de jornais, cartões postais, guardanapo com a planta de um prédio desenhada, cartas), que ampliam a conversa das margens e baseiam suas informações sobre a obra e o autor misterioso. Da leitura simultânea de *O Navio de Teseu* e das anotações das margens, compreende-se que há mais do que um romance acontecendo na trama de Straka — há uma conspiração para a manutenção do sigilo da identidade do autor e perseguições para os pesquisadores em literatura que se atrevem a procurar as pistas deixadas pelo autor e sua tradutora, F. X. Caldeira, nos parágrafos e notas de rodapé do romance. Essas são as explicações gerais de *S.*, obra que pode ser entendida como um experimento literário de múltiplas narrativas, feita para ser manuseada e vivenciada em uma série de maneiras diferentes.

Considerada pelos autores como uma carta de amor aos livros, a obra *S.* (escrita pelo romancista premiado Doug Dorst e idealizada pelo roteirista, diretor e produtor de cinema hollywoodiano J. J. Abrams) foi lançada em 2013, nos Estados Unidos (pela editora Mulholland Books) e na Inglaterra (pela editora Canongate), com uma grande campanha de marketing que envolveu caça aos livros, aparições em programas de televisão, entrevistas comandadas por personalidades americanas e tours com os dois autores ao redor do país norte-

americano. Dois anos depois, o livro desembarcou no Brasil com a editora Intrínseca, cuja campanha publicitária se distinguiu da estadunidense de forma sensível.

Nestes breves parágrafos pretendemos descrever a campanha de marketing liderada pela editora Intrínseca, de forma a analisar o caminho traçado para que o lançamento brasileiro, assim como o estadunidense, trilhasse nas listas de mais vendidos da editora. Para isso, fazemos uso do método midiológico, que consiste em estabelecer as “correlações, se possível verificáveis, entre as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte, etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios”¹, e consideramos que o lançamento de S., tanto nos Estados Unidos como no Brasil, se configura dentro do chamado *star system*, ou seja, dentro de uma

[...] promoção empresarial planejada de certos tipos de livros e de autores que escrevem por encomenda textos destinados a ser best-sellers, lançados em manobras que conjugam diversas mídias, com tiragens imensas e um grande trabalho de marketing [...].²

Dito isso, nos atentaremos, primeiramente, à descrição das ações de marketing do lançamento brasileiro, para então podermos tecer as devidas considerações e análises sobre essas ações.

¹ Régis Debray, *Manifestos Midiológicos*, 1995, p. 21.

² Santos e Silveira, 2001 *apud* Luciana Salazar Salgado, *Ritos genéticos editoriais: Autoria e Textualização*, 2016.

2. Zarpar e navegar

Em 2013, quando a editora americana Mulholland Books, em conjunto com a produtora de J. J. Abrams, Bad Robot, começou a colocar em movimento a campanha de marketing para o lançamento de *S.*, a editora Intrínseca já tinha comprado os direitos para publicação da obra no Brasil e, no final do mesmo ano, pouco depois do lançamento americano, renovou o anúncio de que publicaria a obra em 2014 — o que não ocorreu, pois o processo de tradução e adaptação dos encartes e da escrita na marginália foi longo e complexo (como apontado, posteriormente, pela própria editora).

Gazeta do Povo	https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/jj-abrams-diretor-de-star-wars-cria-livro-enigmatico-ech92ckj575z1rev2hqeb51cv/
Folha de São Paulo	www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2016/01/1726487-jj-abrams-lanca-quebra-cabeca-literario-com-varias-possibilidades-de-leitura.shtml
O Globo	https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst- chega-ao-brasil-18443194
O Tempo	www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/fl%C3%A1via-denise/o-quebra-cabe%C3%A7a-de-s-1.1423693
Rolling Stone	https://rollingstone.uol.com.br/guia/livro/s/
All Pop Stuff	www.allpopstuff.com/2013/11/livro-de-estreia-de-jj-abrams-chega-em.html
Press Reader	www.pressreader.com/brazil/folha-de-

	spaulo/20151219/282209419810796
Folha de São Paulo	www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1381800-criador-de-lost-jj-abrams-propoe-interatividade-em-livro.shtml
PublishNews	www.publishnews.com.br/materias/2016/01/22/quebra-cabea-literario

Tabela 1

Matérias sobre o lançamento da obra publicadas na mídia brasileira

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

É a partir do primeiro anúncio que começamos a pensar no recorte de tempo e conteúdo deste artigo. O recorte mais amplo abrangeria o que foi publicado desde 17 de junho de 2011 até dezembro de 2016, época em que as propagandas sobre o livro ficaram sensivelmente mais escassas. Em um primeiro momento, esse é um recorte robusto. No entanto, ao observarmos atentamente, descobrimos que nele temos dois pulos temporais. O primeiro de 18 de junho de 2011 até meados de 2013, pois em 07 de maio de 2013 há um post no blog da editora lembrando que J. J. Abrams possui um livro “misterioso” e, em 11 de novembro de 2013, há um tuíte anunciando o lançamento de Abrams (Figura 1).



Figura 1

Editora Intrínseca, Twitter, 2013.

E o segundo pulo temporal seria entre 12 de novembro de 2013 e 03 de novembro de 2015, tempo ocupado pelo processo de edição da versão brasileira da obra. A editora não fez nenhuma publicação sobre a edição ou o lançamento em seu blog, redes sociais ou outros veículos de informação (blogs parceiros da editora, jornais, revistas etc.). Desse modo, temos um novo recorte composto por 14 meses, de novembro de 2015 a dezembro de 2016. Ainda assim, ao atentarmos para a quantidade de conteúdos divulgados pela editora neste período, percebemos que é necessário filtrar tudo o que foi compartilhado e postado sobre o livro — nossa análise se baseará, então, em um recorte do recorte.

Twitter	Facebook
https://twitter.com/intrinseca/status/859543026116448257	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10156274195655579/
https://twitter.com/intrinseca/status/840155274379849730	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10153978305510579/
https://twitter.com/intrinseca/status/695690962832523264	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154034954570579
https://twitter.com/intrinseca/status/694671745035292673	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10153992693870579/
https://twitter.com/intrinseca/status/723994880343564288	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10157405599425579
https://twitter.com/intrinseca/status/399939169859813376	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154131754220579
https://twitter.com/intrinseca/status/812447699765075968	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10154094308965579/
https://twitter.com/intrinseca/status/803206821871833088	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10153992693870579/
https://twitter.com/intrinseca/status/709861804520792065	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10153978305510579/
https://twitter.com/intrinseca/status/760271920763854848	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10154948290125579/
https://twitter.com/intrinseca/status/680168606181675008	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10154531235260579
https://twitter.com/intrinseca/status/718196861144662016	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10157405599340579/

https://twitter.com/intrinseca/status/679753412242616320	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10154094308965579/
https://twitter.com/intrinseca/status/849367012547710976	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10155880602080579
https://twitter.com/intrinseca/status/762317426230833152	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/photos/a.209252080578/10154034458905579/?type=3
https://twitter.com/intrinseca/status/750435087708254209	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154240684855579
https://twitter.com/intrinseca/status/746350833361625088	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154125203065579
https://twitter.com/intrinseca/status/733281124705656834	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154012071710579
https://twitter.com/intrinseca/status/669576366795329537	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154138473570579
https://twitter.com/intrinseca/status/669991596591419392	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10153980595700579
https://twitter.com/intrinseca/status/673977874089533441	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154513054255579
https://twitter.com/intrinseca/status/694671745035292673	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154673506860579
https://twitter.com/intrinseca/status/723994880343564288	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/posts/10154172635870579
https://twitter.com/intrinseca/status/399939169859813376	https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/videos/10156274195655579/

<https://twitter.com/intrinseca/status/812447699765075968>

atus/812447699765075968

<https://twitter.com/intrinseca/status/803206821871833088>

atus/803206821871833088

<https://twitter.com/intrinseca/status/709861804520792065>

atus/709861804520792065

<https://twitter.com/intrinseca/status/760271920763854848>

atus/760271920763854848

<https://twitter.com/intrinseca/status/680168606181675008>

atus/680168606181675008

<https://twitter.com/intrinseca/status/718196861144662016>

atus/718196861144662016

<https://twitter.com/intrinseca/status/679753412242616320>

atus/679753412242616320

<https://twitter.com/intrinseca/status/849367012547710976>

atus/849367012547710976

<https://twitter.com/intrinseca/status/762317426230833152>

atus/762317426230833152

<https://twitter.com/intrinseca/status/750435087708254209>

atus/750435087708254209

<https://twitter.com/intrinseca/status/746350833361625088>

atus/746350833361625088

<https://twitter.com/intrinseca/status/733281124705656834>

atus/733281124705656834

Tabela 2

Posts da editora intrínseca sobre a obra

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Tomamos como ponto de partida para a filtragem destes conteúdos (Tabelas 1 e 2), o blog e os perfis da editora Intrínseca no Twitter e no Facebook, as mídias sociais em que são compartilhadas notícias e informações sobre os lançamentos e títulos do catálogo da editora. Em seus dois perfis nas redes sociais (@Intrinseca no Twitter e @EditoraIntrinseca no Facebook), colhemos informações e imagens usadas na campanha de marketing do lançamento de S., além de links com resenhas em blogs e reportagens ou resenhas de jornais online. A partir do conteúdo reunido, pudemos traçar o caminho feito para o lançamento da obra de Abrams e Dorst e também selecionar quais imagens, links e ações seriam mais proveitosas para este texto — escolhemos deixar de lado, neste momento, conteúdos imagéticos repetidos, informações reescritas que continham a mesma mensagem, reportagens similares e promoções valendo exemplares do livro. Depois do que vamos chamar aqui de filtragem, ficamos com 36 tweets e 12 posts do blog da editora (que enviavam ou não para outros lugares na internet). Suas vinte e quatro publicações em sua página no Facebook não diferiam dos divulgados no Twitter e no blog (e muitas vezes redirecionavam os leitores ao blog da editora), o que nos levou a considerar mais a sua capacidade de atrair público interessado/curioso do que seu conteúdo.

Os conteúdos de outros vetores de informação (selecionamos 12), como as edições on-line dos grandes jornais e sites especializados em literatura, serão considerados como eventos dentro da campanha de marketing da editora — não nos atentaremos ao seu conteúdo estrito, mas sim ao público angariado e aos seus locais de circulação.

Começamos então a nos deter nas informações que podemos retirar do corpus. As imagens abaixo (Figuras 2 e 3) marcam o início das “movimentações

marketeiras” da editora para promover seu novo título de catálogo, cujo lançamento foi em 11 de dezembro de 2015, como mostra a figura 4. Como várias outras editoras do seguimento de literatura para jovens, a Intrínseca anunciou o lançamento de *S.* com semanas de antecedência, o que possibilitou a seus blogueiros parceiros “espalhar” a notícia entre seus leitores. Do anúncio até o seu lançamento real, a editora enviou exemplares do livro para blogueiros selecionados, o que lhe garantiria resenhas e artigos publicados na época de seu lançamento, e começou a realmente movimentar suas redes sociais e seu blog a partir do dia 25 de novembro de 2015.

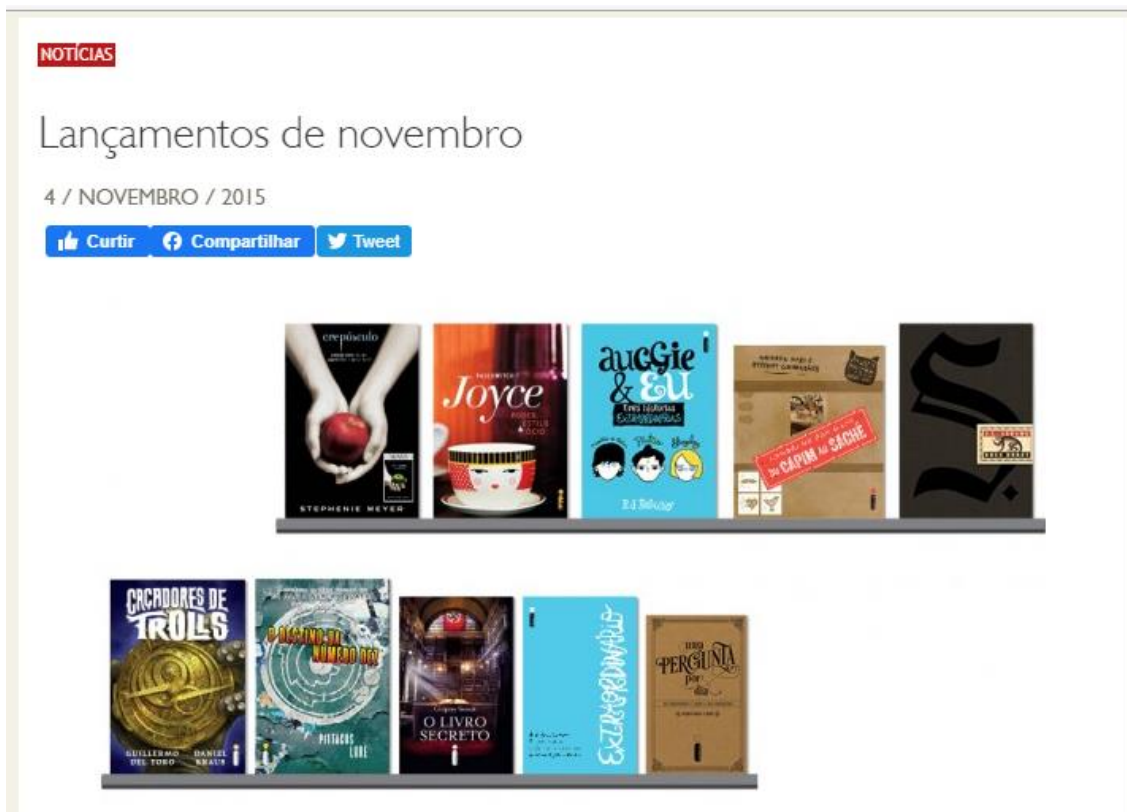


Figura 2

Editora Intrínseca, *Lançamentos de novembro*, 2015. Disponível em:
www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/lancamentos-de-novembro. Acesso em: jun. 2019.



Figura 3

Editora intrínseca, Twitter, 2015.



Figura 4

Editora Intrínseca, *Catálogo*, 2019. Disponível em: www.intrinseca.com.br/catalogo. Acesso em: jun. 2019

A partir daí, e de forma focada, nos seis a dez meses seguintes, a editora promoveu uma série de ações para que seu livro instigasse leitores ao redor do país. Sua estratégia de lançamento permitiu que *S.* percorresse o caminho que *best-sellers* (dentro do *star system*) comumente fazem: foi anunciado, descrito e resenhado em portais de notícias e revistas de grande circulação voltados a públicos de faixa etária e poder aquisitivo variados (como *O Globo*, *O Tempo*, *Folha de São Paulo*, *Rolling Stones*), teve diversas ações promocionais entre os seguidores da editora e variado material informativo e de entretenimento distribuído pela Intrínseca de forma direta e indireta (com os blogs) e fez uso da fama de J. J. Abrams e de seus filmes de sucesso para atrair fãs de suas séries e filmes (como *Lost*, *Alias*, os novos filmes da franquia *Star Trek* e os filmes que compõem a nova trilogia de *Star Wars*).

S. reúne alguns dos ingredientes que fazem de um livro uma obra que se vende “sozinha”: os nomes por trás do romance envolto em mistério são de um cineasta e de um romancista premiado. O segundo, no entanto, e diferente do que aconteceu no lançamento norte-americano, não foi tão aproveitado para atrair público. Devido ao fato de o nome de Doug Dorst ser pouco conhecido no país, o uso de apenas o nome de J. J. Abrams como autor da obra foi corriqueiro — em alguns momentos não houve, sequer, a distinção básica de quem escreveu os dois romances (*O Navio de Teseu* e o romance desenvolvido em suas margens) foi Dorst, com a ideia de Abrams —, sendo apenas Abrams sempre mencionado nos títulos das matérias de jornais, revistas e blogs para angariar visualizações. Isso se dá porque Dorst não possui sua plataforma de autor³ consistente para o público brasileiro, uma vez que nenhum de seus livros foi publicado no país, nem seus

³ John B. Thompson, “Livros ‘Importantes’”, 2013.

prêmios noticiados pela imprensa brasileira, fazendo com que ele não tenha audiência nem seja identificável no meio de outros autores estrangeiros. Com Abrams ocorre o contrário, mesmo não sendo um autor de livros, o roteirista é bem conhecido, tem audiência (público consumidor) e é uma *persona* visível e identificável na esfera pública, o que faz com que sua plataforma de autor seja consistente e bem utilizada nos produtos de divulgação.

Para o lançamento brasileiro, não foi possível a realização da turnê de lançamento pelo país com os autores, por isso outras táticas de promoção foram colocadas em prática. Além dos sorteios de exemplares, que, ao contrário do lançamento americano, não envolveram uma “caça ao tesouro”⁴, uma das ações que mais se destaca no contexto de lançamento da edição brasileira foi a divulgação de conteúdos relacionados aos bastidores da edição — estes bastidores da edição são o que Salgado (2016) denomina de ritos genéticos editoriais, ou seja, os processos que preparam um texto para sua circulação pública, no caso de *S.*, envolvem não só a tradução e revisão do texto, mas também todo o trabalho com a caligrafia dos personagens das margens e a própria produção do objeto livro. Com uma equipe composta por cerca de 15 pessoas e pelo menos dois anos de trabalho para sua finalização, o processo da edição brasileira foi repleto de passos que renderam posts variados — posts sobre o processo de tradução, a escrita das conversas das margens feita à mão por um designer contratado, os “suspiros editoriais” que a obra provocou (Tabela 3). Esses conteúdos foram divulgados mensalmente no blog da editora de novembro de 2015 a janeiro de 2016 e provocaram furor entre seus seguidores devido à complexidade que o projeto exigiu — *S.* foi um dos primeiros livros da editora a

⁴ Conferir: <https://twitter.com/dougdorst/status/545229856422645760>.

ter seu processo de edição comentado por tradutores, designers e demais profissionais envolvidos em sua compra e edição.

J. J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério	www.intrinseca.com.br/blog/2011/06/j-j-abrams-mas-pode-chamar-de-sr-misterio/
O livro misterioso de J. J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2013/05/o-livro-misterioso-de-j-j-abrams/
Lançamentos de novembro	www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/lançamentos-de-novembro
O quebra-cabeça literário de J. J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literario-de-j-j-abrams
Perdidos no mundo de J. J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/perdidos-no-mundo-de-j-j-abrams
As primeiras pistas de S	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/as-primeiras-pistas-de-s
J. J. Abrams me proporcionou suspiros editoriais, mas fez com que eu acordasse uma vizinha idosa	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/j-j-abrams-me-proporcionou-suspiros-editoriais-mas-fez-com-que-eu-acordasse-uma-vizinha-idosa
Quando um desafio de J. J. Abrams cai na sua mesa	www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/quando-um-desafio-de-j-j-abrams-cai-na-sua-mesa
A caligrafia de S	www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/a-caligrafia-de-s

Semana especial sobre S	www.intrinseca.com.br/blog/2016/02/semana-especial-sobre-s
Livros que não conseguimos parar de ler	www.intrinseca.com.br/blog/2016/03/livros-que-nao-conseguimos-parar-de-ler
J. J. Abrams está de volta às livrarias	www.intrinseca.com.br/blog/2016/06/s-de-j-j-abrams-esta-de-volta-as-livrarias
Se você gosta... vai gostar de	www.intrinseca.com.br/blog/2016/07/se-voce-gosta-de-vai-gostar-de
9 livros para ler antes da segunda temporada de Deuses Americanos	www.intrinseca.com.br/blog/2017/07/9-livros-para-ler-antes-da-segunda-temporada-de-deuses-americanos

Tabela 3

Posts sobre S. no blog da editora Intrínseca

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Outra ação a ser comentada é a chamada “Semana especial sobre S.” (Figura 5), na qual blogueiros parceiros da editora foram selecionados para produzirem conteúdos relacionados ao livro. A “Semana especial sobre S.” teve como objetivo possibilitar que os leitores tivessem acesso a mais detalhes da obra, e, durante cinco dias, os blogueiros selecionados postaram textos, vídeos e fotos distribuídos em seis tópicos, que acabaram por reforçar o peso do nome de Abrams e não citar o de Dorst: *A percepção inicial* (com seis posts, dois deles indisponíveis atualmente); *Quem é J. J. Abrams?* (com quatro posts, um deles indisponível atualmente); *O navio de Teseu* (com quatro posts, dois deles indisponíveis atualmente); *Jen, Eric e as anotações coloridas* (com um post); A

história das margens e anexos (com cinco posts, um deles indisponível atualmente); e *Percepção final* (com quatro posts, todos ainda disponíveis). Esses blogueiros produziram textos e fotos que passaram a compor as chamadas visuais para a divulgação de *S.*, além de levaram o lançamento a outros públicos — para leitores de seus blogs e canais que se intrigaram com o quebra-cabeça proposto pela narrativa e pela forma material do livro.

NOTÍCIAS

Semana especial sobre S.

1 / FEVEREIRO / 2016

 Curtir  Compartilhar  Tweet



Figura 5

Editora Intrínseca, *Semana especial sobre S.*, 2016. Blog disponível em:
www.intrinseca.com.br/blog/2016/02/semana-especial-sobre-s. Acesso em: jun. 2019.

A divulgação para pessoas de outros nichos, principalmente entre jovens acostumados a adquirir outros *best-sellers* lançados no país (pela Intrínseca e outras editoras do mesmo ramo) e outros ingredientes (como o número de exemplares (5.000) feitos na primeira tiragem), fizeram com que a primeira edição de *S.* fosse esgotada em três meses de vendas⁵, colocando-o como um dos títulos mais vendidos em 2016 pela Intrínseca. Após a finalização dos conteúdos referentes aos bastidores da produção de *S.*, as postagens sobre a obra começaram a diminuir, voltando a aparecer nas redes sociais da editora em momentos pontuais, como vendas por preços promocionais em certas lojas ou com a “reciclagem” de conteúdos compartilhados anteriormente (que fazem parte do rodízio de conteúdo comumente utilizado em redes sociais e blogs). Por isso, para além da campanha da editora, nos parece interessante mencionar aqui alguns dos outros fatores que ajudaram na divulgação da obra, mesmo que de forma indireta.

Além dos conteúdos de bastidores e das impressões de blogueiros com muitos seguidores, *S.* contou com o apoio efervescente de seus leitores, provavelmente vários deles fãs de Abrams, que foram atrás, mesmo sem que a editora Intrínseca divulgasse, dos outros conteúdos espalhados pela internet sobre Jen, Eric, Straka e Caldeira que foram produzidos e divulgados durante a campanha estadunidense e que ampliam a fábula que a ideia da presença no mundo real de Jen e Eric propõe.

Foram esses leitores efervescentes que criaram, em dezembro de 2015, um grupo sobre o livro no Facebook (*S. O Navio de Teseu*) que tinha, como objetivo,

⁵ Conferir: www.intrinseca.com.br/blog/2016/06/s-de-j-j-abrams-esta-de-volta-as-livrarias.

discutir o livro e compartilhar informações e links que fossem encontrados pelos membros na internet. Nesse contexto, um de seus participantes, Diogo Almeida, teve a iniciativa de traduzir as informações e as imagens que se espalham pela internet e compõem o que chamamos de material canônico⁶ da narrativa de *O Navio de Teseu e S.* Todas as traduções feitas são disponibilizadas no site *A Ilha de Obsidiana: Teorias, arquivos e informações sobre V. M. Straka* (disponível no link: <https://ilhadeobsidiana.wordpress.com/>) e cumprem com o papel proposto originalmente: continuar a fabulação de que o mundo de Eric e Jen é real e compartilhado pelo leitor.

Ainda que a editora Intrínseca não tenha se envolvido indireta ou diretamente nesses dois casos pontuais (o grupo e o site com as traduções) e que esses não façam parte da campanha empreendida pela editora, nos parece importante sinalizar sua existência, uma vez que muitos leitores descobrem o grupo no Facebook e as traduções feitas por Diogo antes de descobrirem o livro, e que o público que já realizou a leitura de *S.* pode encontrar nas traduções disponíveis no blog a complementariedade da experiência de leitura e imersão no mundo de Straka proposta pelos autores, o que faz desses dois vetores de público um ponto na trajetória de *S.* que vimos descrevendo aqui.

Recapitulando, então, temos, a partir do mês de lançamento, posts de bastidores, resenhas, anúncios de lançamento, propagandas, vídeos e promoções sobre *S.* em diversos lugares, com a mediação da editora Intrínseca. Dessa forma, *S.* navegou nos meios de comunicação da população em geral (em artigos em jornais e portais de notícias) e no segmento de interessados em literatura

⁶ Conferir: Vitória Ferreira Doretto, *S.: Questões de autoria no objeto editorial criado por J. J. Abrams e Doug Dorst*, 2017.

ficcional (pelas redes sociais da editora e dos conteúdos produzidos pelos blogs parceiros), tendo ganhado reconhecimento sem fazer os mesmos movimentos de “pré-estreia” cinematográfica feitos na edição original, mas com o mesmo tipo de resultado — esgotamento de exemplares e aparecimento na listagem de mais vendidos da editora. Por se tratar de um livro singular em seu catálogo, em momentos propícios, *S.* volta a aparecer em posts de comparação entre livros de um mesmo gênero para leitores que ainda desconheçam a história de *Straka*, sendo essa uma estratégia interessante, uma vez que “citar livros comparáveis é uma forma de dar brilho a uma nova obra, levando compradores em potencial a pensar nele em termos de outro livro”⁷ — exemplos de posts como esse podem ser conferidos na tabela 3, apresentada neste artigo anteriormente.

Traçadas as linhas do caminho de *S.*, juntamente com algumas considerações, devemos levar em conta alguns pontos para tecer algumas análises sobre esse caminho. Começamos pela editora e seu contexto para o lançamento da obra de Abrams e Dorst. A editora Intrínseca se especializou, ao longo de seus quinze anos de história (sua fundação foi em dezembro de 2003), em trazer ao público brasileiro títulos que tenham figurado nas listas de livros mais vendidos de ficção e não ficção, como divulgado em seu site:

Uma editora jovem, não só na idade — afinal foi fundada em dezembro de 2003 — mas no espírito inovador de optar pela publicação de ficção e não ficção priorizando a qualidade, e não a quantidade de lançamentos. Essa é a marca da intrínseca, cujo catálogo reúne títulos cuidadosamente selecionados, dotados de uma vocação rara: conjugar calor literário e sucesso comercial.

⁷ John B. Thompson, “Livros ‘Importantes’”, 2013, p. 220.

Com uma apurada seleção de títulos, vários livros alcançam um expressivo número de leitores, figurando em listas de best-sellers por muitos meses, obtendo assim uma incomum unanimidade de elogios por parte do público, da crítica e do mercado. À bem cuidada curadoria editorial alia-se o apuro na produção gráfica, o que transforma as edições em objetos de culto a serviço da boa literatura. [...] A orientação editorial privilegia temas e estilos que se destacam pela diferença, ousadia e impacto. [...] A Intrínseca tem em seu catálogo, hoje, noventa livros⁸, sendo três deles entre os dez mais vendidos do país. [...] Temos como foco o valor intrínseco do livro – a sua inestimável importância cultural, com o objetivo de guardar, de uma forma diferenciada, um universo particular em cada título publicado.⁹

Sob o mote “publicamos poucos e bons livros”, a Intrínseca publica títulos cujos autores possuam histórico¹⁰ de vendas consistente e valor (simbólico) elevado, estabelecendo uma imagem consistente entre seus leitores tanto no que se refere aos gêneros publicados quanto às faixas de preço e temática das histórias. Com essas informações, podemos depreender que a Intrínseca possui *capital simbólico institucionalmente reconhecido*¹¹ por marcar presença nas listas de best-sellers diversas vezes com variados títulos e publicar nomes reconhecidos em premiações, como Neil Gaiman, Richard H. Thaler, Nobel de Ciências Econômicas, e os próprios Abrams e Dorst.

Para avaliar o capital simbólico ligado a uma editora e a seu nome e, por meio deles, a todos os seus membros e autores, é necessário se apoiar em um conjunto de características que contribuem para a representação

⁸ Este número está desatualizado, ao conferirmos a página de catálogo acessível em seu site podemos observar que a editora possui em seu catálogo 253 títulos (são 63 páginas de catálogo com 12 livros em cada página e uma página com um livro, totalizando 253). Informação obtida em 09 de janeiro de 2019.

⁹ Intrínseca, *A editora intrínseca*, s/d. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/a-editora-intrinseca/>.

¹⁰ John B. Thompson, “Livros ‘Importantes’”, 2013.

¹¹ Pierre Bourdieu, “Uma revolução conservadora da edição”, 2018, p. 214.

coletiva dessa editora como pertencente à “nobreza” da profissão: a antiguidade (que, em todos os universos sociais, está associada à nobreza), a importância e a qualidade do fundo de catálogo, medido pelo número de escritores consagrados e clássicos, e, em particular, pelo número de agraciados com o Prêmio Nobel.¹²

Dito isso, entendemos que para analisarmos uma campanha de lançamento de uma obra literária sem cairmos em questões de marketing (uma vez que não temos base teórica para tal) se faz necessário pensar no *dispositivo institucional*¹³ da editora e em sua posição no campo editorial, “que depende de sua posição na distribuição dos recursos raros (econômicos, simbólicos, técnicos etc.) e dos poderes por eles conferidos [...]”¹⁴. Seria, então, inocente da nossa parte pensar que, para sobreviver no mercado, a Intrínseca não precisasse buscar a máxima rentabilidade com seus títulos através das técnicas de gestão e comercialização disponíveis (marketing, publicidade, promoções), e que o lançamento de S. não envolvesse diversas questões financeiras e comerciais.

Por isso, consideremos alguns pontos. A Intrínseca comprou os direitos de publicação de S. anos antes de seu lançamento, o que implica que era esperado que o livro fosse um sucesso de vendas em seu país original e que sua tradução fosse tão rentável quanto – aqui é importante lembrar que “a tradução é, antes de mais nada, um investimento financeiro que visa sempre, abertamente ou não, à produção de best-sellers [...]”¹⁵. Por estar próximo das (ou nas) posições dominantes do mercado, a editora privilegia a gestão de sucessos e “a pôr o

¹² *Ibidem*, p. 200, nota de rodapé.

¹³ Pierre Bourdieu, “Uma revolução conservadora da edição”, 2018.

¹⁴ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵ *Ibidem*, p. 239.

capital simbólico que detêm a serviço de autores cada vez mais ‘comerciais’¹⁶ e com as ações estratégicas de marketing e o sucesso de vendas no mercado norte-americano (e britânico), a editora brasileira teve o máximo de certeza possível para continuar investindo na feitura da versão em português brasileiro, mas se viu limitada quanto à campanha de lançamento. Podemos aqui apenas especular, mas nos parece claro que, por razões financeiras e geográficas, a editora não poderia realizar, com a presença dos autores, o *tour* de lançamento de *S.* pelo Brasil da mesma forma como foi feito nos Estados Unidos, tanto porque Abrams possivelmente tinha restrições de agenda por seus compromissos cinematográficos (o lançamento no Brasil ocorreu na época do lançamento de *Star Wars: O Despertar da Força*), e Dorst possivelmente tinha compromissos na universidade onde atua como professor de pós-graduação, quanto pelo despendimento monetário que trazer os dois autores e os transportar pelo país exigiria. Apesar de seu porte e do investimento feito em *S.* antes mesmo de seu lançamento, é claramente uma facilidade estar no mesmo país que os autores de uma obra – e essa facilidade não estava envolvida no contexto de lançamento brasileiro.

Outro ponto a se considerar ao pensarmos na circulação de *S.* durante os meses de pré-lançamento, lançamento e pós-lançamento envolve o apoio da empresa de Abrams, a produtora Bad Robot. Apesar de seu nome estar impresso na caixa de *S.*, junto com o nome da empresa americana responsável pelo projeto gráfico do livro, pelas disposições das margens e demais detalhes, possivelmente (mais uma vez) por questões geográficas e financeiras, a Bad Robot não participou das ações de divulgação das edições estrangeiras de *S.* (a brasileira

¹⁶ *Ibidem*, p. 200.

incluída), tendo a divulgação ficado a cargo das editoras em seus respectivos países. Dessa forma, entendemos que as ações de lançamento da editora se adequaram ao que era possível em sua realidade.

[...] A rigor, uma análise do campo editorial deveria levar em conta os agentes que, embora não tenham estatuto oficial, intervêm de modo efetivo no funcionamento desse campo por meio de seu poder de consagração e da influência que exercem sobre a circulação dos livros, na qualidade de taste makers: críticos influentes [...] ou “personalidades” dotadas de um grande poder no “meio” [...].¹⁷

Fazer “uso” de blogueiros para fazer críticas e comentários sobre a obra é, então, uma das principais táticas utilizadas pela Intrínseca. Esses blogueiros agiram como os agentes que intervêm no funcionamento do campo editorial, com seus grandes números de visitantes, visualizações e comentários eles impulsionaram o furor ao redor do lançamento e possibilitaram que sua primeira edição fosse esgotada mais rapidamente do que o esperado. É necessário apontar, ainda, que esses blogueiros fazem parte de um grupo seletivo relacionado à editora, que é modificado a cada ano (atualizado a partir de alguns critérios da editora, entre eles os números de visualização e seguidores), por meio de seleção aberta, o que os enquadra nos moldes, guardadas as devidas diferenças, dos outros agentes influenciadores do campo editorial que são diretamente ligados às casas editoriais.

Do mesmo modo, revelar os profissionais envolvidos na edição foi capaz de aproximar o leitor (e possível comprador) da engenhosidade da obra, mas

¹⁷ Pierre Bourdieu, “Uma revolução conservadora da edição”, 2018, p. 218.

também de mistificar os ritos genéticos editoriais envolvidos na sua produção, uma vez que deixa clara toda a complexidade envolvida para que o livro pudesse ser impresso. Mostrar como a edição demandou cuidado e atenção foi também uma forma de “explicar” ao público o valor de capa do livro, um pouco acima do que geralmente é cobrado pelos títulos da editora — ao mostrar uma obra cuja impressão foi feita na China, que demandou um trabalho de tradução complexo e que um designer fizesse dois estilos de escrita, com características e personalidades diferentes para combinar com os personagens das margens, passa a impressão de valer seu preço cobrado.

Percebemos, então, que essas ações, tão diferentes do que foi proposto na campanha americana, não só foram adequadas ao contexto da editora na época, como abriram espaço para que a desmistificação do processo editorial de uma obra, best-seller ou não, fosse feita em várias outras ocasiões.¹⁸

3. Aportar

Este artigo se propôs a traçar, tecer comentários e analisar brevemente o lançamento de uma obra singular no mercado brasileiro, *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst. No recorte utilizado para esta empreitada tivemos 12 conteúdos relacionados direta ou indiretamente a *S.* no blog da editora Intrínseca, 36 tweets no perfil do Twitter da editora e 24 publicações no Facebook da editora (como pode ser observado na tabela 2, apresentada anteriormente neste texto). A partir

¹⁸ Atualmente é comum a equipe da Intrínseca falar sobre os bastidores da produção de seus livros no blog da editora e outras editoras atuam no mesmo nicho, como a editora Arqueiro e a editora Seguinte, contanto aos leitores curiosidades ou peculiaridades dos processos/procedimentos editoriais.

desses conteúdos, pudemos verificar as diferenças estratégicas e táticas utilizadas pela editora, e diferentes das vistas no lançamento estadunidense, para que seu lançamento alcançasse o resultado esperado — que o livro fosse mais um dos *best-sellers* presentes no catálogo da editora.

Ao analisar essas diferenças, percebemos que o fator financeiro é primordial num lançamento, tanto que a Intrínseca não pode fazer todas as ações feitas pela editora americana, e, nesse caso, a editora lançou mão de outros tipos de recursos, sendo um deles a divulgação pelos blogueiros parceiros para ampliar seu alcance no público leitor. O que nos mostra a força que esses blogueiros, juntamente com as redes sociais, têm para influenciar nos gostos e compras dos leitores. Pudemos observar também que, ao privilegiar o nome de Abrams nos títulos dos artigos publicados, a editora optou pela exclusão de Dorst para que o roteirista chamasse toda a atenção que era necessária, com o intuito de alcançar o objetivo de alta vendagem.

Se faz necessário mencionar que uma análise mais profunda sobre esse lançamento pode revelar novos aspectos sobre o nicho do mercado editorial da época em que a Intrínseca se insere. Também cabe observar que uma análise sobre o lançamento da obra nos Estados Unidos pode levar a novas comparações tão, se não mais, frutíferas quanto as feitas nestas breves páginas.

Referências

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora da edição. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 17, n. 39, mai./ago. 2018. DOI:

<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7984.2017v17n39p198/>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v17n39p198>>. Acesso em: 1 dez 2018.

DEBRAY, Régis. *Manifestos Midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DORETTO, Vitória Ferreira. S.: Questões de autoria no objeto editorial criado por J. J. Abrams e Doug Dorst. 2017. 76f. (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

INTRÍNSECA. Disponível em: www.intrinseca.com.br.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais: Autoria e Textualização*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.

THOMPSON, John B. Livros 'Importantes'. In: THOMPSON, J. B. *Mercadores de Cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Referência para citação deste artigo

DORETTO, Vitória Ferreira. Por dentro dos caminhos de S., de J.J. Abrams e Doug Dorst: as ações de lançamento da edição brasileira. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 563 – 589, junho de 2020.

> Filosofia negativa, filosofia positiva: a crítica de Schelling ao idealismo

> Negative philosophy, positive philosophy:
Schelling's critique to idealism

por Wagner Félix

Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UEM (PGF-UEM), Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: wdcfelix@uem.br. ORCID: 0000-0002-8229-4211.

Resumo

O propósito deste artigo é a exposição de momentos chave da crítica schellingiana à filosofia idealista como forma de compreender o estatuto da filosofia positiva buscada por Schelling em sua obra madura. A crítica de Schelling, dirigida aos resultados negativos da filosofia formal de seus contemporâneos, é contraposta à busca pela positividade na natureza, na mitologia, na história, na religião, em vista da “natureza extralógica da existência”, que se rebela contra a conformação da totalidade do que pode ser conhecido a uma ordem necessária. Embora o projeto da filosofia positiva seja elaborado a partir da década de 1820, já em suas primeiras obras encontramos elementos de sua crítica à pretensão de subsumir em um sistema filosófico a totalidade da realidade.

Palavras-chave: Schelling. Idealismo alemão. Filosofia positiva. Sistema da filosofia.

Abstract

The purpose of this article is to discuss key moments of Schelling's criticism to idealist philosophy and as a way of understanding the status of the positive philosophy he sought in his mature work. Schelling's criticizes the negative results of the formal philosophy of his contemporaries. against which he counters with the search for positivity in nature, mythology, history, and religion, with respect to the “extralogical nature of existence”, which rebels against the project of conforming the totality of what can be known to a necessary order. Although Schelling's project of a positive philosophy began in the 1820s, his earlier works show clear elements of his position against the pretension of subsuming the totality of reality into a philosophical system.

Keywords: Schelling. German Idealism. Positive philosophy. System of philosophy.

> Artigo recebido em 06.02.2020 e aceito em 27.04.2020

Na história da recepção de Schelling no séc. XX, sua obra é tradicionalmente lida como ponto intermediário entre a filosofia de Fichte e Hegel. Apesar da reconhecida aliança entre paixão romântica e o rigor intelectual de seus escritos, afirmou-se frequentemente que Schelling não teria tido sucesso em seu projeto filosófico – opinião compartilhada, por exemplo, por Karl Jaspers, que de outra forma reconheceu a importância da chamada filosofia positiva de Schelling em trazer para o centro da discussão filosófica a questão da existência. Essa discussão se contrapunha à preocupação com a essência ou a ideia, característica da “filosofia negativa”, que Schelling nomeou e reconheceu em Fichte, Hegel e em suas próprias obras de juventude. Nas preleções sobre a Fundação da Filosofia Positiva, Schelling afirma que

Em todos os seus aspectos, o mundo parece ser muito menos um produto da razão pura. Ele contém em si uma massa tão preponderante daquilo que não é razão, que quase se poderia dizer que o que é racional é o que é acidental.¹

A partir da década de 1820, Schelling desenvolve explicitamente a crítica ao idealismo pós-kantiano, que se tornará explícita em suas preleções das décadas de 1830 e 1840, em Munique e Berlim. Sua crítica dirige-se ao que ele identifica com os resultados negativos da filosofia crítica e formal que se tornou exigência da modernidade, e à qual ele passa a contrapor a busca por uma positividade na mitologia, na história, na religião, levando em conta a “natureza

¹ “Die Welt sieht nach alles weniger aus als nach einem Erzeugnis reiner Vernunft. Sie enthält eine überwiegende Masse von Unvernunft, sodass man beinahe sagen könnte, das Rationale sei [nur] das Accidens.” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Grundlegung der Positiven Philosophie: Münchener Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833*, 1972, p. 100, tradução nossa.

extralógica da existência”, que se rebela contra o projeto de conformá-la a uma ordem ditada pela necessidade. Diante desse quadro, nosso simples propósito é a exposição da crítica schellingiana, colocando em questão, também, o estatuto da filosofia positiva buscada por Schelling como precursora de um pensamento contemporâneo que não tem escolha, se não iniciar de uma positividade dada, qual seja, o fato da existência concreta. Trata-se, para Schelling, de uma tarefa presente já em seus primeiros escritos, a de reconhecer que o próprio pensamento se subordina a algo que lhe é prévio, de tal modo que o pensamento não pode pretender conter em si a própria positividade. Schelling nega que o possível sistema do conhecimento possa ser ao mesmo tempo o sistema da totalidade do real, ou seja, que o pensamento possa, de algum modo, conter em si o absoluto ou incondicionado.

A recusa de Schelling em assumir como ponto de partida um método necessário para a construção de um sistema filosófico é uma marca de suas diversas tentativas de, justamente, expor o caráter sistemático da filosofia. Esse caráter, no entanto, é compreendido no sentido da inexorável dignidade do pensamento como atividade da liberdade, e não como produto da reflexão deliberada. Esta tensão informa seu exame da filosofia moral, da natureza, da arte, do conhecimento; é seu caráter, de fato, que o sistema da filosofia não toma a forma de um discurso logicamente coerente, mas é uma forma da ação e do desejo.

Uma vez que toda nossa filosofia procede do ponto de vista da intuição, e não daquele da reflexão, com que se ocupa, por exemplo, por Kant e sua filosofia, nós deveremos derivar a série de atos agora incipientes da inteligência *enquanto* atos, e não, diga-se, enquanto conceitos de atos, ou

como categorias. Pois como esses atos chegam à reflexão é o problema para uma época posterior da auto-consciência.²

A singularidade de Schelling em relação à filosofia kantiana reside em sua decisão de que, para que um sistema filosófico tivesse sentido, deveria ser fundado no que é imediatamente absoluto, exigência que a construção do sistema por meio da reflexão não é capaz de cumprir. Para o pensador, contudo, isso não significaria um retorno à filosofia dogmática pré-kantiana, mas dever-se-ia realizar desde o impulso da filosofia crítica.³ A filosofia kantiana teve uma repercussão imediata e influência decisiva nos projetos filosóficos que se seguiram, de forma que toda tentativa subsequente de tratar das questões filosóficas fundamentais não pode escapar de lidar, de uma forma ou de outra, com os limites da razão, tais como esclarecidos pela crítica kantiana. Em outras palavras, seria o reconhecimento da impossibilidade de conhecer as coisas tais

² “Da unsere ganze Philosophie auf dem Standpunkt der Anschauung, nicht auf dem der Reflexion steht, auf welchem z.B. Kant mit seiner Philosophie befindlich ist, so werden wir auch die jetzt beginnende Reihe von Handlungen der Intelligenz *als* Handlungen, nicht etwa als Begriffe von Handlungen, oder als Kategorien ableiten. Denn wie jene Handlungen zur Reflexion gelangen, ist die Aufgabe einer späteren Epoche des Selbstbewußtseyns.” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 1995, p. 524 [SW I/3, 456], tradução nossa.

³ Segundo Andrew Bowie, “Para Schelling, como Jacobi e Hölderlin, é claro que o Absoluto não pode aparecer como ele mesmo, precisamente porque não pode se tornar um objeto. [...] A questão é simplesmente o problema da reflexividade ou autorreferência, que é o problema central da filosofia romântica, e que Hegel pensou ter resolvido. Novalis diz em uma formulação clássica, nos chamados Estudos de Fichte de 1795-6: ‘A essência da identidade só pode ser estabelecida em uma proposição aparente (*Scheinsatz*). Deixamos o idêntico para poder representá-lo’. Por isso, ele quer dizer que, ao tentar dizer que algo é o mesmo que outra coisa, temos que dividir o que é o mesmo para mostrar que é o mesmo, como na proposição $A = A$, onde os dois são diferentes. Cf. Andrew Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction*, 1993, p. 49, tradução nossa.

como elas são, independentes de nós ou independentes de como são para nós, sem abrir mão, no entanto, da possibilidade mesma do conhecimento.

Segundo Kant,

Sob o domínio da razão não devem nossos conhecimentos em geral formar uma rapsódia, mas um sistema, e somente deste modo podem apoiar e fomentar os fins essenciais da razão. Ora, por sistema, entendo a unidade de conhecimentos diversos sob uma ideia. Esta é o conceito racional da forma de um todo, na medida em que nele se determinam *a priori*, tanto o âmbito do diverso, como o lugar respectivo das partes. O conceito científico da razão contém assim o fim e a forma do todo que é correspondente a tal fim. A unidade do fim a que se reportam todas as partes, ao mesmo tempo que se reportam umas às outras na ideia desse fim, faz com que cada parte não possa faltar no conhecimento das restantes e que não possa ter lugar nenhuma adição acidental, ou nenhuma grandeza indeterminada da perfeição, que não tenha seus limites determinados *a priori*. O todo é, portanto, um sistema organizado (*articulado*) e não um conjunto desordenado (*coarcevatio*); pode crescer internamente (*per intussusceptionem*), mas não externamente (*per oppositionem*), tal como o corpo de um animal, cujo crescimento não acrescenta nenhum membro, mas, sem alterar a proporção, torna cada um deles mais forte e mais apropriado aos seus fins.⁴

Contudo, embora Kant explicitamente conceba a ideia de sistema como uma unidade intrínseca, os pensadores subsequentes persistentemente criticaram Kant por ter separado a razão entre os domínios da teoria e da prática, do dever e da inclinação, da lei e da autodeterminação, os quais são irreduzíveis uns aos outros. Sendo assim não estão reunidos sob um único sistema. Kant introduz na filosofia um dualismo que admite tanto a causalidade empírica como a causalidade livre da vontade. Quanto à primeira, seria o domínio da

⁴ Immanuel Kant, *Crítica da razão pura*, 1994, B860.

concatenação dos fenômenos no tempo, âmbito no qual é possível o conhecimento dos objetos da experiência, ou seja, o domínio teórico. Quanto à outra, seria o domínio da moral ou da prática. Uma consequência desse dualismo, para Kant, é que aquilo que pertence ao domínio prático são as ideias da razão, as quais posso pensar, e, no entanto, não posso conhecer. Deus, imortalidade da alma, liberdade, devem, de fato, ser ainda pensadas no domínio prática da razão, porém não tem qualquer realidade objetiva.

De fato, pensadores como Fichte, Schelling, Hegel, e também Schulze, Reinhold, Jacobi e outros, passam a compreender a crítica da razão empreendida por Kant não como o sistema do conhecimento tal como ele pode ou deve ser, mas como uma propedêutica a esse sistema. Assim, resta ainda a tarefa de investigar a possibilidade de se estabelecer um fundamento último do sistema da razão humana positivamente, sem cair novamente no ceticismo ou no dogmatismo. Isso significa, em última instância, ter de pensar na possibilidade de um fundamento último do conhecimento que não seja independente de nós. Consequentemente, também será preciso pensar na possibilidade de nós – ou melhor, do âmbito do “eu penso” – podermos de fato alcançar toda a realidade, e legitimamente fundar um sistema da razão segundo sua ideia necessária.

Schelling está desde seus primeiros escritos envolto com as consequências das diversas interpretações da crítica kantiana. Logo nas Cartas filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo, de 1795, que escreveu aos 19 anos, Schelling se confronta com os intérpretes da filosofia kantiana que, mesmo admitindo os limites impostos ao uso teórico da razão no que diz respeito à fundamentação do sistema da filosofia, abusam de seu uso prático ao pressupor a existência de um

Deus moral. No que tange às vontades desse Deus, elas se dariam conforme a lei moral que encontramos para regular nossa própria liberdade. A solução de Schelling para esse problema é a de admitir a possibilidade de uma intuição intelectual, ou seja, a faculdade de poder ver, de ter presente (sem ser por intermédio da intuição sensível, o único tipo de intuição admitido por Kant) a unidade do universal e do particular, do infinito e do finito, da identidade e da diferença, ou seja, aquilo que, na filosofia pós-kantiana, é designado por absoluto.

Schelling, ao longo das Cartas, irá argumentar que, em verdade, do ponto de vista especulativo, não parece ser possível uma solução satisfatória que resolva para nós o problema de qual sistema tem mais razão. Isso se deve porque, em última instância, não será exclusivamente pela via da razão que o problema prático será resolvido, mas somente pela prática.

O fundamento que me leva a afirmar que esses dois sistemas inteiramente opostos entre si, o dogmatismo e o criticismo, são igualmente possíveis, e que ambos subsistirão um ao lado do outro enquanto todos os seres finitos não tiverem atingido o mesmo grau de liberdade, é, concisamente, o seguinte: os dois sistemas têm o mesmo problema, e esse problema absolutamente não pode ser solucionado teoricamente, mas apenas *praticamente*, isto é, por liberdade. Ora, só são possíveis duas soluções desse problema: uma delas leva ao criticismo, a outra ao dogmatismo. Qual das duas escolhemos, depende da liberdade de espírito que conquistamos para nós mesmos. Temos de ser aquilo que pretendemos professar teoricamente; mas nada nos pode convencer de que o somos, a não ser o próprio *esforço* que fazemos para sê-lo. Esse esforço realiza nosso saber diante de nós mesmos; e *este* se torna, justamente por isso, puro produto de nossa liberdade. Temos de ter trabalhado para alcançar o ponto

de que queremos partir: nenhum homem pode alcançar este ponto por silogismos, nem pode deixar-se conduzir por silogismos de outrem.⁵

Nesta passagem, Schelling ainda critica os argumentos comumente utilizados em torno da polêmica do dogmatismo e do criticismo. Porém, logo na Oitava Carta, sua questão se revelará como o problema dos limites para uma possível construção de um sistema da filosofia, seja segundo o criticismo, seja segundo o dogmatismo, naquilo que para ele é o único começo possível do sistema enquanto realização da liberdade humana.

Com efeito, em todos nós reside uma faculdade secreta, maravilhosa, de retirar-nos da mudança do tempo para nosso íntimo, para nosso eu despido de tudo aquilo que vem de fora, e, ali, na forma da imutabilidade, intuir o eterno em nós. Essa intuição é a experiência mais íntima, mais própria, e unicamente dela depende tudo aquilo que sabemos e cremos de um mundo supra-sensível. Essa intuição, em primeiro lugar, nos convence de que algo *é*, em sentido próprio, enquanto todo o restante, ao qual *transferimos* essa palavra, apenas *aparece*. Ela se distingue de toda intuição sensível por ser produzida somente por liberdade, e é alheia e desconhecida a todos os outros, cuja liberdade, sobrepujada pela potência impositiva do objeto, mal basta para a produção da consciência. Contudo, mesmo para aqueles que não possuem essa liberdade da intuição de si, há pelo menos uma aproximação dela, experiências mediatas pelas quais ela deixa pressentir sua existência.⁶

Esta intuição é chamada por Schelling de intuição intelectual. É a intuição do absoluto enquanto intuição do Mesmo, isto é, da pura indiferença entre o eu que intui e o eu intuído, e que por isso não é reflexão, quer dizer, não é um voltar-

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, 1989, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

se a si mesmo desde um saber de si, que primeiro toma o eu como objeto de um saber. Uma vez que o “eu” é tomado como objeto, ele é o “eu” de uma ação particular. A partir disso, por meio da abstração, seria possível retornar para o eu universal tomado como agente livre de toda ação. Contudo, esta espécie de saber é sempre mediada, e como tal, sujeita à causalidade objetiva, ou ao menos à suspeita de que aquilo que foi identificado como uma ação livre pudesse ter causas necessárias que não podemos conhecer. O que Schelling chama de intuição intelectual é, portanto, não o saber de um sujeito enquanto agente livre de uma ação, ou então a mera crença de que sou livre, mas a experiência imediata da liberdade: da produção, através da liberdade, da própria consciência de que sou livre. A realização prática do sistema, para Schelling, não significará a “atividade filosófica” do indivíduo, a realização dos seus desejos, de seus gostos. Embora Schelling, em certo momento, mais tarde, nas preleções sobre a Fundação da Filosofia Positiva da década de 1840, venha a se referir aos sistemas filosóficos como obras de ficção, romances históricos ou de formação, por serem, afinal, mero fruto da liberdade de seus criadores, isto valerá para o exercício da especulação, porém, não para o ser mesmo.

A constituição do ser, do Fundo e da Existência (*Grund und Existenz*) das coisas, tem uma história, que, para Schelling, não é posta em primeiro lugar pelo Eu em um ato efetivo de autoconsciência. Schelling afirmará que a consciência pode ser a primeira para si mesmo, mas não pode presumir ser a primeira em geral, isto é, o que primeiro põe em movimento o ser. Isto não significará, no entanto, que o homem, porque não é começo absoluto da determinação de seu próprio ser, está privado da liberdade, e encontra-se dominado pela causalidade da natureza. Como afirma F. Scott Scribner:

O si mesmo torna-se consciente de ser condicionado por um estágio anterior de sua própria história, do qual ele não pode ser inteiramente consciente: ele encontra seu “fundamento em algo que não mais pode ser dado à consciência”. Então aqui o que se encontra para sempre além da consciência, no entanto “intervém na presente fase da consciência”. A influência do passado no presente é o que constitui o sentimento do tempo: “o sentimento de ser assim reconduzido para um estágio que, na realidade, não pode retornar para o sentimento do presente”.⁷

A consciência não pode retornar a esse estágio, não pode sê-lo novamente, e assim, “agir”, efetivar aquele ato agora em um nível “mais consciente” da consciência. A consciência torna-se consciente de seu limite temporal, ou melhor, na efetividade da temporalidade de seu vir a ser consciente de si, põe-se como limitada temporalmente. Ainda que condicionado em sua existência, o homem não deixa de ser livre, pois a liberdade não é entendida como uma faculdade mediante a qual exerce sua autodeterminação. O homem é livre, pois, em verdade, para Schelling, é o homem que é uma propriedade da liberdade: “a liberdade é a ordem mesma do ser e existe no homem porque ele lhe pertence e a manifesta de determinada forma”⁸. Por isso, desde o início, poderíamos argumentar, um sistema não poderá ser realizado especulativamente, conforme afirma Schelling nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, mas apenas praticamente. É justamente através de maneira prática que o homem então realiza a ordem mesma do ser à medida que recupera para si a liberdade

⁷ “The self gradually becomes aware that its current situation is conditioned by an earlier one of which it can never be fully conscious: it finds its ‘ground in something that no longer falls within consciousness’. So here what stands forever beyond consciousness nevertheless ‘intervenes in the present phase of consciousness’. The influence of the past on the present is what constitutes the feeling of time: ‘the feeling of thus being driven back to a stage that in reality cannot return to the feeling of the present’.” F. Scott Scribner, “A Blasphemous Monologue”, 2004, p. 150, tradução nossa.

⁸ Carlos Morujão, “Introdução”, 1993, p. 25.

como o sentimento do fundo originário de onde provém, tendo se perdido na multiplicidade das coisas.

A crítica de Schelling aos limites de um projeto filosófico fundado na reflexão toma novamente como pano de fundo a questão moral em sua obra *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana e os objetos com ela conexos*, publicado por Schelling em 1809. Entre as *Cartas* e esse texto, Schelling, de modo algum, ignorou o problema da moralidade. Porém, nos escritos sobre a filosofia da Natureza, sobre a Filosofia Transcendental e mesmo sobre a arte, antes do problema da ação moral por excelência, está em jogo a compreensão da imediatez do ato do pensamento, ou seja, a compreensão da síntese absoluta. As *Investigações* colocam a liberdade no princípio do sistema, porém, de maneira muito mais explícita do que teria sido possível nas *Cartas* de 1795, a liberdade não pode ser compreendida primariamente como um ato da vontade; também a liberdade, podendo ser tomada como começo do pensamento, não será reflexiva.

As *Investigações Filosóficas sobre a essência da liberdade humana e os objetos com ela conexos* são consideradas uma ponte entre sua obra de juventude e seus escritos tardios, estes quase todos publicados postumamente, tendo sido desenvolvidos, em parte, em diversas séries de preleções ministradas por Schelling ao longo de várias décadas. O *Freiheitschrift*, como é conhecido, avança o projeto schellingiano de fundar o sistema da filosofia na liberdade. Para o autor, isso significa fundá-lo no *fato* da liberdade, e não no ato especulativo da consciência, o que diz respeito, portanto, inicialmente não à possibilidade do conhecimento teórico de todas as coisas, porém, à liberdade humana e a relação do homem com o ser de todas as coisas. É fato conhecido – quase uma caricatura,

em verdade - que a questão da liberdade é central para Schelling, dada a fama de seu *Tratado*. Liberdade, porém, não é apenas uma temática privilegiada no interior de um sistema que deve abarcar toda a realidade – mesmo se a liberdade for pensada como fundamento desse sistema. Antes de fundamento, em qualquer sentido lógico, a liberdade é o começo possível do pensamento, o limite desde o qual lidamos com o que de fato acontece, e não apenas com o que é e pode ser produzido pela razão, o que Schelling sublinha com a observação de que, porque o pensar não é uma ação, a lógica não pode ser o autor da história.

Não é arriscado dizer que Schelling, em nenhum momento, foi um defensor de uma filosofia sistemática que devesse dar conta absolutamente da realidade e que seguisse absolutamente um método necessário. Schelling, em verdade, desde cedo reconheceu a natureza multifacetada do fazer filosófico e sua irreducibilidade a um princípio lógico único – lembremos, o absoluto, para Schelling, não é dado numa proposição. Consideremos o que Schelling já afirmava em 1795, nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*:

Nada incomoda mais a cabeça filosófica do que quando ela ouve que, de agora em diante, toda filosofia deve permanecer presa nas algemas de um sistema. Nunca ela se sente maior do que quando vê diante de si a infinitude do conhecimento. A inteira dignidade de sua ciência consiste no fato de que ela nunca será completa. Naquele momento em que ela acreditaria ter completado seu sistema, ela tornar-se-ia insuportável para si mesma. Ela deixaria, nesse momento, de ser criadora, e se reduziria a ser um instrumento de sua criatura.⁹

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Op. Cit.*, 1989, p. 17.

E também a seguinte afirmação na introdução de *Ideias para uma filosofia da Natureza*, de 1802:

O que a filosofia é como tal não pode ser respondido imediatamente. Caso fosse tão fácil concordar com um conceito definitivo de filosofia, seria preciso apenas analisar esse conceito para se ver de posse de um conceito de filosofia de validade universal. O ponto é: filosofia não é algo de que nossa mente, sem sua própria intervenção, é dotada originalmente e por natureza. Filosofia é sobremaneira uma obra da liberdade. Ela é para cada qual apenas aquilo que ele fez dela; e por isso a ideia de uma filosofia é apenas o resultado da filosofia ela mesma; uma filosofia universalmente válida, porém, é um vão fruto da imaginação.¹⁰

A busca por um sistema filosófico universalmente válido seria, para Schelling, consequência de uma espécie de doença do espírito (*Geisteskrankheit*) que faz com que um filósofo encontre mais realidade no mundo da abstração do que na experiência. Schelling acusa a mera reflexão (*Die bloße Reflexion*) de matar as raízes da vida espiritual e preencher o mundo intelectual com quimeras, tornando a cisão entre homem e mundo permanente, e conferindo às criações de nossa mente uma realidade independente da nossa própria.

Uma vez que esse esquema é aceito como verdadeiro, concebe-se igualmente o sistema como independente em si, e esquece-se do fato de que o

¹⁰ “Was Philosophie überhaupt sey, läßt sich nicht so unmittelbar beantworten. Wäre es so leicht, über einen bestimmten Begriff von Philosophie übereinzukommen, so brauchte man nur diesen Begriff zu analysiren, um sich sogleich im Besitz einer allgemeingültigen Philosophie zu sehen. Die Sache ist diese. Philosophie ist nicht etwas, was unserm Geiste ohne sein Zuthun, ursprünglich und von Natur beiwohnt. Sie ist durchaus ein Werk der Freiheit. Sie ist jedem nur das, wozu er sie selbst gemacht hat; und darum ist auch die Idee von Philosophie nur das Resultat der Philosophie selbst, eine allgemeingültige Philosophie aber ein ruhmloses Hirngespinnst.” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1995, p. 249 [SW I/2, 11], tradução nossa.

sistema é a criação de alguém. Schelling fala sobre essa patologia em suas palestras de Stuttgart de 1810, quando ele observa que a afirmação por um pensador de que sua própria criação é universalmente válida é "a mais limitada", se não francamente "escolástica (*Schulsystem*)". Segundo Bruce Matthews, em seu prefácio à *Fundamentação da Filosofia Positiva*,

Porque a filosofia é sempre um trabalho criativo de liberdade, Schelling afirma que "os sistemas filosóficos são simplesmente as obras de seus criadores", que, em um sentido importante, são realmente só comparáveis aos "Romances históricos (por exemplo, o sistema de Leibniz)" (I / 7, 421). Os problemas surgem, é claro, quando os autores de tais sistemas esquecem a sua própria liberdade como criadores e confundem suas narrativas criativas com obras de não ficção. E é nesse sentido que, a partir de 1827, Schelling começou a chamar o sistema de Hegel de ficção, porque este último acreditava que ele tinha completado um sistema cujo método e verdade eram universalmente válidos por si mesmos.¹¹

O espírito da filosofia moderna perseguia a sistematização e a formalidade, e, utilizando o método crítico, seus resultados são eminentemente negativos. Schelling acusa seus antigos colaboradores, Fichte e Hegel, de terem se recusado a reconhecer a força e a vitalidade do positivo. As formas de conhecimento quantificadoras que se tornaram o objetivo da modernidade – e quantidade aqui não se confundem com o número, mas sim com a redução da

¹¹ "Since philosophy is always a creative work of freedom, Schelling argues that 'philosophical systems are simply the works of their creators', which, in an important sense, are really only comparable to 'historical novels (for example, Leibniz's system)' (I/7, 421). Problems arise, of course, when the authors of such systems forget their own freedom as creators and mistake their creative narratives for works of nonfiction. And it is in this sense that, beginning in 1827, Schelling took to calling Hegel's system a fiction because the latter believed he had completed a system whose method and truth were universally valid by themselves." Bruce Matthews, "Translator's Introduction", 2007, p. 4, tradução nossa.

realidade às categorias possíveis de sua determinação – promoveram necessariamente a separação da intuição sensível de sua reflexão articulada nos conceitos universais das ciências naturais. Esta separação acaba por privar as necessidades do espírito humano de uma unidade possível e de sentido para a existência.

A crítica de Schelling, articulada em torno de sua ideia de filosofia negativa e filosofia positiva, enraíza-se no que poderia ser tomado como a força motriz de toda sua obra, qual seja, o ímpeto de explicitar a identidade de ser e pensar. Esse ímpeto reconhece ao bruto fato do ser, no entanto, uma positividade própria que não advém do fato de ser pensado, ou seja, *posto* pelo pensamento. O objetivo da filosofia negativa, segundo Schelling, é o propósito da razão de apreender o “ser ele mesmo em sua pureza, sendo exaltado além de toda dúvida”¹², o que a razão seria capaz de alcançar à medida que elimina aquilo que é contingente, isto é, toda determinação contingente, liberando o ser do mundo das possibilidades e chegando ao seu cerne necessário. Isto que é necessário, contudo, tendo sido alcançado pelo processo crítico, o qual remove do ser “aquilo que se encontra implícito ou em potência no conceito geral e indeterminado do ser”, resulta em um conceito do ser ele mesmo que não é mais que “aquilo que não é o não-ser”¹³. A filosofia negativa, porque resulta em um conceito do ser inteiramente negativo, não é capaz de gerar mais nada, sendo determinada diante daquilo que foi eliminado como o ser meramente aparente. A filosofia negativa não tem o ser senão como o que resta ao fim de um processo negativo, e

¹² “[...] um zu dem Seyenden selbst in seiner Lauterkeit, zu dem über alle Zweifel erhabenen Seyenden zu gelangen [...]” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie*, 1858, p. 79, tradução nossa.

¹³ “[...] denn dieses ist nur das, was nicht - ist und nicht ist [...]” *Ibidem*, p. 70, tradução nossa.

aquilo que é eliminado, segundo Schelling, o ser efetivamente positivo, ou então, o ser efetivamente *sendo*, permanece fora do movimento da razão. A filosofia negativa, sozinha, não seria, portanto, capaz de apreender, e certamente não seria capaz de realizar, apenas pela via da razão, da parte teórica da filosofia, a efetiva identidade entre ser e pensar. Gerado apenas pela reflexão mediada, o conceito “ser” não é capaz de demonstrar a efetiva existência da ideia “ser” – do que já chamamos aqui, com certa liberdade retórica, o fato bruto do ser.

O começo do mundo não se encontra na reflexão. Para Schelling, o material positivo indiferenciado de nosso conhecimento é o fato incondicionado, e por isso, absoluto, da existência, isto é, “de algo é”. “Como tal conhecimento é possível não pode ser compreendido enquanto todo conhecimento é visto como subjetivo, como se não pertencesse ao mundo”¹⁴. A existência – e com isso minha existência como sujeito cognoscente – é inteiramente enraizada no mundo existente, na positividade da natureza, de tal modo que nosso pensar é um produto natural do mundo.

O idealismo conseguiu isso: somente o mundo alemão tem tal experiência, que seria difícil para alguém de posse dessa explicação ser ouvido. Essa maneira de se livrar do impasse também é contrária ao contrato que existe entre a filosofia e a não-filosofia, a saber, que cabe ao filósofo explicar o mundo; mas agora, ele facilita a tarefa para si se ele corta uma parte considerável da explicação; como se um cirurgião que promettesse curar minha perna quisesse fazer isso amputando-a. Assim, a filosofia deve com

¹⁴ “Wie eine solche Erkenntniß möglich, ist nicht einzusehen, solange alle Erkenntniß als eine subjektive betrachtet wird, gleichsam als gehörte nicht auch sie zur Welt”.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*, 1860, p. 144 [SW I/6, p. 144], tradução nossa.

seus pressupostos começar por atribuir ser também à parte na natureza que não é cognoscente [...].¹⁵

O desafio de Schelling é explicar por que a condição de todo conhecimento não pode ela mesma ser conhecida. É este o desafio de suas *Preleções sobre a fundação da filosofia positiva*, embora essa crítica ganhe formulação primeiro na época da redação da obra inacabada *As Idades do Mundo*, na década de 1810, como contraponto à filosofia negativa do idealismo alemão. Inclui-se aí sua própria filosofia da juventude, e, de fato, toda a sua filosofia até o fim do período da chamada “filosofia da identidade”, uma ruptura marcada em especial pelo *Tratado sobre a liberdade humana*. Nessa obra, a questão da finitude será tratada não no horizonte da infinitude, no esquema e no limite da eternidade, porém na forma própria e positiva da temporalidade finita. Segundo Jean-François Courtine,

Para dizer a verdade, se tivéssemos que procurar nas pesquisas de 1809 o primeiro início de um novo pensamento sobre a temporalidade, em uma ruptura franca com as determinações da filosofia da identidade, que fizeram da temporalidade uma categoria de finitude, radicalmente estranha ao eterno Absoluto e fora do tempo, indubitavelmente devemos recorrer muito menos à famosa dissociação do “fundo” e da “existência” do que à ideia do Deus em devir, do Absoluto entendido como vida, força,

¹⁵ “Dieses hat der Idealism ausgeführt, allein die deutsch Welt hat schon eine solche Erfahrung daß schwerlich noch einer mit einer solchen Erklärung Gehör finden würde. Diese Art sich aus der Verlegenheit zu helfen ist auch gegen den Vertrag, der zwischen Philosophie und Nichtphilosophie besteht, daß nemlich der Philosoph die Welt erkläre; nun macht er sichs aber mit der Eklärung sehr leicht wenn er einen beträchtlichen Theil derselben wegschneidet; grade wie wenn ein Chirurg der er mir versprochen ein Bein zu heilen, dies dadurch thun wollte, daß er mir das Bein abnimmt. Also die Philosophie muß mit der Voraussetzung anfangen auch dem nichterkennenden Theil in der Nature in Sein zuzusprechen [...]” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System der Weltalter: Münchener Vorlesung 1827/28* in einer Nachschrift von Ernst von Lasaulx, 1998, p. 94, tradução nossa.

antagonismo e jogo de forças: unidade móvel e viva de forças opostas (*lebendige Einheit von Kräften*) que pertence ao amor de deixar ser na própria tensão em que elas encontram sua coesão.¹⁶

Para Schelling, localizar o começo da filosofia na existência fática significa abandonar o sujeito autoconsciente como o âmbito fundamental, no qual o posicionamento do Eu deveria coincidir com a apreensão da totalidade do ser, em favor de uma compreensão da dívida que a autoconsciência tem para com o caráter “pré-predicativo” da existência. A primeira coisa que pode ser pensada, de acordo com Schelling, é a negatividade, no sentido do *Seynkönnendes* ou “poder-ser”, quer dizer, aquilo que permite toda determinação, mas que, porém, não é determinável em si mesmo. O começo do pensamento – o que Schelling entende como a primeira potência – não é apenas aquilo que permite o surgimento do si mesmo para a consciência como consciência do Ser (que caracteriza a “ontonomia” da consciência), mas aquilo que experimenta a si mesmo, primeiro e na maior parte das vezes, como consciência da divindade (a “teonomia” da consciência). A experiência primordial do sagrado, através da qual o ente finito pronuncia a si mesmo, não simplesmente como o “Eu” egoísta, porém como um habitante do mundo, informa a compreensão da existência fática como “voltada para o ser” (*Seinsbezogen*), não como modelo precursor ou

¹⁶ “À vrais dire, s’il fait chercher dans les *Recherches* de 1809 le premier amorçage d’une nouvelle pensée de la temporalité, en rupture franche avec les déterminations de la philosophie de l’identité, qui faisait de la temporalité une catégorie de la finitude, radicalement étrangère à l’Absolu éternel et hors temps, c’est sans doute moins vers la célèbre dissociation du “fond” et de l’ “existence” qu’il faudrait se tourner, que vers l’idée du dieu en devenir, de l’Absolu appréhendé comme vie, force, antagonisme et jeu des forces: unité mobile et vivante de forces opposées (*lebendige Einheit von Kräften*) qu’il appartient à l’amour de laisser être dans la tension même où elles trouvent leur cohésion.” Jean-François Courtine, *Schelling entre temps et éternité: histoire et préhistoire de la conscience*, 2012, p. 60, tradução nossa.

alegoria de um esquema categorial, mas como relação ela mesma fundamentalmente significativa. A questão permanece, contudo, como pode a natureza ela mesma – quer dizer, o que não é já autoconsciência – resguardar a possibilidade mesma daquilo que é considerado “espiritual” ou “subjetivo”, isto é, a possibilidade da significação ou determinação. Não sem razão, Schelling dedica-se, em sua obra madura, à elaboração, na forma de preleções, de uma “filosofia da Mitologia” e de uma “filosofia da revelação”, nas quais a questão da facticidade da existência – ou seja, da positividade prévia ao instante da autoconsciência reflexiva – toma precedência sobre a discussão sobre o método da filosofia, sobre seu caráter sistemático, ou sobre a própria possibilidade de um sistema do conhecimento. Conforme Markus Gabriel,

Para a abordagem da *Filosofia da Mitologia*, deve-se, portanto, afirmar que Schelling primeiro pensa no homem como consciência. O ser humano ainda não é um *Dasein*, como mais tarde com Heidegger, também não naturalisticamente como ser vivo (seja ele privilegiado) ou materialistamente como um animal que trabalha, mas idealisticamente determinado a partir da representação. A atitude antropológica básica de Schelling está ligada ao fato de que ele considera principalmente a mitologia como um todo de representações, quer dizer, a pensa idealisticamente como um “contexto de formas”. Ele havia feito isso na *Filosofia da Arte*, demonstrado pelo fato de ter construído o Panteão como o cosmos de ideias na potência da intuição. Para explicar que o homem não representa meramente o mundo, Schelling não usa mais o conceito meramente formal de consciência de Kant. Em vez disso, ele pensa a consciência metafisicamente ontônômica: *a consciência está relacionada a si mesma com o fundamento original do todo, o ser absoluto*.¹⁷

¹⁷ “Für den Ansatz der *Philosophie der Mythologie* ist dennach festzuhalten, daß Schelling den Menschen zunächst als Bewußtsein denkt. Der Mensch wird noch nicht als *Dasein*, wie später bei Heidegger, noch auch naturalistisch als (sei es auch ausgezeichnetes) Lebewesen oder materialistisch als arbeitendes Tier, sondern idealistisch von der Vorstellung aus bestimmt. Schellings anthropologische Grundannahme hängt damit zusammen, daß er die Mythologie prinzipiell als ein Ganzes von Vorstellungen, d.h. idealistisch als “Gestaltzusammenhang” denkt.

A questão da ontonomia, ou consciência do ser, poderá ser tratada em outras palavras como o problema da possibilidade do conhecimento de que trata Schelling no *Sistema do Idealismo Transcendental*, no qual o sistema do conhecimento encontra na autoconsciência o princípio exigido para que possa ser de fato um sistema, um princípio único, irreduzível e incondicionado. Schelling pretende resolver a contradição inerente ao problema da possibilidade do conhecimento, qual seja: o conhecimento exige a síntese de pensamento e de algo alheio ao pensamento, e por isso, a mera identidade do pensar, ou seja, a mera proposição $Eu=Eu$, não pode ser esse princípio. O conhecimento, no entanto, para que seja verdadeiro, deve se remeter a uma certeza incondicionada, a qual só pode ser dada pela identidade do pensar, o que é, portanto, contraditório. Como poderá ser encontrado um ponto que seja, ao mesmo tempo, sintético e idêntico, sintético e incondicionado?

Aquilo que surge para nós por meio do ato original da intuição intelectual pode ser formulado em uma proposição básica, a qual pode ser chamada de a primeira proposição básica da filosofia. Agora, por meio da intuição intelectual, surge para nós o Eu, na medida em que ele é *seu próprio produto*, de uma vez produzindo e produzido. Esta identidade entre o Eu como produzindo e o Eu como produzido é expressada na proposição $Eu=Eu$; porque ela iguala opostos a ele mesmo, esta não é de forma alguma uma proposição idêntica, porém uma sintética.¹⁸

Dies hatte er ja bereits in der *Philosophie der Kunst* getan, was sich darin zeigte, daß er das Pantheon als den Ideenkosmos in der Potenz der Anschauung konstruierte. Um nun zu erklären, daß der Mensch nicht bloß Welt überhaupt vorstellt, greift Schelling weiterhin nicht mehr auf Kants bloß formalen Bewußtseinsbegriff zurück. Stattdessen denkt er Bewußtsein metaphysisch autonom: *Das Bewußtsein ist an ihm selbst auf den Urgrund des Ganzen, das absolute Sein bezogen.*" Markus Gabriel, *Der Mensch im Mythos*, 2006, p. 281, tradução nossa.

¹⁸ "Was uns durch den ursprünglichen Akt der intellektuellen Anschauung entsteht, kann in einem Grundsatz ausgedrückt werden, den man ersten Grundsatz der Philosophie nennen kann. - Nun entsteht uns aber durch intellektuelle Anschauung das Ich, insofern es sein eigen Produkt,

A identidade no pensamento do Eu consigo mesmo, segundo Schelling, alcança esse objetivo à medida que o Eu ele mesmo produz a si mesmo enquanto sujeito e objeto, não no sentido de um “algo”, de algo que é pensado no pensamento, ou seja, representado, mas primordialmente como atividade e limitação. O sistema do conhecimento é o retorno ao princípio desde a limitação até sua liberdade original, tornando-se primeiramente para si mesmo, ou seja, conscientemente, o que já era em si mesmo, pura liberdade e atividade. A autoconsciência emerge enquanto *ato absoluto*. Absoluto significa incondicionado. Significa a simultaneidade do ato enquanto real e ideal, o qual, porém é apresentado na Filosofia sucessivamente: em sua idealidade, o conteúdo e a forma do conhecimento devem ser gerados em um único ato, e o Eu enquanto sujeito-objeto absoluto corresponde, para Schelling, à exigência de pressuposição recíproca que somente justifica o princípio do conhecimento. O ato absoluto não produz nada, efetivamente, como um algo, nem mesmo uma ideia ou representação: o ato absoluto produz a síntese absoluta, ou, se podemos dizer retoricamente, produz a própria síntese em absoluto – como se fosse a primeira vez, ou de outra maneira, ainda somente idealmente, demonstrando, pois, a possibilidade do conhecimento.

A afirmação da idealidade da síntese absoluta não será, no entanto, suficiente para Schelling; será preciso encontrar a possibilidade da realidade da síntese entre real e ideal, sujeito e objeto: a realização do projeto filosófico. Para

Producirendes zugleich und Producirtes ist. Diese Identität zwischen dem Ich, insofern es das Producirende ist, und dem Ich als dem Producirten, wird ausgedrückt in dem Satz das Ich = Ich, welcher Satz, da er Entgegengesetzte sich gleich setzt, keineswegs ein identischer, sondern ein synthetischer ist.” Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 1995, p. 440 [SW I/3, 372], tradução nossa.

Schelling, essa realização encontra-se não no discurso filosófico, mas na intuição estética, a qual possibilitaria o acesso à autoconsciência absoluta, ou seja, ao absolutamente idêntico, idealmente projetado na filosofia teórica. A intuição estética deverá corresponder à promessa da intuição intelectual; é na sexta parte do *Sistema do Idealismo Transcendental* que Schelling, afinal, anuncia a tarefa de sua filosofia da identidade, a qual começa a levar a cabo com o projeto da filosofia da arte, cujo mais poderoso instrumento parece ser a construção de uma linguagem simbólica capaz de dar conta daquilo que a reflexão deixa de fora.

A construção simbólica da linguagem, ou em última instância, da síntese enquanto construção do universo, e não somente na forma das proposições da filosofia teórica, parece promover uma transformação especulativa decisiva no pensamento de Schelling. Essa transformação não se dá somente no que diz respeito à filosofia da identidade, ou, em particular, à filosofia da arte, mas permitirá à Schelling, ao longo de sua obra, perseguir “a natureza extra-lógica da existência”, sem abandonar o pendor sistemático de sua filosofia, seja em *As Idades do Mundo*, na *Filosofia da Mitologia* ou na *Filosofia da Revelação*, em que Schelling busca a identidade entre o princípio consciente e o obscuro princípio inconsciente em nós – a “*Mitwissenschaft da criação*”.

Referências

BOWIE, Andrew. *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction*. London; New York: Routledge, 1993.

COURTINE, Jean-François. *Schelling entre temps et éternité: histoire et préhistoire de la conscience*. Paris: Vrin, 2012.

GABRIEL, Markus. *Der Mensch im Mythos: Untersuchungen über Ontotheologie, Anthropologie und Selbstbewusstseinsgeschichte in Schellings Philosophie der Mythologie*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Traduzido por Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

MORUJÃO, Carlos. Introdução. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana e os assuntos com ela relacionados*. Traduzido por Carlos Morujão. Lisboa: Ed. 70, 1993.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: *Obras escolhidas*. 3. ed. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie*. Sämtliche Werke, II Abtheilung, Dritter Band. Stuttgart: Cotta, 1858.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Grundlegung der positiven Philosophie: Münchener Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833*. Turin: Bottega D'Erasmus, 1972.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. In: *Ausgewählte Schriften I. 1794–1800*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*. Sämtliche Werke, I Abtheilung, Sechster Band. Stuttgart: Cotta, 1860.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. System des transzendentalen Idealismus. In: *Ausgewählte Schriften I. 1794–1800*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *System der Weltalter: Münchener Vorlesung 1827/28 in einer Nachschrift von Ernst von Lasaulx*. Organizado por Siegbert Peetz e Ernst von Lasaulx. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann, 1998.

MATTHEWS, Bruce. Translator's Introduction. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The Grounding of Positive Philosophy: The Berlin Lectures*. Traduzido por Bruce Matthews. Albany: State University of New York Press, 2007.

SCRIBNER, F. Scott. A Blasphemous Monologue. In: WIRTH, Jason M. (Org.) *Schelling now: contemporary readings*. United States: Indiana University Press, 2004.

Referência para citação deste artigo

FÉLIX, Wagner. Filosofia negativa, filosofia positiva: a crítica de Schelling ao idealismo. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 590 - 613, junho de 2020.

> Resenha

> Review



> A incompreensão de Bacurau

> Bacurau's incomprehension

por Natália Acurcio Cardoso

Mestranda na área de Estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bolsista FAPESP.
E-mail: natalia.acurcio.cardoso@usp.br. ORCID: 0000-0001-6743-2826.

> Resenha recebida em 05.02.2020 e aceita em 06.04.2020

FICHA TÉCNICA DA OBRA

Bacurau

Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles

Produção: Emilie Lesclaux; Said Bem Said; Michel Merkt

**Intérpretes: Sônia Braga; Udo Kier; Bárbara Colen; Thomás Aquino;
Silvero Pereira; Karine Teles**

Roteiro: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles

Brasil; França: SBS Productions; CinemaScópio; Globo Filmes

2019.

132 min

*This world is upside down*¹, diz lentamente um dos estrangeiros, o Michael², e essa frase talvez nos ajude a refletir um pouco sobre o filme *Bacurau*³, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Quando o filme termina, ao som de *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, a impressão imediata é de que a música é uma espécie de aviso para aqueles que não esperam nada de um lugar que é considerado insignificante ou simples demais, que não enxergam ali qualquer

¹ “Esse mundo está de cabeça para baixo”.

² Interpretado por Udo Kier.

³ Agradeço ao Alcides Devides Moreno e a Anna Carolina Martins Ribeiro pelas valiosas sugestões e comentários.

possibilidade de insurgência e por isso *não perdem por esperar* a hora e a vez do protagonismo de onde menos parecia possível.

De início pode surpreender como aquela comunidade, aparentemente pacífica e desarmada, e que sequer tinha uma polícia, tinha dado uma resposta à altura da que lhe estava sendo cobrada, mesmo que essa cobrança tenha exigido que ela desempoeirasse as armas do museu e as colocasse em uso, de forma tão repentina. Quando enfim conseguimos entrar nesse espaço, vemos que há tempos Bacurau sabia que essa luta não poderia ser articulada por ninguém além dela e que era preciso que ela se unisse para que, num movimento orquestral, produzisse alguma resposta efetiva.

Mas voltemos um pouco. Ao longo do filme nos deparamos com imagens atuais da educação abandonada e da falta de água para aqueles que estão tão distantes do poder financeiro e político. Porém, na contramão desse descaso, a escola de Bacurau parece funcionar muito bem, tendo inclusive *a melhor biblioteca da região*, segundo o prefeito Tony Junior⁴. De certo modo, é como se aquilo que dependesse sobretudo do exterior estivesse em estado crítico, como a água, e o que a cidade consegue conduzir em alguma medida por conta própria caminhasse bem, como a escola, o hospital (vemos Tereza⁵ trazendo um estoque de vacinas na sua mala) e o museu, que desempenha um papel bastante intrigante. Assim, desde o início fica claro como há uma problemática em torno da relação entre *interno* e *externo*, já que logo nas primeiras cenas ficamos a par dos conflitos que aconteceram na região e como isso afeta a cidade. Mas, de

⁴ Interpretado por Thardelly Lima.

⁵ Interpretada por Bárbara Colen.

início, não vamos muito longe com o real significado de mundo exterior e pensamos apenas nos problemas ainda locais entre a cidade e aquilo que está próximo dela.

Em relação ao museu, primeiro é a dona do bar que, logo depois de observar o João⁶ cheirando a água com gás que ele mesmo abriu, pergunta para os forasteiros se eles vieram visitá-lo, frisando como ele é bom. Um pouco depois, e não por acaso, Tereza repete a mesma pergunta; mas eles não se interessam. A igreja virara um depósito, mas o museu estava conservado – a cidade não abandonara a sua história e, por isso, cabia a Bacurau manter o que parece ser seu verdadeiro santuário. É justamente ali, nesse lugar com acontecimentos do passado, onde a princípio habitava o que não estava mais presente, que a cidade procura a sua defesa, e as armas do museu são agora retiradas de lá e recolocadas em prática. Ele não está morto, e as histórias de luta que estavam sendo ali contadas agora se repetiam e apareciam como necessidade do presente. Porém, essas lutas foram reconfiguradas, e foi necessário que Bacurau se defendesse daquilo que fugia do compreensível, e por isso eles só podiam perguntar: *Por que vocês estão fazendo isso?*

Os estrangeiros agem com a mesma excitação de um caçador e com a mesma fascinação de um adolescente diante de um jogo de vídeo game ou RPG, e inclusive utilizam a linguagem dessas atividades: se referem às vítimas como *alvos*, *ganham pontos* com as mortes, que seguem *regras* específicas, e chamam a atividade na qual se *inscreveram* de *caça* e *missão*. É curioso como essa imitação

⁶ Forasteiro de São Paulo, interpretado por Antonio Saboia.

de uma realidade virtual⁷ no campo da realidade efetiva parece passar despercebida pelos estrangeiros, pois eles continuam agindo como se estivessem em um jogo de simulador: eles apagam a cidade do mapa, avançam pouco a pouco como se passassem de diferentes fases e com isso esperam programar as respostas dos habitantes, como se ali estivessem pessoas submetidas a “leis diferentes daquelas que governam o mundo comum”⁸.

Difícil não lembrarmos do texto “A precessão dos simulacros”, de Jean Baudrillard, ao observarmos a forma como os estrangeiros operam no filme. Nesse ensaio, Baudrillard diz que agora a simulação não se dá mais tendo o real como referência ou precedente, tal como se dava antigamente ao construírem, um mapa de um território, por exemplo. “O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território- precessão dos simulacros [...]”⁹. Tirar a cidade do mapa, não se interessar pela sua história e desprezar os seus habitantes parece elucidar muito bem o que Baudrillard está dizendo: os estrangeiros impõem a simulação à própria realidade, criando assim aquilo que o autor chama de *deserto do real*, já que há uma carência do próprio real naquilo está sendo simulado dentro dele. Segundo o autor, é com uma atitude imperialista que os “simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real,

⁷ Segundo Pierre Lévy, realidade virtual é “um tipo particular de simulação interativa, na qual o explorador tem a sensação física de estar imerso na situação definida por um banco de dados.” Pierre Lévy, *Cibercultura*, 1999, p. 70.

⁸ Ao discorrer sobre realidade virtual, Lévy comenta que um mundo virtual pode ou não simular fielmente o mundo real. No filme, parece que os estrangeiros incorporaram tão ao extremo a realidade simulada por eles mesmos que eles não se dão conta que as coisas podem se passar de uma forma diferente da que eles estão esperando. Ao elaborarem os habitantes de Bacurau como se eles fossem ingênuos e totalmente passivos, e não seres humanos comuns, eles não estavam contando com que eles fossem reagir aos ataques, por exemplo. *Ibidem*, p. 72.

⁹ Jean Baudrillard, *Simulacro e simulação*, 1991, p. 8.

com os seus modelos de simulação”¹⁰ e um dos motivos seria o total desencanto com a realidade. Essa simulação não precisa ser racional, já que ela não tem mais nenhum lastro com o real, e por isso Baudrillard diz que ela é *operacional*, pois remete apenas ao seu próprio modelo de comando. No fim vemos como os forasteiros tornaram-se vítimas da sua própria simulação, porque o campo efetivo não estava determinado pelas regras do seu jogo e por isso não podia ser totalmente controlado. Ou talvez havia regras ali que não valiam só para os estrangeiros, como eles imaginavam de início.

Ainda que os estrangeiros mostrem que, por um lado, não há nenhum conflito para eles em dizimar os habitantes de Bacurau ou em matar os forasteiros brasileiros, pois atirar e matar é um meio de canalizar o seu gozo, por outro lado, eles não aceitam *qualquer* tipo de violência, o que mostra que a compreensão do opositor é sempre mais complexa do que muitas vezes estamos dispostos a aceitar. Michael diz no final do filme que não mata mulheres; Jake¹¹ diz que Terry¹² é doente por ter pensado em matar a ex-mulher; Terry mostra-se nervoso e inconformado por Joshua¹³ ter matado uma criança, e chama Michael de nazista por ele não estar igualmente revoltado contra tal fato.¹⁴

¹⁰ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 8.

¹¹ Interpretado por James Turpin.

¹² Interpretado por Jonny Mars.

¹³ Interpretado por Brian Townes.

¹⁴ Esse momento do filme parece bastante provocativo com o cinema americano, já que a luta contra os nazistas em vários filmes de Hollywood tem por trás, como aquilo que a sustenta, muito mais um sentimento de orgulho nacionalista contra os inimigo de guerra do que uma revolta real contra esse regime, e vemos Michael se defendendo do ataque do seu colega dizendo: *I'm more american than you are* [Eu sou mais americano do que você].

Como já disse acima, os estrangeiros estavam fazendo uma coisa que a cidade tinha dificuldade de entender e, por isso, os moradores perguntavam o motivo de tal violência estar sendo cometida contra eles. No entanto, não podemos esquecer que a forasteira Maria¹⁵, durante a reunião na fazenda na qual os brasileiros se descobrem brasileiros, curiosamente faz para os estrangeiros a mesma pergunta do povo de Bacurau: *Por que vocês estão fazendo isso?* Ela não entende por que aquela violência, de início psicológica, está sendo cometida contra ela e João. Maria usa o pronome possessivo na primeira pessoa do plural para se referir à missão,¹⁶ como se ela e João também integrassem aquele *nós*, que é de *fora* e *distante* daquele lugar, com origens superiores que os autorizam a tirá-lo do mapa. É como se houvesse graus de existência, e algumas contassem menos, ou melhor, contassem pontos em um jogo macabro. Mas os brasileiros estavam fora do jogo, tanto por não respeitarem as regras (eles não usam armas *vintage*, por exemplo) como por não serem geneticamente e geograficamente aptos para fazerem parte da equipe.

Mas pensemos sobre aquela pergunta e o sentido de ela ser repetida por personagens diferentes e que inclusive estão em confronto. Ao perguntarmos *porquê* de uma ação mostramos ao menos que não entendemos o que a motiva ou talvez que não vemos sentido no resultado do que está sendo realizado. Há algo que *escapa* da nossa compreensão e talvez seja justamente sobre isso que devemos pensar: sobre como esse escapismo pode estar encobrindo uma

¹⁵ Interpretada por Karine Teles.

¹⁶ Ela se refere a missão como “*our mission*” (“*nossa missão*”) e, imediatamente, é ironizada por Kate, que pergunta: “*Our mission?*”.

incompreensão anterior que talvez diga respeito ao sujeito que formula a pergunta.

Maria não entende por qual motivo os estrangeiros querem constrangê-la e qual é o ganho deles com isso, já que em princípio não faz sentido agredir quem está de alguma forma te ajudando para alcançar um objetivo comum. Porém, para nós, que estamos assistindo a cena, chega a ser risível a ingenuidade dela, pois fica claro como houve uma inversão do quadro de violência que há pouco ela e João tinham cometido contra Bacurau (seja pela postura arrogante e discriminatória que eles demonstraram na cidade, seja pelas duas mortes pelas quais eles foram responsáveis) e que agora ela havia se tornado vítima daquilo que ela mesma permitia que fosse realizado contra aqueles que para ela eram outros totalmente distintos e inferiores. Ou seja, aquilo que é uma forma de cegueira, que escapa aos dois, se voltou contra eles da pior forma possível, e rapidamente eles viraram um alvo dos estrangeiros.

Porém, o que está por detrás da mesma pergunta quando ela é feita pela voz de Bacurau? Há algo ali que, para nós, também mostre uma incompreensão maior, algo que também lhes escapa? Pelo menos de início, os motivos da incompreensão de Bacurau parecem muito menos óbvios do que a dos forasteiros. Eles não participam daquele ataque, então é como se, ao serem surpreendidos, só lhes restasse uma pergunta dessa natureza, porque os acontecimentos estavam realmente dentro de uma zona do total desconhecido. Mas não haveria também ali algo que nós, espectadores, deveríamos notar para que possamos entender como *Bacurau* faz a mesma pergunta de Maria?

Conversando sobre o filme, ouvi muitas vezes dois comentários opostos: ou que Bacurau era um lugar utópico, no qual uma população plural vivia pacificamente aceitando as diferenças entre si e sendo combativa apenas na medida do necessário, ou que esse era exatamente o problema do filme, que retratou de forma fácil um lugar idealizado sem possibilidade de dialética, já que não tinha nenhuma negatividade ali. Por mais que eu não concorde com esses comentários, que no fim se assemelham por entender que o filme quer oferecer um exemplo de sociedade matriarcal, coletivista e sem conflitos internos, há de se ressaltar que a cidade apresenta uma dinâmica própria bastante interessante.

Que estamos diante de algo diferente já é mostrado assim que Tereza chega na cidade e Damiano¹⁷ lhe oferece o psicotrópico, que se parece muito mais com uma semente do que com os remédios de tarja preta que foram doados para a cidade, e isso anuncia que ela está entrando em uma realidade outra, fundada no sertão de Pernambuco. De fato, vemos gestos de cuidados serem praticados, como os alimentos compartilhados, o respeito pela autonomia da população em fazer escolhas depois de serem instruídas e figuras femininas que são centrais na cidade e que fogem da representação normativa de força que normalmente encontramos em outros lugares. Ou seja, é como se Bacurau tivesse uma espécie de ruptura com o exterior e vivesse de outra forma.

Porém, para confrontar essa ideia de exposição de uma cidade ideal, acho importante lembrar daquela cena em que os habitantes de Bacurau se recolhem em suas casas com a visita do prefeito no início do filme e não fazem nada para impedir que uma das prostitutas seja levada por ele e seus capangas, mesmo que

¹⁷ Interpretado por Carlos Francisco.

ela estivesse aflita e deixando claro que não queria ir. A cafetina apenas repete que o pagamento deveria ser adiantado, mostrando total descaso com a situação de violência que acontecia ali, e há apenas um homem que pede para que não a levem. *Estão levando Sandra*¹⁸ à força, grita sua amiga em apelo, mas só Domingas¹⁹ aparece, e faz uma ameaça caso eles a machuquem. Quando Sandra retorna, deparamo-nos com o silêncio constrangedor da cidade diante do seu estado deplorável.

Outro fator que mostra como a cidade não era esse exemplo ideal que alguns querem acreditar (e isso não é uma crítica ao filme, mas só quero salientar como algumas pessoas têm dificuldades em apontar o negativo naquilo que elas querem acreditar e enxergar como um belo exemplo), diz respeito ao papel central de Pacote²⁰ no filme. Algumas cenas ficam um pouco misteriosas e não sabemos muito bem qual era a profissão que Pacote exercia de fato, se ele estava apenas atuando naqueles *vídeos de sucesso*, se ele era um matador de aluguel ou, ainda, se ele matou pessoas aleatórias para gravar os tais vídeos, o que de certa forma teria algum grau de semelhança com a atividade dos estrangeiros, ainda que seguindo outras regras. O que sabemos é que ele fez algo de que agora aparentemente se envergonha e não quer nem falar sobre isso, mas a cidade se entretém com os seus vídeos de violência, que também possuem uma estética semelhante a jogos de vídeo game, e os assistem em um telão no centro da vila. Ou seja, uma das coisas que diverte e que é capaz de reunir os cidadãos no seu momento livre é uma seleção dos melhores vídeos de assassinatos veiculados na

¹⁸ Interpretada por Jamila Facury.

¹⁹ Interpretada por Sônia Braga.

²⁰ Interpretado por Thomás Aquino.

internet que têm um dos seus habitantes como protagonista, o que mostra que Bacurau não estava tão afastada assim desse mundo que agora ela questiona e não consegue entender. No final do filme, vemos que a TV estava ligada em uma transmissão ao vivo de execuções públicas em São Paulo. Ao mesmo tempo que essa cena nos mostra porque São Paulo *é um paiol* (não que precisássemos de alguma explicação), também podemos deixar em aberto se essa não é mais uma das características intrigantes dos habitantes de Bacurau, que dão audiência para um programa televisivo dessa natureza.

Com isso tudo já podemos desmistificar um pouco esse vilarejo de pessoas totalmente tranquilas e pacíficas que foram atacadas e agora são obrigadas a responder da mesma forma. Acredito que essa possibilidade de desmistificação da cidade, que aparece à revelia tanto dos forasteiros quanto de alguns espectadores que preferem não pensar sobre certos acontecimentos do filme para sustentar uma certa idealização, explicitam a complexidade desse filme. Talvez isso nos mostre como uma vilazinha lá do interior do Pernambuco, aparentemente isolada, está totalmente integrada nas dinâmicas globais do seu tempo, e como de início somos tomados pela ideia de que aquele lugar é uma brecha, um respiro, que se abriu na ordem comum instaurada em nossas vidas. Vemos como Bacurau faz parte de um todo e que, por mais que a cidade tenha suas particularidades e seus méritos, ela não está totalmente apartada daquilo que parecia ser seu outro *externo*, totalmente rompido com seu *interior*. Ou seja, é como se a cidade *de certa forma* participasse de todo esse ciclo de violência que lhe atingiu.

Quando Michael diz que *o mundo está de cabeça pra baixo*, ele chega a essa conclusão porque as coisas nem sempre são o que esperamos. De uma forma completamente diferente ao que me suscitou a música de Vandrê enquanto deixava a sala do cinema, eu me pergunto agora se aquele sujeito *que não entendeu* e *que não perde por esperar* não é também Bacurau. No fim, da forma mais dura possível, a cidade foi colocada diante do seu outro, que acabou mostrando que era na verdade uma parte, ainda que muito pequena, dela mesma. Esse outro, que ela tem dificuldade de compreender, talvez não fosse assim tão diametralmente oposto de si como de início eu queria acreditar e, por isso, a primeira reação é o total repúdio de um e o aplauso do outro. Hegel é um filósofo que nos mostra muito bem como a consciência resiste e sofre para enxergar que aquilo que ela toma como um outro totalmente distinto e diferente de si é, na verdade, um saber dela mesma. O reconhecimento do outro como parte integrante da consciência é necessário para que ela possa superar essa negatividade e assim criar uma nova figuração de si. Talvez seja importante refletirmos mais sobre o significado e as reais consequências desse todo indissociável e complexo, já que o encontro e o conflito entre suas partes são iminentes e, como o filme nos alerta, *this is only the beginning*²¹.

²¹ “Isso é apenas o começo”. Essa é a última frase dita por Michael antes de o enterrarem vivo no local que foi cavado por Lunga (Silvero Pereira) e outros habitantes da cidade. Aparentemente, esse local já existia e estava apenas soterrado.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

Referência para citação desta resenha

CARDOSO, Natália Acurcio. A incompreensão em Bacurau. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 615 - 627, junho de 2020.

> Tradução

> Translation



> Seleção de microcontos de Mario Halley Mora traduzidos ao português

> Selection of Mario Halley Mora microfictions
translated into Portuguese

tradução de Luiz Roberto Lins Almeida

Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria, Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: luizrlins@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-7267-9601.

tradução de Maria Liz Benitez Almeida

Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria, Mestre em *Comunicación para el desarrollo* pela Universidad Nacional del Este. E-mail: lizbet3006@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8397-2045.

> Tradução recebida em 05.01.2020 e aceita em 18.03.2020

Apresentação

Pouco conhecido no Brasil, Mario Halley Mora (1926-2003), além de ter sido jornalista e chefe de redação do jornal *La Patria*, foi um dos mais produtivos escritores paraguaios. Sua obra passeia por diversos gêneros literários: poemas, contos, romances, letras de música, roteiros de cinema, tirinhas de jornal¹. Em especial, destacou-se como dramaturgo, com mais de 60 peças teatrais, que continuam sendo encenadas². Além disso, sua popularidade em seu país também pode ser percebida pela indicação de seus livros em listas de mais vendidos³.

De sua vasta produção literária, destacam-se as obras teatrais *un rostro para Ana*, *Testigo falso*, *En busca de María*; os romances *Los hombres de Celina* e *Amor de Invierno*; e as narrativas curtas apresentadas em *Cuentos*, *Microcuentos* y *Anticuentos*.

Seu romance *Las raíces de la aurora* serviu de base para o roteiro do filme *La sangre y la semilla*, escrito por Augusto Roa Bastos, expoente da literatura paraguaia. O filme tornou-se marco da cinematografia paraguaia e foi o primeiro, naquele país, a abordar a temática da Guerra da Tríplice Aliança.

Para esta apresentação, selecionamos 37 microcontos constantes da obra *Cuentos*, *Microcuentos* y *Anticuentos*, publicada em 1987 pela editora *El Lector*⁴. Nessa obra, que introduz os microcontos na literatura paraguaia, Mario Halley Mora faz diversos experimentos narrativos, a começar pela escolha de focos

¹ José Vicente P. Barco, *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*, 2001.

² ABC, “El solterón”, de Mario Halley Mora, en el Arlequín, 2019.

³ Última Hora, *Novelas, ensayos e historia están entre libros más vendidos del 2016*, 2016.

⁴ Mario Halley Mora, *Cuentos*, *Microcuentos* y *Anticuentos*, 2003.

narrativos distintos e pela estratégia narrativa, mas também pela própria estrutura de cada um dos textos, assim como pela presença do *jopara* (fruto do contato linguístico entre o guarani e o espanhol).

Por essa razão, foram selecionados os microcontos nos quais se nota o maior esforço de síntese do autor, que buscou condensar a narrativa ao máximo, construindo-as com apenas um parágrafo. Por essa razão, os microcontos *Nicanor*, *Lo grotesco*, *El puente*, e *Los dos diários* ficaram excluídos deste trabalho, merecendo tradução que possa analisá-los com enfoque nas características dissonantes das que são apresentadas no presente texto.



Genealogia

Uma raça mais agressiva de macacos expulsou das árvores outra raça mais pacífica e conformista. A tribo vencida exilou-se do arvoredo e foi instalar-se na plana terra. Porém ali, o pasto era alto e denso, e para verem-se uns aos outros e para observar o perigo, os macacos derrotados tiveram que aprender a andar erguidos sobre duas patas. E foi assim que, sem que se houvessem proposto, os conquistadores das árvores, partindo do parente mais infeliz, inventaram o Homem, que se vingaria conquistando o mundo.

Fúnebre

Quando nascia, morreu sua mãe no parto. Foi filho órfão de pai viúvo. Casou-se e enviuvou por sua vez, mas antes de morrer sua esposa lhe deu um filho que resultou ser filho órfão de um pai viúvo que era filho órfão de um pai viúvo. Vivem os três na mesma casa, e quando passo em frente a ela, caminho com solenidade, como se passasse na frente de um panteão.

Começo

Logo deu-se conta de que era inteligente. Fez da caverna um lar. Fabricou ferramentas, aprendeu a acender e a conservar o fogo e inventou as armas. Sentiu-se orgulhosamente superior a toda criatura vivente sobre a face da Terra, e necessitou uma medida de sua própria importância. Então, criou Deus a sua imagem e semelhança.

Mestiçagem

O conquistador espanhol tomou para si uma jovem índia e tiveram um filho. Outros conquistadores o imitaram e houve muitos espanhóis com muitas mulheres índias. A mestiçagem perfeita, com o homem de uma estirpe e a mulher de outra. A dama espanhola via passar o índio galhardo, desnudo e elástico, e suspirava. O que é perfeito demais deixa de sê-lo.

Na origem

O fruto que havia arrancado tinha um saboroso aspecto, porém a casca era dura. Então, na mente elementar surgiu uma ideia: podia golpear o fruto com uma pedra e romper o invólucro. Assim o fez com êxito, e inventou desta maneira a

primeira ferramenta: o martelo. Contente, foi buscar outro fruto. Achou-o e ao repetir a operação esmagou o dedo. Então, inventou o primeiro palavrão.

Dentro de 20 anos

O garotinho de aspecto saudável e vigoroso montava uma reluzente bicicleta. Passou pedalando rapidamente perto de um engraxate descalço e magro que inopinadamente arrojou um pau entre os raios das rodas que produziram um execrável ruído de metais amassados. O ciclista se deteve e com raiva se dispôs a castigar o malfeitor. O engraxate esgrimiu ameaçadoramente seu caixote, como clava e escudo ao mesmo tempo. Um senhor que passava os separou. A briga não começou, mas tampouco terminou. Simplesmente estava postergada.

A diferença

O cachorro lustroso e bem alimentado contemplou através das grades da mansão o cachorrinho sem nome e com pulgas que passava trotando com suas costelas à flor da pele. O cachorro da mansão era de raça selecionada. O cachorrinho era de todas e de nenhuma. E entre os dois cachorros havia uma grande diferença: as grades.

O vencedor

O poderoso Doberman atacou ao raquítico vira-lata e deixou-o machucado e sangrando. Não o matou porque apareceu o dono, colocou-lhe a coleira e a corrente, e levou-o para atá-lo ao poste de sempre. Ali esteve cativo, o Doberman sentia na boca o gosto de sangue, e era amargo. O cachorrinho arrastou-se até o

arroio, deixou que a água lhe lavasse as feridas, e bebeu. E a água era doce, porque tinha o gosto da liberdade.

A pandorga

A pandorga ficou muito bonita. Os “pauzinhos” de taquara polidos e retos. A armação redonda e equilibrada. Os pedacinhos de celofane cortados, azuis e vermelhos, perfeitos e minuciosamente colados. As longas “tirinhas”⁵ amarelas rodeavam a pandorga como uma cabeleira rumorosa de vento e loira de sol. E finalmente, os “barbantes” simétricos, milimétricos, matemáticos. Era toda uma pandorga, feita para conquistar todos os céus e as alturas mais azuis. Uma obra de arte voadora que o pai fabricava para a admiração do filho. Saíram à rua cheios de alegria para assistir ao voo inaugural desse novo astro de taquaras e papel de seda. O pai esperou o vento, que soprou, que estirou a pandorga e o pai deu linha permitindo que se elevasse com um rumor de alegria sedosa. Veio outra rajada de vento, e a pandorga a escalou vitoriosa, sacudindo sua melena dourada. Já se fazia pequena na altura, quando de repente sobreveio o fim do mundo. Afrouxou-se a força do vento, que ficou calmo e logo soprou em ângulo distinto. A harmonia se rompeu, os barbantes enlouqueceram, a longa cauda se agitava buscando apoio no vento que havia dado as costas, e de repente uma rajada inesperada, impetuosa e selvagem, e a pandorga de cabeça para baixo cai traçando um itinerário de meteoro que cai estrepitosamente, com um rasgo de pauzinhos e seda rotos, nos fios elétricos. E ali fica, irremediavelmente

⁵ No original, o autor emprega o termo guarani “pirita”, palavra onomatopeica que remete ao som produzido pelas franjas da pandorga.

Milibri Ediciones, *Milibri pocket castellano-guaraní, guaraní-castellano: grafía tradicional y científica*, 2011, p. 649.

prisioneira. O menino olha o pai, pensando que aquele fazedor de estrelas não é tão genial nem tão infalível como acreditava.

O patinho feio

O patinho feio, depois de tanto sofrer, olhou-se no espelho das águas e viu-se convertido em um belo cisne. O filho do granjeiro gritava alvoroçado que tinham o mais formoso cisne das redondezas. Orgulhoso, o ex-patinho feio pensou que seus problemas terminavam. Mas não é assim, pois veio o granjeiro, olhou carrancudo, murmurou que os cisnes não se comem, e o tirou a pontapés do lago.

Círculo vicioso

Ela era rica. Ele era pobre. Apaixonaram-se. O pai dela, oligarca e plutocrata, disse que não. A mãe dele, humilde e ambiciosa, disse que sim. De ambos os lados, opinaram os parentes, aconselharam os amigos, sentenciaram os velhos e tomaram bandeiras os jovens. Por dois anos, permaneceram firmes em seu amor, e as coisas aconteceram. O pai dela perdeu sua fortuna e mãe dele ganhou a loteria. Eles continuam se amando, mas a mãe dele diz que não, e pai dela, que sim, e os parentes opinam e amigos aconselham, os velhos sentenciam e os jovens tomam bandeiras.

O Círculo

Quando tinha seis anos foi preso, denunciado por furtar balinhas. Ao longo de sua vida voltou a ser preso por diversas razões. Fez serenatas sem autorização, conspirou, cometeu um ou outro estelionato, bateu em sua mulher e brigou com o vizinho. Também esteve preso por “escândalo em via pública” e por insultar a

autoridade. A última vez que foi preso já era um idoso de 85 anos, denunciado por furtar balinhas.

Policia

A filha do ladrão apaixonou-se pelo policial, e foi correspondida. Mas o policial teve que prender o ladrão. Então a filha foi a suplicar a seu amado pela liberdade de seu pai, mas o policial tinha em seu escritório um cartazinho que dizia: “O Dever Diante de Tudo”. Ao final, tudo saiu bem, porque como era seu dever deixou preso o ladrão, e como era seu dever casou-se com a filha para não a deixar desamparada.

Segredo

Tinha 18 anos e os exibia como se fossem quilates. Vestia-se com elegância e distinção, sempre na última moda e o mais caro, apesar de não ser rica. Suas amigas perguntavam-lhe seu método, porém ela calava, porque simplesmente havia descoberto que, para vestir bem, o segredo era desvestir-se bem.

O filho

Pecaram. Veio um filho que ela quis e ele não. “É um problema seu”, lhe disse e desapareceu. O garoto cresceu, e ao aprender a falar aprendeu a perguntar: “Onde está meu papai?”. Ela respondia que havia ido a uma longa viagem, e ao dizê-lo, perguntava-se a si mesma a que distância fica o desprezo.

Mulher

Ele amava seu gato e ela adorava seu canário. Um dia, o gato comeu o canário e ela ficou inconsolável. Ele foi à venda de animais e lhe trouxe um novo canário, mais bonito e mais cantor que o anterior. Ela devolveu à venda de animais o canário e o trocou por um cachorro.

Tragédia

Sua esposa foi às compras com o carro e teve um acidente, do qual foi informado telefonicamente por um amigo. Ao escutar a notícia sentiu um desfalecimento de pânico, uma sensação de perda, uma predestinação de tragédia irreparável, e com voz trêmula, perguntou ao amigo: “Que aconteceu com o carro?”...

O jardineiro

Ele tinha 55 anos e ela 20. Ela quis desenhar um novo jardim e o esposo consentiu. Dividiram o trabalho, e enquanto ele comprava as sementes, ela contratou o jardineiro. As rosas florescem e resplandecem. E ela, mais.

Defesa

A viúva jovem e a divorciada linda iam sempre juntas, mas não eram amigas, senão aliadas, como soldados da infantaria que se colocam costas contra costas para combater melhor.

Sexo e H.P.

Ele dirigia um barulhento 2 CV. Ela o ultrapassou como uma centelha ao volante do Alfa Romeo Super Sport. Ele não teve outro remédio senão sentir-se menos masculino, mas se consolou no pouco feminina que era a garota ao volante daquela besta mecânica. E ao final, deduziu filosoficamente que a igualdade de sexos também pode ser uma questão de HP.

Amor e Ciúmes

Foi o primeiro amor, e como sempre acontece, ela casou-se com outro, ele permaneceu solteiro, um pouco por desilusão e outro pouco por comodidade. Ela teve uma filha que era seu retrato vivo. Ele, já maduro, conheceu a filha de seu antigo amor, e amou-a como havia amado sua mãe, e a moça amou ao galã maduro como não o tinha amado sua mãe. A mãe sente ciúmes ardentes, mas ainda não está certa de quem.

Loucuras

A louca me olhou através das grades e sorriu. Era jovem e bonita e sonhei com fazer minha aquela mulher depois de resgatá-la da obscuridade. Voltei uma e outra vez, porém o médico me disse: “É incurável”. Olhava-a e doíam-me sua beleza e seu sorriso de menina crédula. Meu sonho de curá-la e de tê-la fez-se cinzas, pois ela nunca seria lúcida. Entretanto, agora somos felizes. Eu me tornei louco, estamos juntos.

Viver?

Carlos morreu aos 76 anos. Aos 20, havia começado a trabalhar como empregado em um grande armazém, e se aposentou aos 50. Ainda jovem, voltou empregar-se em outro armazém, e se aposentou aos 75, morrendo um ano depois, quase sem fruir de sua dupla aposentadoria. De sua parte, Raul morreu aos 32 anos. Aos 15, fugiu de seu lar e viajou como ajudante de cozinheiro em um barco de além-mar. Foi garçom em Paris, músico em Atenas, soldado na África, crupiê em Monte Carlo e gondoleiro em Veneza. Quando tinha 32 anos, um marinheiro ciumento matou-o. Carlos viveu muito, porém viveu pouco. Raul viveu pouco, porém viveu muito.

Ministro

Passava o tempo murmurando: "Se eu fosse ministro". E um bom dia o foi. Avolumaram-se os problemas de tal forma, que se esqueceu das fórmulas milagrosas em que pensava quando queria ser ministro. Então, saiu à rua e, encarando um cidadão com ar de infeliz, perguntou-lhe: "Que você faria se fosse ministro?"

50 anos

Quando fez 50 anos, decidiu comemorá-los com os amigos de quando tinha 25. Eduardo, o dançarino incansável; Federico, o sedutor; Arsênio, o infatigável contador de piadas; Juan Carlos, o prodigioso bebedor de cerveja. A ideia era recordar tempos felizes, e vieram todos, porém as lembranças foram ficando aos pedaços no itinerário dos anos. Além do mais, o dançarino tinha reumatismo, e o sedutor olhava seu relógio com angústia, desejoso de voltar para casa, e o

contador de piadas as havia esquecido todas, enterrada sua alegria sob os escombros de uma aposentadoria miserável, e o bebedor de cerveja só tomava coca-cola, por causa seu fígado. Quando se foram todos, disse a si mesmo desconsolado: "Os 50 anos não se celebram. Desabam sobre nós".

Diferença

O velhinho estava sentado em um banco da praça. A velhinha em outro. Passou uma jovenzinha e o velhinho olhou-a com luxúria. Passou um jovenzinho e a velhinha olhou-o com ternura. O velhinho sonhava voltar a ser jovem, para Viver. A velhinha estava contente em seguir sendo avó, antes de Morrer.

Castigo

Quando era criança, caçava passarinhos com um rifle de ar comprimido. A carne quase imaterial dos canários e dos pardais destroçava-se ao impacto de suas munições. Plumaz azuis, verdes, amarelas, vermelhas manchavam-se com a púrpura do sangue. Cresceu, fez-se homem e já não matava passarinhos, mas sim javalis assustados, antas bonachonas, tigres acossados, veados que ainda na morte tinham em seus olhos o pânico e a angústia. Envelheceu e morreu. No inferno inventaram um castigo novo para ele: passear por um bosque encantado, iluminado de gorjeios e cheio de caça. E ele desarmado.

História

Quando ele era criança, sua mãe ficou viúva e casou-se de novo. Seu padrasto queria ter uma família sua, e enviaram-no para viver com uma tia. Apertou os lábios e não se queixou. Fez-se homem e castigou sua mãe em todas as mulheres.

Não amou a nenhuma e a todas usou. Quando precisava de companhia feminina, pagava. Pagava suas amantes, suas enfermeiras, suas companheiras de excursão, a que cuidava da roupa e a que limpava seu apartamento. Morreu velho e sozinho e, na solidão do grande quarto de dormir, quando sentia que se fundia naquele nada sem nome, estendeu as mãos e sussurrou o chamado terno e desesperado que postergou desde sempre: Mamãe!

Frustração

Sua mania eram os velórios. Gostava do mórbido prazer de dar as condolências. Invejava a dor dos parentes e até a triste majestade do cadáver jacente entre madeiras lustrosas e rasas. Vivia sonhando com seu próprio velório como o pobre sonha com sua casinha própria, e passava horas de insônia imaginando seu ataúde, a montanha de coroas e as frases patéticas estampadas em um álbum à luz dos círios. Tanto esperou que enfim se cumpriu o sonho da sua vida: morrer. Porém o único velório a que não pôde assistir foi o seu, porque morreu afogado e o rio levou-o.

A vida continua

Já estava enterrado há oito dias. No nono, sua viúva decidiu abrir as janelas da casa e entrou o sol com o brilho quase irreverente. De tarde ela olhou-se ao espelho, viu-se pálida e permitiu-se um toquezinho de maquiagem. Um pouco depois, sua filha voltou do colégio, pôs um disco no aparelho de som e a música tirou, como que por empurrões, a tristeza que havia estado fermentando na obscuridade da casa fechada. Mais tarde, tocou o telefone e o filho atendeu a chamada de uma menina, e houve risos. O esquecimento havia começado.

Sucesso

Imensa pena causou em diversos círculos a morte daquele cidadão excepcional. O comércio, indústria, o esporte e a cultura dedicaram-lhe bandeiras enlutadas. Os jornais dedicaram-lhe compungidos artigos necrológicos, e um deles expressou que a Pátria inclinava a cabeça, entristecida pela perda. No entanto, pouquíssima gente foi ao enterro. Choveu.

Encontro

Voltei a ver meu primeiro amor. Presenteou-me a sombra de um sorriso e foi de braço dado com seu esposo. Devolvi-lhe seu esboço de sorriso e me fui de braço dado com minha esposa. Mas os dois sorrisos ficaram ali, deram-se as mãos e foram caminhando pelas ruas da nostalgia.

Extremos

O neto e o avô, sentados na grama verde, viam passar o trem, como de brinquedo, lá no fundo do vale. O avô, que vinha de muitas partes e estava chegando ao destino, perguntava-se: “De onde virá?” O neto, que ainda tinha que andar todos os caminhos, perguntava-se: “Aonde irá?”.

Homem Feliz

Voltaram os mensageiros e informaram ao rei que o homem feliz não tinha camisa. Então o rei assinou um decreto proibindo a todos os homens do Reino que usassem camisa. No entanto, em lugar de epidemia de felicidade, houve outra de pneumonia. Furioso, o rei mandou enforcar aos mensageiros mentirosos.

O fim do mundo

Todos os observatórios astronômicos do mundo, os cientistas e os computadores confirmaram que o fim do mundo ocorreria dentro de cem anos. Cada habitante do planeta suspirou de alívio porque não veria o cataclismo. E, na verdade, esse dia, cem anos antes, começara o fim do mundo.

O rio

Quando ia rio acima, do barco divisei o ranchinho que aparecia na margem. Uma mulher lavava roupa, dois garotinhos brincavam na prainha e um homem pescava a comida do dia. Tempos depois, voltando rio abaixo, vi que as águas haviam aumentado e do ranchinho apenas se via um teto de palha. Os quatro haviam partido para começar de novo, então pensei que o rio é como a vida: nos alimenta pouco a pouco, e nos come de uma só vez.

49 anos

Quando fiz quarenta e nove anos, olhei um álbum e encontrei um retrato de meu pai, que morreu aos 42. Absurdo e real, ali estava meu pai, mais jovem que eu, destruindo uma relação que acreditava eterna. Então, dei-me conta de que acabava de receber meu diploma de velho.

Referências

ABC. “El solterón”, de Mario Halley Mora, en el Arlequín, 2019. Disponível em: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2019/12/10/el-solteron-de-mario-halley-mora-en-el-arlequin/>. Acesso em: 04 jan. 2020.

BARCO, José Vicente P. *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*. Tese (Doutorado em Filologia) – Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, Espanha, 2001.

MÉNDEZ-FAITH, Teresa. *Breve diccionario de la literatura paraguaya*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/breve-diccionario-de-la-literatura-paraguaya--0/>. Acesso em: 04 jan. 2020.

MILIBRI EDICIONES. *Milibri pocket castellano-guaraní, guaraní-castellano: grafía tradicional y científica*. Asunción: Milibri Ediciones SRL., 2011. 702 p.

MORA, Mario Halley. *Cuentos, Microcuentos y Anticuentos*. Asunción: El Lector, 2003.

ÚLTIMA HORA. *Novelas, ensayos e historia están entre libros más vendidos del 2016*. 2016. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/novelas-ensayos-e-historia-estan-libros-mas-vendidos-del-2016-n993326.html>. Acesso em: 04 jan. 2020.

Referência para citação desta tradução

ALMEIDA, Luiz Roberto Lins; ALMEIDA, Maria Liz Benitez. Seleção de microcontos de Mario Halley Mora traduzidos ao português. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 629 – 644, junho de 2020.

> Ensaaios Visuais

> Visual Essays



> Como construir uma vista?

> How to build a view?

por Carlos Donaduzzi

Doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Homepage: <http://donaduzzi.art>. E-mail: dzzcarlos@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4044-8259

> Ensaio Visual recebido em 05.02.2020 e aceito em 06.02.2020

Sobre o Ensaio Visual

Este ensaio visual tem como objetivo apresentar e discutir a obra *Como construir uma vista*. Realizada através de cianotipia – um processo histórico de impressão fotográfica –, esse trabalho em estrutura de tutorial pretende abordar sobre os efeitos do exagero de imagens que transbordam desde o mundo hiperconectado e que condicionam o ato de ver. A partir das páginas e frases que o compõe, busca-se indicar possíveis soluções para a reconstrução de horizontes perdidos e como perceber o mundo sem a mediação de telas luminosas.

About the Visual Essay

This is a visual essay about an artwork called *How to build a view*. Printed through cyanotype – a historic photographic process – this work intends to present a thought about the images that overflow from the hyperconnected world and condition the act of seeing. This artwork is based is a tutorial. Yours pages and phrases purpose possible solutions for building lost horizons and how to see the world without the mediation of luminous screens.

Janela dá entender que há, *atrás* dela, esse algo que se vê, ao menos se tomamos totalmente ao pé da letra essa metáfora tradicional.¹

Uma vez eu tive uma janela. Ela era tão grande que tomava quase toda a extensão de uma das quatro paredes do quarto/estúdio que eu ocupava anos atrás. Com uma mesa postada diante da sua base, os dias transcorriam entre leituras, escrita e edição de fotografias e vídeos. Nesses dias, por inúmeros momentos, olhares vagos em direção ao horizonte eram descansos para os olhos cansados das horas diante da tela luminosa do computador.

Nesses segundos de cabeça levantada e olhares distantes, a respiração voltava a ser percebida enquanto a paisagem era absorvida. A vista por essa janela era como uma abertura e também uma barreira para o fora. Permitia ver e bloqueava os sopros de vento que tentavam entrar pelas frestas das madeiras. Por ela, o cinza e o concreto das residências ao redor não podiam ser vistos. Através dela, via-se o verde das árvores em primeiro plano, o morro longe ao fundo e o céu de cada dia que completava a sua vista.

Eu tive essa janela por muitos anos, décadas e mesmo assim nunca realizei registros fotográficos ou em vídeos do que ela permitia ver. Ao longo de todo esse tempo, simplesmente me contentei em observá-la durante diferentes momentos, ao longo das horas e das estações. Via as folhas das árvores esmaecendo, caindo,

¹ Jacques Aumont, *O olho interminável: cinema e pintura*, 2004, p. 115.

sendo sopradas pelo vento e se decompondo. Os galhos secando, o sol gelado do inverno, os ruídos e as diferentes intensidades das chuvas e, o calor escaldante dos verões que faziam os pássaros retornarem para cantar ao longo dos dias.

Ao fundo, até onde a visão alcançava, um morro quase inalterável resistia a urbanização da cidade e as todas mudanças de clima, não importava a intensidade das estações ou a agressividade dos temporais. E, nos finais de tarde de sol, o brilho quase poente ainda destacava de dourado o seu contorno quase simétrico. Era como se essa janela, como moldura, tivesse sido desenhada para abrigar na sua dimensão essa visão da paisagem. Uma composição que se alterava todos os dias entre o abrir e o fechar das cortinas, possibilitando ver um pouco de tudo o que passava diante dos seus limites.

Porém, depois de muitos anos essa janela deixou de fazer parte da minha rotina. Após alguns dias sem poder ver aquela paisagem que ela permitia e já diante da nova vista, para uma parede retangular cinza de 10 x 4,5 metros, resolvi que era preciso tentar reconstruir aquele horizonte ou talvez inventar um novo. Assim, do bloco de concreto surgiu um céu azul geométrico (Figura 1) em três tons que permitiam pelo menos suavizar o cansaço do ver que se tornou limitado.



Figura 1

Imagem da parede vista pela janela sendo pintada.

Assim, do azul do céu simulado que tentava reviver o horizonte perdido, passei a pensar nas tantas imagens que aparecem e desaparecem a todo momento diante dos nossos olhos em telas de aparelhos eletrônicos dos mais diferentes formatos. Imagens que “... vêm do mundo pra mim, sem que eu peça”² e que através das possibilidades de filtros dos aplicativos de fotografia e das redes sociais, mostram cada vez mais idealizações do mundo. Por isso, comecei a refletir se o meu céu particular não condizia com uma dessas maneiras de sobrepor a realidade que me era posta.

Desse modo, dessa presença cada vez mais constante de imagens virtuais e artificiais no cotidiano, esse ensaio visual tem como objetivo apresentar e discutir o trabalho “Como construir uma vista” (Figuras 2, 3 e 4), uma obra que surge a partir dessa percepção e que pretende discutir sobre a possibilidade de desaparecimento de horizontes e como tentar reconstruí-los.

Esse trabalho é e igualmente não, uma fotografia. Produzida através de um processo histórico de impressão fotográfica, a cianotipia – que permite a obtenção de imagens em tons azuis através do contato de um negativo ou objeto com papel sensibilizado e exposto ao sol – “Como construir uma vista” é também um minilivro que apresenta somente os títulos de possíveis capítulos, composto por 8 páginas de 20 x 28 cm cada. Assim, o texto deste ensaio segue o formato de notas para acompanhar as frases impressas nas páginas do trabalho e com isso discutir sobre o ver, mas principalmente, sobre os momentos em que se deixa de enxergar.

² Roland Barthes, *A Câmara Clara*, 1980, p. 23.



Figura 2

Como construir uma vista, 2019. (Capa e página 1).

[1] *Tente descobrir o que bloqueia sua visão e percepção. Ver muito é também não ver. É inegável, na era hiperconectada em que vivemos, não olharmos cada vez mais em direção as telas dos computadores, tablets, smartphones e tantos outros aparelhos de uso cotidiano conectado a internet. Porém, por através dessa reconfiguração de comportamento surge um ver que é cada vez mais disperso. Não olhamos, efetivamente. Vemos coisas passarem diante dos nossos olhos enquanto deslizamos os dedos pelos feeds eternamente em atualização que nos aprisionam por segundos, minutos e horas.*

[2] *Olhe por através da janela. Se possível, caminhe um pouco pelas ruas. Não espere a bateria do computador ou do telefone acabar. Olhe para fora, sinta o calor, o vento, o frio e também percorra caminhos que não fazem parte do seu trajeto tradicional. Como afirma o sociólogo francês David Le Betron, “caminhar é outra forma de tomar consciência de si, de reparar no próprio corpo, na respiração, no silêncio interior”³. Para o autor, caminhar é uma forma de resistência política, uma maneira de sentir o lugar onde se vive através dos sentidos.*

³ David Le Betron, “Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política”, 2017, paginação irregular (*online*).



Figura 3
Como construir uma vista, 2019. (Páginas 2, 3 e 4).

[3] *Tire os olhos do chão e das telas luminosas, olhe para os lados e também para cima. Você pode levar os seus fones de ouvido, escutar músicas ou podcasts, mas tente esquecê-los para poder absorver os lugares por onde passa e as situações que se apresentam. Vá sem destino e sem obrigações.*

[4] *Observe e escute a paisagem. Sinta o vento no seu rosto e perceba o mundo através dos outros sentidos. Contemple a cidade em que vive, a sua paisagem. É novamente sobre isso a afirmação de Le Betron sobre o caminhar:*

O fato de caminhar por suas ruas sem nenhum interesse em comprar ou em gastar dinheiro, somente em vagar sem rumo, daqui até ali, porque sim, também é uma forma de deixá-las mais humanas, de rebelar-se contra as ordens que convertem todas e cada uma das interações humanas num processo econômico.⁴

Esqueça da aparente necessidade de ser produtivo a todo instante que a concepção de mundo hiperconectado tenta tornar uma regra. Aproveite o silêncio que surge mesmo diante de tantos ruídos que se sobrepõem ao longo desse processo.

⁴ David Le Betron, “Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política”, 2017, paginação irregular (*online*).



Figura 4

Como construir uma vista, 2019. (Páginas 5, 6 e PS:).

[5] *Experimente e guarde na sua memória. Não fotografe. Nem tudo o que não é fotografado é perdido ou deixará de existir. Não considere fotografáveis todos os momentos da própria vida*⁵. O excesso de imagens torna o olhar condicionado a busca por cenas que podem render recompensas virtuais. E elas, tendem a tornarem-se cada vez mais necessárias para a sobrevivência na vida virtual, obviamente refletindo no outro lado, na vida a céu aberto⁶.

[6] *Mesmo assim, se o horizonte insistir em sumir, tome ar e tente se lembrar da sensação. Se a memória deixar de ver, ainda é possível tentar sentir o vento frio dos primeiros dias da primavera soprando no seu rosto enquanto o sol gradativamente vai esquentando o seu corpo que adormece deitado em uma grama de pequenos fios verdes diante de um lago. Tudo aquilo que a imagem deixa de captar é absorvido pelo corpo, do contrário, apenas teríamos uma imagem qualquer e sem contexto algum de um punhado de grama.*

[PS:] *Imagens simuladas só devem ser utilizadas em casos extremos. Viver no mundo a céu aberto segue sendo a melhor alternativa para ausências de vistas. O horizonte que eu construí para suportar a parede cinza não foi suficiente. Logo os seus três tons de azul começaram a desbotar com o sol e as sombras geométricas que se formavam a cada passar de horas e de estações mostravam que por mais real que eu quisesse que fosse – e essa não era a intenção inicial – aquele horizonte sempre seria um grande bloco de concreto sem profundidade.*

“Como construir uma vista” (Figura 5) é sobre desligar-se de imagens. As frases em cada uma das páginas apresentam ações possíveis para tentar criar ou

⁵ Ítalo Calvino, *Os amores difíceis*, 1992.

⁶ Christian Dunker, *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*, 2017.

recriar horizontes. Elas pretendem guiar o observador para outros olhares que não os seus habituais, indicando que eles possam escrever as suas próprias linhas sobre os seus horizontes conforme a leitura vai se desenvolvendo. Com isso, a montagem da obra em orientação horizontal propõe um caminhar que ative, mesmo dentro de um espaço expositivo, as ações desse tutorial de reabilitação do ver e dos demais sentidos.

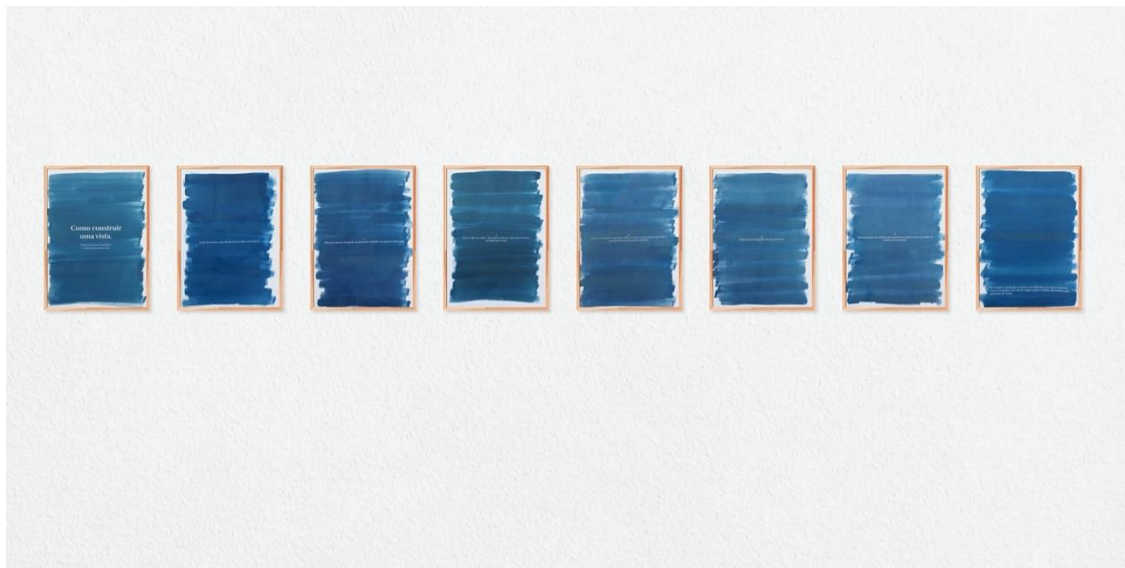


Figura 5
Como construir uma vista, 2019.

Para esse ensaio visual, a escolha pelo processo de cianotipia vai de encontro as questões propostas pelo trabalho, pois a revelação de cada página necessita de uma execução precisa de etapas que através de reações químicas, do tempo, da incidência do sol e da água que limpa os excessos fazem surgir no papel imagens guiadas pela imprevisibilidade. Cada segundo a menos ou mais pode resultar em diferentes tons de azul. E, ao oposto da parede pintada, onde a uniformidade da tinta cobriu cada centímetro do concreto, nas páginas de “Como construir uma vista” as pinceladas tornam-se aparentes. Elas destacam um processo manual, mas que diferente da função tradicional das revelações em cianotipia, não tornam visíveis nenhuma imagem figurativa.

Além das frases, os arredores das páginas com os seus distintos tons sobrepostos de azuis abrem espaço para perceber o que de fato não está impresso. Aquilo que excede o que está escrito, pois tudo o que o sol tocou tornou-se cor. Assim, cada ação é um convite para olhar por através de janelas abertas ou então para abri-las. Desapegar-se das imagens, desconectar-se das máquinas e tentar ver o mundo lá fora.

Referências

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. A Câmera Clara: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira S.A., 1980.

CALVINO. Ítalo. Os amores difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DUNKER, Christian. Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu editora, 2017. e-book (paginação irregular)

LE BRETON, David. Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política. Instituto Humanitas UNISINOS. Porto Alegre, 24 out. 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/572949-ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica>
Acesso em: 05 dez. 2019.

Referência para citação deste ensaio visual

DONADUZZI, Carlos. Como construir uma vista? **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 646 – 661, junho de 2020.

> Aterro

> Landfill

por Mayra Redin

Atua na intersecção entre a arte, a escrita e a clínica psicanalítica. Psicóloga (Unisinos), Artista Visual (UFRGS), Mestre em Educação (UFRGS) e Doutora em Artes (UERJ), faz parte do grupo-oficina Artesania dos dias (Porto Alegre) e atua também como professora. Participa de exposições e residências artísticas desde 2004. Publicou o livro Poema de começo de construção (Quelônio, 2018) e Histórias de observatório (Confraria do Vento, 2013), e também ensaios e artigos teóricos. Ilustrou Mrs. Dalloway (Autêntica, 2012), de Virginia Woolf, com tradução de Tomaz Tadeu. Trabalha as questões relacionadas à imagem e palavra pensando os limites entre o visível e o invisível, a escuta e os sentidos, o registro e a memória, a intimidade e a troca. E-mail: mayraredin@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7284-8703

> **Ensaio Visual recebido em 02.02.2020 e aceito em 06.02.2020**

Sobre o Ensaio Visual

A partir de telhas velhas imersas na paisagem da floresta da *Ecovila Terra Una* e de enciclopédias também velhas que um morador queria se desfazer, imaginei uma estrutura feita pelo encadeamento de ambas. Telhas e livros, nesta composição, dão liga, uns aos outros, e mantem tudo entrelaçado se auto sustentando, provisoriamente. Penso: tanto as telhas quanto as enciclopédias, cada qual do seu lugar, causam um certo ruído na paisagem da floresta, que tem a ver com a afirmação de uma presença humana. Dão a ver um certo confronto ou o impasse entre habitar fazendo parte deste todo e / ou o não se sentir fazendo parte (mesmo que talvez em algum momento, talvez mítico, se fizesse) e a tentativa de fazer uso deste lugar interferindo o menos possível.

Aterro foi feito para ser deixado lá, ficando a cargo do próprio lugar desfazê-lo, pensando também na possibilidade da reincorporação pela natureza, à sua forma e ao seu tempo próprio. Foi construído atrás da escola da *Ecovila*, em concordância e com a participação da professora Fernanda Lenzi e das crianças presentes no momento.

Aterro, indica a possibilidade de intervenção: dos bichos, da vegetação, também das pessoas (que podem tirar e devolver os livros em ordens diversas), que tornam, cada um ao seu modo, a estrutura móvel.









Referência para citação deste ensaio visual

REDIN, Mayra. Aterro. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 662 – 668, junho de 2020.



