

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 NÚMERO 30 JUL/OUT 2019



UFSC/PGET

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

Qorpus é um periódico vinculado ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa Catarina

Editores-chefes

Aurora Bernardini (USP)
Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Sérgio Medeiros (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)
Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)
Cláudio Cruz (UFSC)
Clélia Mello (UFSC)
Donaldo Schuler (UFRS)
Emilie Sugai (dançarina-performer)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Lúcia Sá (University of Manchester)
Luci Collin (UFPR)
Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)
Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
Piotr Kilanowski (UFPR)
Odile Cisneros (University of Alberta)

Revisão geral

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Publicação e editoração eletrônica

Vássia Silveira (UFSC)

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>
www.facebook.com/revistaqorpus

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação 09

Ensaaios

Maria Gabriela Llansol entre encontros imaginários de confrontação 13
Caroline Maria Gurgel D'Ávila

Memória selvagem de futuros possíveis e desejados: Maria Gariela Llansol e o texto dos tempos 23
Pedro Henrique Paixão

Memórias inaparentes: Glauber Rocha, leitor de Mallarmé 37
Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho

Os seres acefálicos e suas memórias de outro tempo 49
Vanessa Rocha de Souza

Uma caligrafia extrema do mundo: outros modos de fazer cinema de Jean-Luc Godard 56
Carolina Machado de Almeida

Verônica Stigger: montagem íntima e arqueologia poética do presente..... 71
Luiz Antonio Ribeiro

Matizes do divino: uma leitura da arte segundo Hegel 81
Vássia Silveira

Uma análise do tempo em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett 91
Brenda Bressan Thomé e Sílvia Della Giustina

Traduções

"A religião do Sol" de Octavio Paz 99
Tradução de Rodrigo Conçole Lage

Três poemas de Max Aub 106
Vássia Silveira

A lenda da fruta pequi109
Ana Carolina de Freitas

Trecho do jornal *Le Pays* sobre as *Mémoires* de Madame d'Aulnoy sobre a corte e a cidade de Madrid no final do século XVII 116
Ana Carolina de Freitas

Resenhas

- Um brasileiro à procura de sua identidade** 121
Aurora Bernardini
- YAYA, Asani. Realmente: Congo uma tribo! Relato em três línguas:** 126
Francês, Kiswahili e Lingala: Adaptação Kiswahili: MAHEHO, Denise; adaptação Lingala: SUNGU, Ernestine Yabili – revisão de IPO ABELELA, Edouard. Ilustração de MANDEY, Yann. Lubumbashi (RDC) Ed. Marcel Yabili, 2015. Título original: *Vraiment : Congo une tribu !*
- GUERINI, Andréia; MEDEIROS, Sérgio (Org.). Entrevista: Aurora** 130
Bernardini Curitiba: Medusa, 2018. 116 p. (Coleção Palavra de Tradutor). Colaboração: Valteir Benedito Vaz.
Morgana Aparecida de Matos e Willian Henrique Cândido Moura
- MENEGUETTI, Bruna. O último tiro da Guanabara.** 133
São Paulo: Reformatório, 2019. 304 p.
Daiane Oliveira
- Marina Carr no Brasil: uma resenha de *No Pântano dos Gatos...*** 137
Cristiane Bezerra do Nascimento
- RODRÍGUES, Diego Francisco Sánchez. Todos Zoam todos.** 141
Tradução de Márcia Leite. Ilustração de Dipacho.
São Paulo: Pulo do Gato, 2016. 40p. Título original: *Todos se burlan.*
Ana Carolina de Freitas, Kátia Barros de Macedo, Mauro Maciel Simões e Natália Elisa Lorensetti Pastore

Entrevistas

- João Mostazo & a barganha da Antipoesia** 148
Mary Anne Warken S. Sobottka
- Papeando com Márcia Leite** 159
Ana Carolina de Freitas, Kátia Barros de Macedo, Mauro Maciel Simões, Natália Elisa Lorensetti Pastore e Taís Cristina Veeck
- Entrevista com Vássia Silveira** 163
Por Rosângela Fernandes Eleutério
- Como grão de pólen** 168
Entrevista com o escritor Moçambicano Pedro Pereira Lopes
Jocemar Celinga

Textos criativos

- Poesias de Tito Leite**173

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

APRESENTAÇÃO



A revista *Qorpus*, na sua trigésima edição, vem em novo formato, o qual visa tornar sua leitura mais ágil e prazerosa.

A ilustração da capa alude aos corpos humanos e inumanos que constituem o cosmos cultural do periódico: uma mão segura um vaso de terra contra o azul do céu. Trabalho, criação, exposição e comunicação estão resumidos nessa imagem, criada pelo poeta e artista plástico Sérgio Medeiros especialmente para a revista *Qorpus*.

Nesta edição, o leitor encontrará ensaios dedicados ao cinema, ao teatro e à ficção (Glauber Rocha, Samuel Beckett, Maria Gabriela Llansol e Verônica Stigger são alguns dos autores analisados); assinam os textos diferentes colaboradores, expoentes do pensamento crítico atual.

Traduções de criações de Octavio Paz e Max Aub, resenhas de livros recentes e um texto criativo na área da poesia brasileira completam o sumário deste número do jornal.

Desejamos a todos ótima leitura.

Os editores.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

ENSAIOS



Maria Gabriela Llansol entre encontros imaginários de confrontação¹

Maria Gabriela Llansol between imaginary confrontation encounters

Caroline Maria Gurgel D'Ávila²
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Escrever para colocar uma época em perspectiva, tornando possível outra imaginação de sua consistência, de sua profundidade, de sua posição e das distâncias que a separam de outros tempos históricos. É sobre esta perspectiva que a escritora Maria Gabriela Llansol transporta para dentro do texto uma pergunta que retira de seu conforto com o mundo: como compor, com a escrita, uma *comunidade de rebeldes*? Conduzido pela lógica dos encontros de caminhos e projetos afins, o texto se esforça em traçar os contornos de um lugar imaterial, um mundo inconstituído, ainda sem História e sem gênese, onde certos seres se encontram e se sentem mútuos, assim, se conforma uma espécie de genealogia subversiva, pois metamórfica: a comunidades dos rebeldes. Esta linhagem de perdedores da história é composta, na verdade, de visionários reprimidos por toda espécie de poder, são figuras capazes de fundar uma *língua sem impostura*, um espaço onde pedaços dispersos de tudo podem ser vistos lado a lado – talvez como a língua dos loucos e das crianças, uma língua à margem dos sentidos e das convenções, uma língua que desarticula, que se recusa a aceitar as formas de saber que cristalizam a vida nos mecanismos de instituição social.

Se costumamos dizer que cada língua tem suas necessidades históricas e semânticas, sendo isto, inclusive, o que chamamos de herança cultural, com Llansol aprenderemos modos de contradizer essa história hegemônica da cultura ao receber da língua “certas dobras quase gastas e apagadas dos acontecimentos históricos” (LLANSOL, 2011, p.29) para engendrar, com a escrita, um jogo de linguagem que troca a representação pela presentificação das coisas, trabalhando diretamente na

¹ Este artigo é um desdobramento das reflexões realizadas durante o curso “Arquifilologia: ficção crítica, memórias inaparentes”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, entre agosto e dezembro de 2017. Parte destas elaborações foram apresentadas na mesa “Memórias inaparentes: literaturas, artes, políticas”, no âmbito do III Seminário Internacional em Memória Social, promovido na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 15 e 18 de maio de 2018.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima. E-mail: carolinemgurgeld@gmail.com.

desconstrução dos modelos de modernidade e suas séries lógicas. Sua escrita nos convida não à formular hipóteses de uma história que não houve, mas à colocar em evidência certos encontros de confrontação, espectrais ou imaginários, entre figuras “que num primeiro contato, nada mais são do que personagens históricas ou míticas; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática”(LLANSOL, 2014, p. 129), em uma linhagem da qual a própria escritora faz parte como um elo móvel de uma cadeia. Entre imaginação criadora e memória, ela nos aponta que ler uma “herança cultural” é inscrevê-la, irremediavelmente, no futuro e que é do encontro com os espectros que regressam as sementes do que ainda não é conhecido. Ao recolher passagens, fragmentos e figuras intempestivas de tempos e histórias dissonantes, seu texto torna-se essa *orbi* catalizadora de encontros e confrontos. Os encontros que o texto põe em prática poderiam ocupar a classe dos movimentos utópicos, aqueles nascidos e vividos unicamente na linguagem, mas, para a escritora, eles “existem, e nada os poderá apagar. Nisso, são futuros” (LLANSOL, 2014, p.129) e ajudam a construir outra percepção dos elos e das relações.

Este suposto paradoxo³ é, na verdade, um dos motores dessa escrita: saber dar força projetiva ao não-evidente, reconhecendo naquilo que outros já disseram algo que restou por dizer, pois há um ilegível em cada texto, ou ainda, pois é de um trabalho ilegível da língua que todo texto provém. Anunciando futuros irreconciliáveis, essas figuras se ocupam da tarefa de fundar o que ela chama uma *língua sem impostura*, talvez como a língua dos loucos, dos animais e das crianças, e que anuncia de modo sutil o quanto é preciso esquecer para poder reencontrar. O que aqui chamamos de figura é o nome dado pela escritora às presenças de seus textos, é possível afirmar que as figuras não equivalem exatamente as personagens de uma escrita realista, pois não são necessariamente pessoas, Llansol as define como nós constitutivos do texto, são módulos, contornos, delineamentos, ou ainda, princípios ativos e estruturais para o seu andamento (LLANSOL, 2011, p.121).

As figuras são os mutantes e a desconstrução das series lógicas é o processo de mutação a qual elas são submetidas no texto, ou, como nos diz Llansol ao introduzir *O livro das comunidades*: “o mutante é o fora de série, que traz a série consigo” (LLANSOL, 2014, p.09), ora demonstrando, ora desmontando certas conexões

³ Para João Barrento a escrita de Maria Gabriela Llansol, assim como a de Walter Benjamin e Robert Musil, será sempre movida por um pensamento para-doxal, posto que são escritas múltiplas e não-situáveis que pensam sempre nas margens e no limiar da doxa. BARRENTO, João. *Limiar, fronteira e método*. In: **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: ed da UFSC, 2013, p. 115.

históricas da cultura, mas sempre anunciando um futuro irreconciliável. Neste sentido, é com a ajuda dessas figuras que Llansol deseja promover uma espécie de “alucinação da história”⁴, promover uma alucinação da história – termo que vem de Nietzsche – ao reinventar o mundo através do modo como olhamos e nos relacionamos com todo material e imaterial que o próprio mundo nos oferece (LLANSOL, 2011). João Barrento chega a formular essa hipótese: talvez seja mesmo a “loucura um vórtice que une todas essas figuras de exceção”, nesse sentido, seguir a lei alucinada desse texto é também renegar a lei da história e dar lugar a uma imaginação criadora, como a que chega junto com a mística árabe de Inb’Arabi, simultaneamente, espaço criador e de sobrevivência. A escrita de Llansol pode mesmo ser aproximada da imagem do vórtice da água e da espiral trazida por Agamben, uma escrita que se organiza como os círculos concêntricos que uma pedra provoca ao cair na água, tendo o ritmo e o tempo trabalhando a favor de sua contínua expansão. O vórtice e, conseqüentemente, a espiral, são movimentos arquetípicos da água guiados por um estatuto de singularidade que os definem como parte integrante de uma massa líquida e, ao mesmo tempo, como movimentos autônomos guiados por leis próprias. Para Agamben, a imagem do vórtice poderia ser resgatada orientando tanto uma ideia de origem como de arché para aquilo que não se separa no tempo, mas que o confronta e o transporta para a sua parcela de imaterialidade. Aproximar a imagem do vórtice e o texto de Llansol é querer destacar tanto o movimento dessa escrita entre a materialidade e sua parcela imaterial, como o empenho em romper com cadeias discursivas lineares em favor de um dizer simultâneo e, por isso mesmo, mais próximo da nomeação do que da representação (AGAMBEN, 2018).

A força motriz dos gestos que movimentam sua escrita está em buscar descentramentos – quer da história, da cultura ou da linguagem – para rearmar uma possibilidade política, não apenas ampliando o espaço do texto para além do literário, mas fazendo emergir nele os restos da história: alguns fracassos e desastres, que segundo ela, estariam carregados de futuros que, ao serem relidos, lançariam o passado num impasse. Então, essa escrita-cosmo-pensamento acontece para que outras experiências do tempo possam ser absorvidas, para que o tempo se torne plural e simultâneo, ou para que se desenvolva uma temporalidade interior ao texto e que só

⁴ João Barrento atribuiu este termo à ideia de clinamen de Friedrich Nietzsche, aquilo que” encaminha para outra coisa que não o mesmo, anunciando uma mudança de sentido ou indicando mesmo a inutilidade da busca do sentido” BARRENTO, João. *Herbário de Faces* In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Geografia de rebeldes III. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p.137

existe nele, tempo feito de fragmentos e desfeito da linearidade enquanto fio condutor. Ao escrever, Llansol se recusa a dar continuidade ao tempo histórico, ou melhor, à cadeia histórica do progresso e, neste sentido, como defende Silvína Rodrigues Lopes em sua *Teoria da Des-posseção*, abre caminho à desconstrução do modelo tradicional de modernidade, tornando o texto um espaço trans-histórico de grande complexidade. Para Lopes, a explicação deste termo se dá na expressão o devir como simultaneidade, utilizada por Llansol para descrever a escrita como espaço aberto a outros possíveis, sendo assim, a trans-história é o trabalho de expor mundos possíveis e não necessariamente reais. É o que surge a partir de um redobramento do tempo e do espaço, junto à compreensão de que há algo indiscernível entre o real e o irreal, ou ainda, a trans-história. Ou seja, desentranhar da história outras genealogias é um gesto radical que envolve a escrita de Llansol ética e esteticamente, e é também um projeto humanizador da história contra as grandes narrativas do poder que se cumpre rompendo com instituições, categorias e saberes (LOPES, 2013).

É na voz de uma de suas figuras⁵ Llansol convida todos os seres a um tipo de leitura que “quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro onde o ler circula” (LLANSOL, 2013, p.25), este livro inquebrantável seria também aquilo que Agamben chamou de “o livro do mundo” (AGAMBEN, 2018, p.105), provavelmente partindo de Walter Benjamin, um leitor de semelhanças imateriais. Diante de um livro do mundo, legibilidade e ilegibilidade confundem-se e tornam-se operações igualmente instrutivas, essa conclusão oscilante Agamben retira da leitura dos cadernos de Simone Weil. Então, quando se diz que Llansol sai em busca dos restos da história, pode-se dizer também que ela procura por textos de todos os tempos que ficaram e ficarão sempre à espera de serem lidos, ou que ela procura por aqueles escritores que desejaram e desejam colocar “o ilegível no papel” (AGAMBEN, 2018, p.108). É à deriva dos protocolos habituais de leitura que ela reformula a intensidade dos atos de ler e escrever e nos convida a buscar tanto o que permanece ilegível no que foi escrito, como a abertura da leitura ao não-escrito de cada texto, demonstrando que do mesmo modo como há uma escrita sem leitura, há também uma leitura sem escrita.

⁵ Trata-se de Ana, uma das figuras do livro *Um beijo dado mais tarde*, que aparece como uma estátua de leitura ensinando Myriam, outra figura, a ler. Na cena aqui referida, Ana convida até mesmo os objetos ao exercício da leitura, dizendo-lhes: “Vindes ler”, “Venham todos ler”. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 25

Na série de textos que compõe *Profanações*, Agamben define o autor como gesto e como gesto define “o que permanece inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p.52). É importante reparar que a tentativa empreendida por Agamben neste texto é, de algum modo, de desfazer a figura do autor, da autoridade, sugerindo um gesto, não mais uma ação e, neste sentido, uma política do gesto. Ou seja, diante do texto já escrito, é na potência dos gestos que Agamben reitera a correspondência entre a leitura e a escrita ao afirmar que é o “gesto ilegível [do escritor] que torna possível a leitura” (AGAMBEN, 2007, p.55), mais ainda, que leitura e escrita seriam a repetição do mesmo gesto: um jogo com a palavra. Já para Llansol, acessar esse trabalho ilegível da língua sobre o texto é adentrar a *língua sem impostura*, nela habita não apenas a correspondência entre as duas experiências, mas uma coincidência indistinguível entre ambas, é o que se destaca neste fragmento recolhido de um caderno: “por vezes imagino que escrevo o que leio, e que leio, sendo o texto de um outro, o que escrevo. Amo-os profundamente, os que encontraram a escrita para exprimir-se. Gostaria de tê-los comigo. Mas quem me diz que eles não estão aí?” (LLANSOL, 2010, p.144). Aqui, ler e escrever remetem, ao mesmo tempo, ao ilegível e ao inescrivível, ou ainda, apontam uma relação, seja na presença ou na ausência, de acompanhamento entre escritor(es) e texto(s), e há também uma espécie de diferimento ou distância entre o ser que lê e o ser que escreve, ainda que se tratem da mesma pessoa. Ao retomar a questão em *Do livro à tela. Antes e depois do livro*, Agamben diz que o gesto ilegível do escritor é justamente a potência criativa que abre um livro à leitura, é também esse gesto que aproxima o *livro* e a *obra*. Mergulhada nessa difícil operação de leitura e na tentativa de escrever o que não pode ser lido, Llansol torna-se uma das figuras dessa ilegibilidade operante (AGAMBEN, 2018). Todas essas figuras nos advertem: se por escrever está o nosso futuro, então vejamos onde nos leva a escrita.

Torna-se inevitável estabelecer a íntima relação dessa escrita não apenas com a teoria do *eterno retorno do mesmo* como com a ideia de *Zeitlinie*, ambas desenvolvidas no pensamento de Friedrich Nietzsche. Enquanto o *eterno retorno* promove a ruptura da continuidade temporal, a *Zeitlinie* propõe um esquema dinâmico e contraditório, mediado pela ideia de ritmo, entre o tempo e o espaço. De modo similar, fundamentar o tempo a partir do embaralhamento e do não-contínuo é um dos aspectos essenciais no desenvolvimento de uma teoria da textualidade presente na obra de Llansol. Essa escrita, como uma espécie de *zeitlinie* nietzschiana, é um campo de forças contraditórias

entre o tempo e o espaço: embaralhamentos, traços, pequenos ou grandes retornos, saltos, pontos totalmente diferentes, como pontos do espaço que fazem do movimento a alma de tudo. E é nessa apropriação metamórfica de Nietzsche, por exemplo, que se anuncia de modo sutil o quanto é preciso deixar-se esquecer para poder reencontrar. Ainda com o tempo em destaque, em um papel avulso sem datação, ela escreve que não existe o tempo quando se vive “num único momento em que o que ficou pra trás e o que ficará para diante se projectam” (LLANSOL, 2014, p.23), e é este o tempo que sua escrita habita, ou ainda, que “o tempo é uma tortura quando o fazemos funcionar por relógio ou por medida” (LLANSOL, 2014, p.34), e é na desintegração dos tempos que sua escrita deverá operar. O primeiro passo decisivo, abandonar o tempo comum guiado pela cronologia e, em seu lugar, seguindo a ideia de duração orientada pelo pensamento de Henri Bergson, abrir o espaço do texto a um tempo-duração onde a descontinuidade e a simultaneidade ganham destaque, onde o agora de cada fragmento do tempo se torna capaz de revelar todo o tempo em si, revelando também a abertura do texto a um estatuto ontológico da escrita. Aqui, tocamos apenas pontualmente esse aspecto do pensamento de Bergson e que diz respeito a um dos conceitos estruturais para sua filosofia: a duração é um estado de percepção imediata que escapa à representação simbólica, e, neste sentido, refere-se mais ao vivido do que ao pensado e vincula-se a uma ideia de tempo onde mais importante do que medi-lo é sentir a sua passagem, percebendo essa passagem do tempo como qualidade e não como quantidade. Bergson diz, inclusive, que “quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2011, p. 8). Além de Nietzsche e de Bergson, procuramos identificar outras figuras que compõem esta espécie de linhagem de pensamento, percebendo modos de aproximação do pensamento de Maria Gabriela Llansol tanto com o de Jacques Derrida, ao submeter o texto aos pontos de vista da desconstrução, como com o de Walter Benjamin e a ideia de escovar a história a contrapelo, arriscando pensar, junto com João Barrento, que escovar a história a contrapelo “significa usar um método que é mais imagético do que conceitual, que não separa o pensamento da forma do pensamento, e sobretudo que escolhe como objeto e lugar privilegiado desse pensamento não o espaço interior e já delimitado dos saberes, mas o limiar, a fronteira, o entre-lugar, o pequeno ou grande desvio, a relação, os contextos” (BARRENTO, 2013, p. 115).

Na viagem de Llansol pelos domínios soterrados da história da cultura é a sobreimpressão que explica “como todos os vencidos não só vêm de antes da história, como se situam, por sobreimpressão, para além da história e de suas contingências”. A sobreimpressão, conceito caro à Llansol que lhe chega através de Ernst Bloch e seu princípio esperança, desenha a geografia de sua linhagem. Em um de seus cadernos Llansol escreveu que é preciso “saber ler nas asas em movimento” (LLANSOL, 1997, p.7). Diante da imagem projetada pela escritora logo se percebe a sobreimpressão do voo das borboletas da infância de Walter Benjamin, aquelas que só se deixam capturar quando entram num jogo de correspondência com seu próprio caçador, quando um se confunde com o outro (BENJAMIN, 2013) , ou, como diz a leitura de Georges Didi-Huberman, quando se descobre que para ler asas em movimento é preciso que o próprio leitor entre em movimento, desloque seu corpo e seu ponto de vista e, assim, passe a acompanhar os movimentos desse texto (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25). Ressaltando mais o modo dessa escrita do que a sua substância, é possível dizer que há nela um paradigma genuinamente gestual e político, e é isto que Augusto Joaquim (apud BARRENTO, 2013) defende, que a escrita de Llansol se afasta tanto de conceitos como de definições, para, ao habitar a instabilidade da imagem e a ausência de sentido, apresentar-se como gesto linguístico. O texto se situaria, então, na tensão entre discursividade e gesto: retendo os sinais concretos e materiais de uma experiência com a escrita e exibindo, a partir do gesto, a cognoscibilidade do que foi retido. Ou ainda, a escrita de Llansol seria seu gesto de habitar mundos e viver discursos, e seria também a afirmação de que corpo e texto – ora em simultaneidade, ora em contiguidade – ao percorrem juntos uma multiplicidade de gestos, nos façam diante da compreensão de que a escrita pode tocar limiares fragmentários entre pensamento, linguagem – palavra e língua –, corpo e experiência. Como em um ficheiro de imagens que se expande infinitamente em um único ponto, tal qual o ponto *cosmocômico* de Calvino, na extrema concentração de pontos coincidentes, está a construção deste arquivo de semelhanças, um arquivo sobreimpresso fundado junto à ideia de metamorfose (CALVINO, 2007).

Seria importante ressaltar a obra dessa escritora como o esforço e a realização de uma leitura ativa da modernidade e se por leitura ativa entendêssemos aquele modo de ler que exercem os seres contemporâneos, tal qual a definição apresentada por Giorgio Agamben, partindo de uma citação de Roland Barthes e em convergência com o pensamento de Friedrich Nietzsche, para afirmar que “o contemporâneo é o intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p.58), e que o intempestivo é um acerto de contas

com o tempo que se faz desde o presente. Para Llansol, talvez o presente seja o intempestivo. E se refizéssemos a pergunta de Agamben naquela ocasião, agora diante dela, ou melhor, se perguntássemos diretamente ao seu texto do que e de quem ele é contemporâneo – perguntas que Llansol traduz e refaz: “texto, (...) que letra abres e com quem falas?” (LLANSOL, 1997, p.11) –, perceberíamos que um tal acerto de contas com o tempo passa a definir o presente como um lugar de encontro tanto com o passado como com o futuro, pois há neste projeto de escrita um atravessamento de tempos simultâneos que, numa espécie de arqueologia dos entretempos, ocupam múltiplas posições de contemporaneidade. Aliás, o pensamento de Llansol parece alargar o sentido anacrônico da contemporaneidade de Agamben ao estabelecer que o tempo presente é o que não tem sentido e que estaremos sempre “diante do presente quando um desocultamento se abrir” (LLANSOL, 1997, p.10) diante de nós e do nosso olhar, desse modo, a contemporaneidade, ou mais especificamente a contemporaneidade dessa escrita, é aquilo que vive no gesto de integrar tempos simultâneos e, ao mesmo tempo, de saber dividi-lo. Mais ainda, é aquilo que reconhece que a origem não está em um passado histórico, mas ligada a um devir histórico em constante transformação e, neste sentido, que a origem está ligada à condição de futuro presente no por vir.

No caminho dessa desconstrução, a escritora segue o espaço-tempo da errância e da anulação das fronteiras, abrindo a possibilidade de estabelecer passagens para as palavras ao dispô-las a ordem contínua do devir e da metamorfose. A escrita torna-se, então, inseparável da ética que rege o texto, ou ainda, a noção de ética é uma espécie de matriz metodológica para a textualidade da escritora, o que nos faz pensar – com ela e a partir dela – uma nova política de circulação para o texto: na abertura a outros tempos e espaços, e na composição de uma nova memória aparentemente livre e capaz de fazer um enfrentamento direto à essa capacidade coercitiva da linguagem e da cultura a qual está inserida, é nessa tarefa e trabalho contínuo que ela convoca o tempo presente e cotidiano a ser contemporâneo de múltiplos tempos e, do mesmo modo, convoca também diversas figuras intempestivas a participarem do movimento dessa escrita. Nesse projeto escrito e de escrita, João Barrento percebe um pedido dirigido à vida e a todos os seres vivos: “sejamos singulares e totalmente desprovidos de importância”. Esta será nossa radicalidade – ser o desajuste e o inconveniente de nosso tempo, ser a pedra no sapato da história. Pois é com a memória do mundo, e não com a história do homem, que Llansol busca refazer o que é essencial e é sem ceder a historicismos de

qualquer espécie que ela retorna à história, a partir dos projetos inacabados e das promessas não cumpridas, em busca de recomeços e de vitórias contra todas as revoluções conservadoras, nesse sentido, são as figuras recolhidas pelo texto, em seus encontros de confrontação, que assinalam os caminhos a percorrer, caminhos que acabaram interrompidos, mas que continuam aí.

Assim, o ponto de partida aberto com Llansol até aqui desdobra-se em mais um aspecto: escrever para realizar o movimento e o trabalho de existir, ampliando a obviedade do que pode ser um livro e escolhendo o caminho que leva até os seus confins, ou ainda, não escrever em qualquer lugar e escrever em todos os lugares. Para tanto, é importante perguntar o que são os confins do livro e é igualmente necessário saber que esta resposta não está evidente na simplicidade material que o objeto-livro é capaz de mostrar. Massimo Cacciari, filósofo italiano com ativa participação na vida política de seu país, escreveu para a *Rivista Aut Aut*, publicada em Milão em 2000, um artigo destinado a refletir sobre o conceito de *confim*, destacando distâncias e aproximações entre outros termos como fronteira, limite, margem e limar. Segundo ele, pensar aproximações, sejam geográficas ou espaciais, a partir da ideia de *confim* é assumir, acima de tudo, um posicionamento político. Um *confim* indica a linha nunca rígida em que dois domínios se tocam: essa linha, ao mesmo tempo em que determina um contato, estabelece uma diferença entre eles. Ou seja, ontologicamente, o lugar do *confim* é a possibilidade autêntica de relação onde as diferenças se tocam sem se anular. Mais do que uma linha, os confins seriam zonas indeterminadas e inalcançáveis produtoras de encontros entre uma materialidade e sua parcela imaterial, lugar onde cada coisa se torna contato e relação (CACCIARI, 2005). Qual poderia ser, então, o sentido atribuído ao *confim* quando Llansol diz desejar perspectivar sua época nos confins de um livro? Por um lado, a ideia de *confim* confere ao texto de Llansol uma dimensão espacial – “o texto é a mais curta distância entre dois pontos” (LLANSOL, 2011, p.126), ou ainda, “o texto como lugar que viaja” (LLANSOL, 2011, p.126) –, depois, o *confim* se apresenta como surgimento de um lugar dentro do próprio livro, uma espécie de limite do livro que toca a si próprio. Neste sentido, os confins de um livro atribuem à ideia de livro defendida pela escritora sua potência de transgressão. O *confim* do livro é um lugar onde o livro é constantemente colocado em perigo, é também a prova cabal de que o livro é, simultaneamente, o aberto e uma abertura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora, 2009.

_____. Do livro à tela. Antes e depois do livro. In: *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita ensaio e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. Vórtices. In: *O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita ensaio e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARRENTO, João. Limiar, fronteira e método. In: *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: ed da UFSC, 2013.

_____. Herbário de Faces In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Geografia de rebeldes III. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BENJAMIN, Walter. Caça às borboletas. In: *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica ed., 2013.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CACCIARI, Massimo. *Nomes do lugar: confirm*. Trad. Giorgia Brazzarola. In: Revista de letras, São Paulo, 45(1): 13-22, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

_____. *O mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O sonho de que temos a linguagem: diários*. In: Revista Colóquio/Letras. Ficção, nº143/144, jan. 1997.

_____. *Um arco singular: livro de horas II*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2010.

_____. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

_____. *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a.

_____. *Numerosas linhas: livro de horas III*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2013b.

_____. *Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso/ o ensaio de música*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2014a.

_____. *A Palavra imediata: livro de horas IV*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2014b.

_____. *O livro das comunidades: geografia de rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014c.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da Des-posseção: sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Editora Averno, 2013.

Memória selvagem de futuros possíveis e desejados: Maria Gabriela Llansol e o texto dos tempos

Wild memory of desired and possible futures: Maria Gabriela Llansol and the text of times

Pedro Henrique Paixão⁶
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

0.

Escritores e escreventes têm em comum a palavra, declara Roland Barthes (2007) em um dos capítulos de *Crítica e Verdade*. Contudo, segundo o crítico, “o escritor realiza uma função (concebe a literatura como fim), o escrevente uma atividade”: [...] A produção do escrevente tem sempre um caráter livre. [...] Situada à margem das instituições e das transações [...] (BARTHES, 2007, p.32-37).

Nesse sentido, Maria Gabriela Llansol e seu trabalho alheio às coisas civis também se situam à margem, junto dos escreventes. Afinal, a escrita operada por seu texto é pautada pela filosofia errante do gesto, em contraposição à finalidade de um ato. Portanto, pensar não se define por atos, mas por gestos. Aqui, o pensamento se dá como forma de vida, e não como profissão (função – fim). A respeito dessa distinção entre escritores e escreventes, em uma entrevista concedida em fevereiro de 1997, Llansol (2011) diz: “Escritor é uma palavra que pode abranger imensas realidades, porque há imensas realidades escriturais e há imensos tipos de pessoas e de seres humanos que são suportes de escrita. Por isso, eu até preferia não ser ‘escritor’, mas ser aquele que consigna um texto à sua experiência, para que ela fique sobre esta Terra e possa ser ligada à experiência de outros.” (LLANSOL, 2011a, p. 66).

Numa outra modulação desse mesmo pensamento, em um de seus diários, lemos: “[...] eu não fui talhada para fazer livros, mas para dar a entender por escrito o que foi uma experiência [...]” (LLANSOL, 2011b, p.89). Declara-se, então, morte ao livro e avança-se com a vida em movimento do texto, uma “forma formante” que não cessa de se “remodular”, eis a metamorfose de um corpo vivo. O texto da escrevente portuguesa não se pauta em desenvolvimentos temáticos, nem apresenta enredo, mas segue um fio

⁶ Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social (PPGMS). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Email: pedropaixao.rj@gmail.com - Rio de Janeiro (RJ) – Brasil.

que liga as diferentes “cenas fulgor”, isto é, os instantes plenos em que as imagens que não são imagens, que emanam da própria imanência das coisas, “vêm procurar em nós [...] a vibração pelo vivo e pelo novo” (LLANSOL, 2000, p.33). Este é um pensamento da dispersão e não da ordem e da conformação. É uma manifestação absoluta do desejo, de toda força selvagem e incivilizada (distante do mundo meramente social e do humano consumidor de poder), ou seja, de tudo aquilo que não suporta a opressão das leis. Mais do que um desejo de escrever, um desejo de ler, ou seja, de escrever novas leituras, de remontar o tempo e a história. Porque “a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito - o erro e o fora, o inacessível e o irregular” (BLANCHOT, 2005, p. 300).

Não é incomum que leitores pouco íntimos ao universo de Llansol, isto é, em processo de maturação da legência (algo que nunca se constitui), tenham por vezes a impressão de estarem lendo o mesmo texto, ainda que transitem por títulos diferentes. Mas isso é justificável e trata-se efetivamente de um projeto de escrita com o texto, que lhe confere como já mencionado novos contornos e modulações, o que interessa aqui é o pensamento por dentro da forma, o movimento. Em *Inquérito às Quatro Confidências*, outro dos muitos diários de legência e de experiência com o mundo de Maria Gabriela Llansol (2011), lemos em um fragmento de 1996: “O texto que ando a escrever vai para trinta e cinco anos, começou por ser pequenas narrativas de estranheza e identificou-se, em seguida, com a sequência das cenas fulgor do ‘entresser’. Quis agora olhá-lo do ponto de vista do luar libidinal” (LLANSOL, 2011c, p.153).

Entretanto, há quem aponte uma incoerência entre o gesto de declarar morte ao livro, mas vida ao texto e um projeto que se afirma a partir da concepção de livros, ou mesmo de apenas “começos preciosos” para estes; e cujo texto inaugural desses gestos singulares traz o livro já no título, trata-se de *O Livro das Comunidades*, de 1977. Porém também há argumentos para isso, pois aqui o livro não é pensado como uma realidade estanque, mas como uma virtualidade sempre aberta lançada a todos os recomeços, aspecto que revela muitas afinidades com as teorias da memória de Henri Bergson (1999), por exemplo. Nesse projeto, livro é o equivalente de mundo, “mundo imaginalis”, ou “lugar imaginante”.

Em entrevista com António Guerreiro, ao *Jornal Expresso*, em seis de abril de 1991, Llansol trata dessa questão, ao dizer: “Não sei se é o mesmo Livro, direi antes que é o mesmo espaço evoluindo e abrindo-se e fechando-se e abrindo-se e fechando-se

porque só isso me parece verdadeiramente real. Se eu fizesse livros estanques, teria a impressão de que no livro seguinte estaria a recomeçar a realidade. Ora, eu vivo há já bastantes anos e a realidade para mim é algo de extremamente contínuo, momentos saindo de outros, e só de uma maneira artificial é que poderia cortá-la, porque de fato ela existe, não como encadeamento de causas e efeitos, mas em correspondências, em evolução e oscilação permanente. O passado desfaz-se continuamente no poder pujante do futuro. [...] Quando chamo a este livro “O Livro das Comunidades”, não me estou a referir a um livro concreto. É um livro que, digamos, é o correspondente do mundo.” (LLANSOL, 2011a, p. 14-15).

1. O texto dos tempos

No salto entre as datas sem sítio de *Inquérito às Quatro Confidências*, lemos: “Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes, não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros. As figuras do texto, que já vêm de muito longe, não prosseguem um enigma, mas vivem um drama: dedicam-se a experimentar vivências afectivo-mentais consequentes. [...] Eu poderia escrever sobre os problemas do tempo em que vivemos, mas só poderia falar deles a partir do meu, do meu tempo, des-datando, que é o modo como escovo o fato dessas imagens.” (LLANSOL, 2011, p.23-25).

Diante disso, questiono: é possível um lugar do tempo em que se possa situar um texto habitado por figuras, como por exemplo, Camões, Fernando Pessoa, Spinoza, Hölderlin, Nietzsche, Ana de Peñalosa, Bach, “Maria Gabriela Llansol” (esta que também se lança como figura mutante de seu texto) e tantas outras?

A escrevente convoca essas figuras para habitar um tempo absoluto, conjugado no presente da escrita e da leitura, que se fundamenta nas noções de “tempo-agora” (*Jetztzeit*) e de “atualidade”, com as quais se articula, por exemplo, o pensamento de Walter Benjamin. Resultado de uma experiência de escrita que não vem depois do vivido, mas nasce junto com este. Há aqui a ideia de uma “temporalidade múltipla”, de “tempos que se sobrepõe”, em que se acolhe a simultaneidade em detrimento da hierarquia, simultaneidade temporal que não se dá na temporalidade da história, mas na temporalidade dos afetos das figuras do texto, bem como no seu pensamento e no rasto de fulgor deixado por elas. Na casa de acolhimento e combate que é esse texto, temos planos polifônicos, isto é, há uma contaminação de falas, que irrompem nas múltiplas

vozes de Llansol. Temos, portanto, o que é possível chamar de “escrita palimpséstica”, pois seus textos se configuram através de uma gênese complexa e não linear. Como exemplo dessa singularidade, destaco o seguinte fragmento de seu *O Livro das Comunidades*, em que diz: “Leio um texto e vou o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página, mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N.” (LLANSOL, 1977, p.57).

Trata-se do que Llansol denomina de “filosofia de seda”, o fino pano que se estende entre os olhos e a mão, que deita sobre o já escrito e dá a ver a topografia das primeiras palavras, estas que regressam sem cessar, num “eterno retorno do mútuo”. Aqui, “as palavras são, como tudo, formas impulsivas, que guardam os extratos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico” (LLANSOL, 2011d, p.124). A escrita de Llansol deriva de uma reflexão imensa, do desprendimento obtido de contrastes e, sobretudo, da concentração no presente, “em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre. Este estado é o momento ideal para escrever” (LLANSOL, 2011b, p.14).

Llansol não se deixa “domesticar pelas imagens de saber que correm pela história”. Assim, não se pode falar aqui de uma história cumulativa e irrepitível, “como cadeia objetiva de superação de eras”, subordinada à hierarquia “teo-teleo-lógica” das eras. Em *Um falcão no punho*, o texto nos diz: “eu creio que Portugal é um território de viagem, estrelado ou com a configuração das estrelas pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes, ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa” (LLANSOL, 1985, p.10).

Estamos falando de uma comunidade transversal ao tempo, este entendido como uma medida rítmica/musical do pensamento, e do devir plural e não cumulativo. A escrevente propõe um jogo deliberado com o arquivo. “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte” (LLANSOL, 1985, p. 142.), lemos em “O devir como simultaneidade”, fragmento do diário *Um falcão no punho*.

Em uma análise da simultaneidade dos tempos do texto de Llansol, ao observar certas tendências em diferentes períodos de sua produção, o crítico e tradutor João Barrento (2014) aponta que eles irão se desenvolver sob três modos determinantes, mas não estanques. Desse modo, ele propõe: Se o tempo desse texto não é o cronológico nem o sequencial, qual é então o seu “tempo próprio”, aquele ou aqueles que melhor se ajustam a esta forma de escrita (ou vice-versa)? Sugeri já que se trata de formas particulares de memória, vindas, não do passado, mas de futuros, espaços de tempo virtuais, móveis, num presente que é passado e futuro, à semelhança do lugar absoluto do presente no Livro 11 das *Confissões de Santo Agostinho*, onde se reduz o tempo a uma ontologia do agora, ou “presente grávido”, como também acontece na filosofia da esperança de Ernst Bloch. [...] No início, esse espaço-tempo do reverso da História recebe o nome de *Restante Vida* (a esfera, ou o tempo, do cumprimento das promessas não cumpridas da história humana); a meio da vida e da Obra nasce o *espaço-tempo meta-histórico do Espaço edénico* (meta-histórico mas não metafísico, já que corresponde à visão de um tempo de plena realização do “dom poético”, que emana da própria imanência das coisas, e não de nenhum tempo mítico); na última fase, a escrita transcende o quotidiano e transcende-se, na tentativa de captar o murmúrio do Ser e entrar no tempo do *Há*. [...] O tempo do texto é um tempo sem coordenadas (passado, presente e futuro, antes e depois), mas com um vector futurante. (BARRENTO, 2014, p.16-19).

Maria Gabriela Llansol escreve, portanto, “com o seu corpo de tempo”, corpo que absorve todos os tempos e transmuta-os em escrita. Seu texto é composto de formas de temporalidade não cronológicas, mas livres e abertas, “uma espécie de memória selvagem de futuros possíveis e desejados”. Conforme aponta Barrento, não há coordenadas, mas há um vetor futurante. E “o futuro que o texto procura e oferece mais não é, provavelmente, do que qualquer coisa como a infância do mundo” (BARRENTO, 201, p.19).

Llansol propõe com seu trabalho um gesto de “retorno pela escrita à infância que nos fez, aos mundos não lineares que nos alimentam, ao corpo, às relações” (LLANSOL, 2010, s/r). Desse modo, a infância pode ser pensada como um futuro anterior do homem e a sua verdadeira pátria. Um pensamento que permanece vivo e movente, um projeto de leitura do mundo que se dá pelas margens, nos limiões da língua, e que continua em aberto. Portanto, nos incita a tomá-lo como corpo político para subverter as instituições do poder e para reelaborar a história. Discutiremos adiante

a análise da “sobreimpressão” dos tempos no texto de Llansol, a partir de um gesto de retorno à memória selvagem, à infância (como projeção animal do homem), a uma paisagem livre da presença humana como centro, em que o texto, tal a natureza, é a casa comum em que acontece o “dom de troca com o vivo da espécie terrestre”. Passemos, então, à discussão de cada uma das tendências destacadas por João Barrento.

I. A restante vida

Assim como as crianças “se sentem irresistivelmente atraídas pelo resíduo”, conforme nos aponta Benjamin, em uma de suas imagens do pensamento, o texto de Llansol também se desenvolve na perspectiva da ativação dos restos que derivam do que se pode chamar de “canteiro de obras” da história. Na brincadeira (no jogo) com os resíduos da construção, da jardinagem, das atividades domésticas, as crianças “não imitam as obras dos adultos” (BENJAMIN, 1987, p. 18-19). De modo equivalente, os gestos de Llansol (2011) não imitam o tempo humano e a história, mas os subvertem. Talham as coisas habitualmente reunidas e conectam as coisas habitualmente separadas, o essencial é criar abalo e movimento. “Escrever não é procurar conformidades, mas consignar um impacto, desde que a vontade não desfaleça – e crie” (LLANSOL, 2011c, p 130). Assim, em *Finita*, diário do “des-datar” da escrevente, lemos: Há um resto que foi deixado e que, sob a forma do mútuo, se enuncia. Apesar de eu não saber bem o que nessa palavra se avizinha. [...] Como se o reverso da história me chegasse numa dobra, e eu o visse a entreabrir-se ligeiramente, e já as minhas mãos recebessem só nuvens. [...] Que nuvem continua transitando? Por que será que no horizonte da história se ouvem gemidos, o gotejar contínuo de ações inacabadas? (LLANSOL, 2011b, p.30-31).

Em 1983, durante os anos de seu exílio na Bélgica, Gabriela Llansol publica *A restante vida*, segundo volume da trilogia *Geografia de Rebeldes*, iniciada com “*O livro das comunidades*”. São João da Cruz, Nietzsche, Müntzer, Ana de Peñalosa e Eckhart são algumas das figuras – nesse caso, que historicamente existiram – que aparecem em sua comunidade transversal ao tempo, nesse seu projeto trans-histórico da história, e que também se manifestam em *A restante vida*. Entretanto, essas figuras históricas não são iguais ao que foram e também não se mantêm iguais no percurso da escrita, elas estão sempre em devir. Llansol nos diz: “Eu anuncio imagens que não são imagens, e ouvi-las ditas – que não por mim –, confere-lhes duração e intensidade. Meditava, pois, que não havia só seres com perfil histórico reconhecido, mas todos nós éramos os seres

apagados de um momento, e seres vibrantes de um outro. [...] Identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. [...] A figura nunca é um inerte, mas um princípio ativo, cuja harmônica e trajetória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio.” (LLANSOL, 2011d, p.120-122).

Aqui, como se vê, a figura não se vincula a um “eu” (a uma identidade fixa) e não tem morte, segue viva na metamorfose do texto. Já que o seu tempo histórico a fez morrer ou a ignorou, Llansol a recupera. O “sem eu” das figuras de seu texto se aproxima da ideia de “alguém”, também trabalhada pela escritora, e que podemos ler junto da noção de “qualquer”, de que fala Agamben (1993) em *A comunidade que vem*: “O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo.” (AGAMBEN, 1993, p. 11).

Desse modo, longe da identificação de um nome, de um perfil psicológico próprio, a figura é, acima de tudo, uma fonte de energia, mutável, com disponibilidade para mudar e membro de livre vontade. Portanto, pode afirmar-se no interior de uma comunidade.

No *Livro das comunidades*, Llansol (2014) assim escreve: “se eu me concentrar num fragmento do tempo/ não é hoje, nem amanhã/ mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,/agora,/esse fragmento revelará todo o tempo”⁷. É nesse todo do tempo (o *Jetztzeit* de Benjamin), na “sobreimpressão” das paisagens que faz surgir o “Lugar imaginante” de seu texto (espaço único do mútuo), em que a escrevente acolhe as figuras históricas ou cotidianas retirando-as de seus territórios. Pois mais do que tirá-las de seu lugar, aquele ao qual se associam na história civil, Llansol retira toda a ideia de lugar (o território) em torno dessas figuras. Porque nesse texto não há territórios,

⁷ LLANSOL. Maria Gabriela. *O livro das comunidades: Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento, 1977, p.67. Pensamento que deriva do rio do instante pleno de Eckhart, o rio de palavras do sermão 10 “*Stella matutina*”: “*Si je prends un fragment du temps, il n’est aujourd’hui ni hier. Mais si je prends ‘maintenant’, il contient en soi tout le temps*”. ECKHART. *Sermons*. Paris: Gallimard, 1987. p.22.

aquilo que os olhos do poder cobiçam, mas há paisagens, aquilo que o olhar livre vê: “O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui, vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.” (LLANSOL, 2014, p. 9-10).

Assim, escrever é ampliar os mundos, ver com olhos livres. A escritora retira as figuras de onde elas são de fato vítimas da cobiça do olhar do poder, as traz para o seu texto e transforma o espaço em que esses corpos se movem em paisagens animadas, vivas, de energia. Temos figuras de escritores, de místicos, de rebeldes que não se resignaram e, portanto, não aceitaram “ver a sua vida amputada de vibração, de intensidade e amplitude”, sobretudo, não aceitaram que a espécie humana se fundasse “na posse de uns sobre os outros”. É nos restos fracassados dos marginalizados e excluídos da história que Llansol encontra a matéria da sua *Restante Vida* e propõe uma nova paisagem humana. Por suas palavras: “Não havendo memória de ser humano mais vale guardar em memória o resto, todos os restos, a restante vida” (LLANSOL *apud* BARRENTO, 2014, p.17). Nesse sentido, de encontro com a radicalidade estética e de pensamento e o campo de ação política no qual se articula a escrevente portuguesa (ainda que seja o do “inútil fazer”), cabe a seguinte proposição do crítico de arte e cultura Raúl Antelo (2001): [...] ler uma literatura à margem da história nos apresenta a história efetiva e própria como história alternativa ou oblíqua, donde o absoluto infinito da transgressão e o gasto não-funcional da significação nos expõem constantemente da série. Não se trata de avaliar o obtuso de acordo com normas paradigmáticas, mas de encontrar com ele uma saída ao binarismo. (ANTELO, 2001, p. 31).

Afinal, “o novo sentido, o sentido de toda construção, é, portanto, o processo da desidentificação simbólica, uma singular busca contra-hegemônica entre materiais abandonados” (ANTELO, 2009, p. 44). Nessa busca contra-hegemônica entre restos, o projeto de “vida escrita” de Llansol irrompe como uma alternativa, isto é, como uma nova perspectiva diante da história dos vencedores, em que o saber não é feito para apaziguar ou conformar, mas para cortar, para destruir a ordem vigente.

II. O espaço edênico: o tempo do instante

O período que revela a “restante vida”, momento de cumprir as promessas não cumpridas da história, inicia-se a partir de três livros: o livro das mutações (*O Livro das*

Comunidades – 1977); o livro da batalha perdida (*A Restante Vida* – 1983) e o livro das relações (*Na Casa de Julho e Agosto* – 1984), que compõem a *Geografia de Rebeldes*, primeira trilogia de Llansol.

Como já foi dito antes, a matéria genealógica do texto dessa escrevente é diversa e dispersa, isto é, contempla entes e seres de diferentes culturas. Viajantes, místicos e eremitas são, por exemplo, figuras muito caras à Llansol, especialmente porque anulam a ideia de pertença a um lugar, transitam às margens dos territórios do poder e da lei, e ao se lançarem ao desejo e ao movimento (condições originalmente humanas), propõem novas paisagens. É desse pensamento que surge sua primeira trilogia, a ontologia de seres (entes) que se ligam à substância da paisagem, um espaço natural, livre e imaginante. Figuras fora da lei que dão relevo ao que há de indomável no pensamento, na linguagem e no humano. Trata-se do “*mundus imaginalis*” de Llansol, uma região intermediária entre o ser e as ideias visuais (imagens), em que se ativa sua memória criativa (a única que lhe interessa) e em que “o comum consiste na infinita coexistência dos seres em um espaço sem limites”. Temos aqui uma “signografia-sobre-o mundo”, em que a “nossa biografia se cruza (e tantas vezes se confunde) com a geografia dos mundos” (LLANSOL, 2011c, p.128), uma vastidão que a palavra não comporta.

Nesse caso, percebemos uma sutil transição na qual o espaço se sobrepõe ao tempo, e as batalhas da história vão cedendo lugar ao repouso na vida cotidiana (repouso que não quer dizer inércia do pensamento), à relação profunda com os objetos da casa, à plena realização do “dom poético”. Passamos ao “espaço meta-histórico do espaço edênico”. A respeito desse conceito, em entrevista de janeiro de 1995, concedida ao jornal *Público*, Llansol esclarece que: “O lugar imaginante dos meus textos é o espaço edênico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de, ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. [...] um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem [...]. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão.” (LLANSOL, 2011a, p.22).

É possível observar em *Um beijo dado mais tarde* (1990), livro que está claramente inserido nessa articulação, o “tempo-instante do corpo”, a “ordem figural” do cotidiano, em que se confrontam todas as geometrias das quais o pensamento pode irromper, a partir de diálogos profundos com as coisas, desde as mais insignificantes, os chamados seres não-humanos, “avançando progressivamente para uma prática de vida assente na atenção e na responsabilidade (no sentido da busca de uma ética dialogal)” (BARRENTO, 2014, p.27), o que conduz o texto à revelação de novas dimensões do estético. Assim, transcrevo a seguir três fragmentos do referido livro que bem dão a ver esses aspectos do texto: “[...] coisa é o rosto do quieto, rosto de mesa, de salvas de prata, de corredor, de salas com reserva. Vou por um caminho longe dali, e sinto-me retida pelo nó do verbo onde os rostos tão próximos uns dos outros, são o horizonte da palavra fechada; meu olhar não se levanta para o contorno do inerte. Se o lençol de linho mais branco foi contaminado pelo ponto em que caiu, que hei de ler no que escrevi? Concluo que o desprendimento é necessário à órbita da palavra, e que tais objectos estão cobertos pelo desejo da poeira.” (LLANSOL, 2013, p.16) Amor e irmã: ando fascinada com objectos, pequenas e grandes coisas azuis, situações cenas, que caem do fundo da minha voz, banham-se nela, e saem vestidos, suplicando esplendor. (LLANSOL, 2013, p.57) O extremo conflui agora num enorme espaço debruado pelo tempo, e o que estou vendo, com som de prazer, e descendo por muitas gargantas, habita na fluidez e instante da casa morta à Nuvem Pairando; lugar que é uma face do tempo, e onde é impossível dar forma compacta enfim subindo à matéria narrativa de um livro; balouço sobre vários telhados, e desço por um eixo que me causa vertigens; pois nada se vê ainda do tempo circunciso que eu esperava[...]. (LLANSOL, 2013, p. 67)

Esses registros de textualidade claramente reafirmam essa ética do diálogo com todas as coisas, o infinitamente possível da leitura e, sobretudo, que essa escrita não configura equações simples, pois converge o divergente, sendo “impossível dar forma compacta”. Afinal, “uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso” (LLANSOL, 1984, p.18). Logo, cabe a nós o “esforço ininterrupto de ler”. Sobre a articulação dessa tendência, João Barrento aponta que: “Quando o instante deixa de ser mensurável pelo instante seguinte, torna-se autónomo, intenso e não extenso – saímos do tempo da História e entramos no do quotidiano, o tempo das pequenas grandes experiências que se amplificam, tal como a escrita e a leitura que seguem essa dimensão imanente e espessa do tempo amplificam o mundo. O tempo torna-se então denso como um átomo, breve como um ponto, amplo como uma vida

inteira ou como o universo. Como quando se diz: “É de manhã” ou “Vai chover”. Como quando, simplesmente, se olha. Em *O começo de um livro é precioso* há um apelo direto a este modo de vivência do tempo. Assim lemos: “Sê contrária à insensibilidade. Vê. [...] / Se for tempo o que / entre vós nascer, esse instante não / tem medida no presente seguinte” (CLP, 336). [...] O texto insere-se numa nova geração de figuras anónimas, porque os nomes, antes reconhecíveis e oriundos do tempo da História e as figuras, que antes eram figuras-em-devir, são agora vozes-acontecimento, manifestações do carbono vivo que por isso rejeitam, quer a tentação teológica do indizível, quer a memória. É clara a oposição entre ser e lembrar-se, e por isso a escrita se transforma numa “signografia do espaço” que “é incontestavelmente maior do que o tempo” (p. 52) – o tempo humano em geral, cheio de armadilhas e cúmplice dos poderes, e o “pátio da Lembrança”, da memória individual, empecilho à afirmação de si na imanência do presente. (BARRENTO, 2014, p.25-27).

III. O Há

Como observamos até aqui, no texto de Llansol há uma comunicação universal entre todos os seres, humanos e não humanos e a possibilidade do reconhecimento dessa comunicação, em que “tudo comunica por sinais, por regularidades afetivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação” (BARRENTO, 2014, p.17). Há equivalência ontológica entre os entes (figuras) que habitam as páginas desse texto. Em *Um falcão no punho*, lemos: “uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera” (LLANSOL, 2011d, p.121). Esta seria a modulação mais extrema do seu percurso que rompe absolutamente com identidades fixas para chegar ao “Há”, a uma total desidentificação simbólica.

Heidegger apresenta uma reflexão em torno do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências. Com isso, opõe-se à tradição metafísica que, em sua orientação teológica, teria transformado o ser em geral num mero ente com atributos divinos. Contudo, o professor Jorge Leandro Rosa, ao questionar se é possível que o “eu” sobreviva na intersecção entre a desapropriação do sujeito e a inscrição de um nome na “comunidade”, conclui que as propostas de Heidegger são insuficientes neste aspecto, como suporte teórico. Afinal, o que se discute agora está para além da distinção entre ser e ente. É nas ideias de Emmanuel

Lévinas que encontramos uma radicalização desta distinção que nos seja útil: Lévinas descreve a possibilidade de uma existência sem que “alguém” exista; o “há” equivalente a “chove”: “Imaginemos o retorno ao nada de todas as coisas, seres e pessoas. Encontraremos o puro nada? O que fica após esta destruição imaginária de todas as coisas é, não qualquer coisa, mas o facto de haver. A ausência de todas as coisas regressa como uma presença: como o lugar onde tudo foi aniquilado, como uma densidade atmosférica, como uma plenitude do vazio ou como o murmúrio do silêncio. Após esta destruição dos seres e das coisas, há o ‘campo de forças’ do existir, impessoal. Algo que não é nem sujeito, nem substantivo. O facto de existir que se impõe quando não há mais nada. E é anónimo: não há nada nem ninguém que tome esta existência para si. É impessoal como o ‘chove’ ou ‘faz calor’. Existir que regressa, qualquer que seja a negação com a qual o afastamos, como se se tratasse da irremissibilidade do puro existir”. (LÉVINAS. *Apud* ROSA, s/r).

Ou seja, um rumor anónimo e insignificativo do Ser, uma ação de ser (ou melhor, um gesto) e não um ser que é. Lemos em um fragmento de *Inquérito às Quatro Confidências*: “eu não sou nada, vivo perfeitamente no nada_____ só que, à minha volta, é tudo há” (LLANSOL, 2011c, p.108). Sobre esse conceito, Llansol (2011) diz que: “Foi um pré-socrático, Parmênides, que introduziu, digamos, essa noção do ‘há’ em oposição à noção de movimento. Digamos, o ‘há’ é a certeza inabalável de que há um núcleo que nunca será destruído e que tem a sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos viventes, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhes assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim. É uma espécie de bala granítica.” (LLANSOL, 2011a, p. 62.)

Uma vez que recorremos ao poema “Da Natureza”, atribuído ao pré-socrático, comprovamos a presença dessa força de núcleo indestrutível e sem fim, conforme mostram os versos seguintes:

“[...] Só falta agora falar do caminho
que é. Sobre esse são muitos os sinais
de que o ser é ingénito e indestrutível,
pois é compacto, inabalável e sem fim;
não foi nem será, pois é agora um todo homogêneo,
uno, contínuo. [...]
Nem é divisível, visto ser todo homogêneo,
nem num lado é mais, que o impeça de ser contínuo,

nem noutra menos, mas é todo cheio do que é
e por isso todo contínuo, pois o que é é com o que é.
Além disso, é imóvel nas cadeias dos potentes laços,
sem princípio nem fim, pois gênese e destruição
foram afastadas para longe, repelidas pela confiança verdadeira.
[...] O mesmo é o que há para pensar e aquilo por causa de que
há
pensamento.” (PARMÊNIDES, 2002: s/r.).

Enfim, de acordo com a hipótese de João Barrento, de que os gestos de recuperação e apreensão dos diversos sentidos do tempo já estavam presentes desde o início no trabalho de Llansol, apenas em maior ou menor grau de manifestação, em texto de 1976, por exemplo, embora de modo menos explícito do que aparece em *Inquérito às Quatro Confidências* e em livros posteriores a este, já observamos percepções do tempo do “Há”; como a que transcrevo a seguir, a fim de interromper o sem fim desta conversa: Tudo o que sinto, em minha volta, se torna sinônimo de ser vivo. Em toda a forma há vida e movimento, compreensão e projeto, percepção e sensibilidade (LLANSOL, 2011b, p. 110).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Qualquer. In: *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ANTELO, Raúl. Genealogia do vazio. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa, Ed.UEPG, 2001.
- _____. Sentido, paisagem, espaçamento. In: *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- BARRENTO, João. O texto dos tempos. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *A partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: UFSC, 2014.
- BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Canteiro de obras. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades: Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento, 1977.
- _____. *A restante vida – Geografia de rebeldes II*. Porto: Afrontamentos, 1982.

- _____. *Causa Amante*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.
- _____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____. *Um arco singular: Livro de horas II (Jodoigne, 1977-1978)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.
- _____. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- _____. *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.
- _____. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- _____. *O livro das comunidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- PARMÊNIDES. *Da Natureza*. Trad. José Gabriel Trindade dos Santos. 1ªed. São Paulo: Loyola, 2002. Disponível em: <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Da-Natureza-Parme%CC%82nides.pdf> Acessado em: 27/08/2018.
- ROSA, Jorge Leandro. “Modernidade, a-Teologia – uma leitura de Geografia de Rebeldes de Maria Gabriela Llansol”. s/r.

Memórias inaparentes: Glauber Rocha, leitor de Mallarmé¹

Unapparent memories: Glauber Rocha, reader of Mallarmé

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho²
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

[1]

O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), em 1979, escreveu e enviou uma extensa carta a Celso Amorim, então diretor da Embrafilme³. Tratava-se de um pedido do cineasta para que a empresa recuperasse e reeditasse o que chamava de “Pacote Glauber” – os negativos de seus filmes que, devido ao seu exílio de mais de cinco anos⁴ no período da ditadura militar (1964-1985), estavam espalhados entre laboratórios do Brasil, da Alemanha, França, Espanha e Itália. Além disso, solicitava incentivos para finalizar e lançar aquele que seria seu último filme, *A idade da Terra*.

A princípio, parece uma carta oficial, relativa ao seu ofício, direcionada a um órgão público. Porém, como é comum na correspondência de Glauber, os assuntos técnicos logo transbordam para os afetivos, para as reflexões poéticas e políticas. Glauber atravessa domínios e os amontoa, empregando uma escrita explosiva, quase catártica, em que letras maiúsculas invadem a página sem sobreaviso. Exemplifico com um trecho desta mesma carta: “A ‘Idade da Terra’ vai derrubar o APOCALYPZE e outras chantagens tectrônicas imperialistas, com a mesma força com que ‘Deus e o Diabo’ derrotou o marxismo recuperado pelo existencialismo in FRANCISCO GIULIANO ou *Salvatore?*” (ROCHA, 1997, p. 650, grifos dele).

¹ Este artigo é um desdobramento das reflexões realizadas durante o curso “Arquifilologia: ficção crítica, memórias inaparentes”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, entre agosto e dezembro de 2017. Parte destas elaborações foram apresentadas na mesa “Memórias inaparentes: literaturas, artes, políticas”, no âmbito do III Seminário Internacional em Memória Social, promovido na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 15 e 18 de maio de 2018.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima. E-mail: brunacarolinadomingues@gmail.com.

³ Órgão estatal responsável pela produção e distribuição de filmes, extinto no governo Fernando Collor, em 1990.

⁴ Glauber Rocha deixa o país em 1971 com destino a Havana depois das filmagens de “O leão de sete cabeças”, no Congo, em 1969, e “Cabeças cortadas”, na Espanha, em 1970. Permanece em Cuba no ano de 1972, para seguir, posteriormente, à Europa, onde transita, principalmente, entre Paris e Roma. Ele retorna ao Brasil efetivamente em junho de 1976 (PIERRE, 1996).

Mais adiante, ele mesmo vai assumir sua posição transgressora, daquele que não separa os mundos do trabalho e da burocracia, do mundo dos afetos – aquele que consente aos arroubos da imaginação. Escreve: “O TERCEIRO PROBLEMA (prefiro Mallarmé a Houaiss, daí a fragmentação eisensteiniana da carta, que deveria ser oficial, mas eu a desburocratizei) – é o meu próximo filme (‘A idade da terra’)” (ROCHA, 1997, p. 651, grifos dele).

Proponho, no presente artigo, perseguir a presença de Mallarmé nesta carta e, assim, dar a ler “Le Livre”, a obra inacabada do poeta francês, através do leitor Glauber Rocha. Esta “Grande Obra” de Mallarmé pretendia, segundo o próprio autor, ser o livro que contivesse “todas as relações existentes entre todas as coisas”. Como explorarei adiante, esse *gesto* disparado por Mallarmé retorna nas estantes da Biblioteca de Babel, inventada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges. Retorna também na escavação do filósofo Michel Foucault diante de *As tentações de Santo Antônio*, romance de Gustave Flaubert. Compreendo aqui o conceito de gesto tal qual o definiu o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em “Notas sobre o gesto”, ensaio de 2008, e em outras obras. O gesto, segundo Agamben, não está circunscrito nem na esfera da *praxis* nem na da *poiesis* aristotélicas. Não se trata nem do agir, cujo fim está em si mesmo; nem do fazer, cujo fim é de si externo. O gesto não se instaura na dicotomia entre meio e fim, mas na própria medialidade (AGAMBEN, 2008).

Engendrarei, a partir da centelha deixada por Glauber em sua carta, uma constelação de leituras, dispondo-me do gesto arquifilológico com o qual procede o crítico Raúl Antelo em vários de seus ensaios e escritos. Trata-se de aproximar dados, na aparência, distanciados; deixar advir, do choque desses encontros, uma outra possibilidade de memória. Não a histórica, cronológica, visível. Mas a vestigial, anacrônica, inaparente. Conforme escreveu Antelo na abertura do ensaio “La mesa de montaje”, publicado em *Archifilologías latino-americanas: lecturas tras el agotamiento*, em 2015: “El objeto, el *objeu* u *objuego* de la archifilología no es la representación, sino la idea, el gesto. ‘No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite esse processo y busca del futuro lo que falta del pasado’”⁵ (ANTELO, 2015, p. 9)

⁵ O objeto, o *objeu* ou *objogo* da arquifilologia não é a representação, mas a ideia, o gesto. “Não se repete o passado, mas o que dele vai ao futuro. A filologia repete esse processo e busca do futuro o que falta do passado” (Tradução livre).

Neste breve trecho, em que recupera uma das teses de Werner Hamacher sobre a filologia, Antelo toca na compreensão que Agamben tem do gesto, pois o objeto da arqui-filologia não produz uma fixidez externa de si mesmo, uma interpretação, logo, uma re-presentation. Seu objeto é o gesto de justamente desmontar o objeto: não à toa, cita o *objeu* do psicanalista Pierre Fédida, neologismo que reúne *objet* (objeto) e *jeu* (jogo, brincadeira). Volto a Agamben (2014), que parte da ideia do *jogo* para pensar uma leitura da história que não esteja amalgamada a uma cronologia, e para tal, relaciona os âmbitos do jogo e do rito ao do tempo. Sua hipótese é a de que, nas sociedades, enquanto as cerimônias rituais serviam para estruturar o calendário, fixar suas etapas, o jogo servia para alterá-lo ou destruí-lo. Apesar disso, em todo jogo sobrevive um rastro de sagrado, de ritualístico. Um exemplo é o jogo de bola, no qual sobrevivem rastros dos rituais da luta dos deuses pela posse do sol. Em “Infância e História”, afirma Agamben: “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano” (AGAMBEN, 2014, p. 85).

O autor também associa a noção de brinquedo à de “bricolage”, de Lévi-Strauss. Tanto o brinquedo quanto a “bricolage” se utilizam de fragmentos próprios de outras estruturas e transformam “antigos significados em significantes e vice-versa” (AGAMBEN, 2014, p.87). Ele segue sua reflexão afirmando a essência do brinquedo como histórica: capturado na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais” (AGAMBEN, 2014, p.86), “materializa a historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular” (AGAMBEN, 2014, p. 87).

Enquanto o monumento e o documento, tão caros à história de um tempo linear, busca presentificar um passado, o brinquedo joga com a sincronia e a diacronia, “presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’” (AGAMBEN, 2014, p. 87). Esse tempo do brinquedo, lugar do tempo da história, é conforme aquele descrito por Walter Benjamin no fragmento XIV de “Sobre o conceito da história”: não um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preñado de agoras (BENJAMIN, 2016, p.18).

Tal qual o brinquedo, nem diacrônico, nem sincrônico, mas anacrônico é o tempo da arqui-filologia. “Arché”, próximo à origem, não se instala em um ponto localizado no passado e superado pelo presente que avança em direção ao futuro, como compreende o desenrolar linear da cronologia. A origem sobrevive na tessitura do agora, nas fraturas abertas do contemporâneo, opera no devir histórico. Irrompe aos

saltos (“Ursprung = salto originário”) conforme nos dispomos ao jogo e ao trabalho de, em uma mesa de montagem, desmontar o objeto não para remontá-lo em uma totalidade anterior, mas para perseguir a potência de seus fragmentos.

[2]

A preferência de Glauber pelo poeta francês em detrimento ao método cartesiano do dicionário, lugar da normatividade gramatical por excelência identificado em Houaiss, relaciona-se intimamente à maneira com a qual Glauber lidava com a escrita. Disparatada, sua escritura era dotada de uma gramática, por vezes, absurda. Especialmente em seus últimos anos, ele passou a escrever com uma ortografia própria. Abusava do X, do Y e do Z, as derradeiras letras do alfabeto, e trocava frequentemente o C pelo K. O cineasta Cacá Diegues afirmou, em depoimento gravado em fita para o acervo do recém-extinto Tempo Glauber⁶, que perguntou a Glauber os motivos para escrever daquela maneira: “E ele me disse: ‘Há tantas coisas no jornal...escrevem tanto...que se você não chamar a atenção das pessoas com um modo diferente de escrever, ninguém vai ler você!’” (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p.22).

Era também aos rompantes que Glauber processava a sua leitura, e é sobre este aspecto que me concentrarei. Percorrerei os vestígios que advêm de cartas, artigos escritos para a imprensa, depoimentos de amigos para pensá-lo não como um cineasta-autor, eixo central do movimento do Cinema Novo⁷, mas como um cineasta-leitor.

⁶ Fundado em 1983, o Tempo Glauber, localizado em um casarão no Bairro e Botafogo, encerrou em definitivo suas atividades em 2017 por falta de recursos. Além da filmografia completa do cineasta, abrigava seus livros, diários, cartazes originais dos filmes e objetos pessoais. (PENNFORT, Robert. Tempo Glauber encerra suas atividades no Rio de Janeiro. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 14 e nov. 2017. Disponível em <<https://cultura.esadao.com.br/noticias/cinema,tempo-glauber-encerra-suas-atividades-no-rio-de-janeiro,70002084830>>. Parte deste acervo encontra-se na Cinemateca do MAM, parte na Cinemateca Brasileira, e alguns itens estão ainda pendentes de catalogação.

⁷ Em linhas gerais, o Cinema Novo foi um movimento que veio sendo amadurecido ao final dos anos 50 no Brasil, especialmente no Rio, em São Paulo, na Bahia e em Minas Gerais. Reuniu jovens cineastas e produtores empenhados em realizar filmes que fossem revolucionários na forma e no conteúdo, tal qual preconizava o poeta russo Maiakovski. Inspirados, alguns, pela nouvelle vague francesa, outros pelo neorealismo italiano e pelo construtivismo russo, os diretores congregados em torno do movimento tinham, em comum, a compreensão do cinema como instrumento para transformar a realidade do país, do continente latino-americano, do Terceiro Mundo. Não que se tratasse de arte engajada ou essencialmente didática, como aquela defendida pelos Centros Populares de Cultura (CPC). Os filmes deveriam ter uma estética que retirasse sua potência justamente do subdesenvolvimento (Sobre isso, ler *Eztétika da fome*, manifesto escrito por Glauber Rocha). Criticavam, assim, o cinema clássico hollywoodiano, com narrativas de fácil assimilação, bem como as tentativas de emulá-lo, realizadas, especialmente pela Vera Cruz, companhia cinematográfica fundada em São Paulo, em 1949, encerrada em 1954.

Interessa-me percorrer a constelação de ensaístas, poetas, romancistas dos quais ele bebia para pensar seus filmes, pensar seus pensamentos e suas provocações.

Abro aqui um breve parêntese. Utilizo-me do termo “provocador” no sentido proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2018), no ensaio “O que é o ato da criação?”, inserido no volume *O fogo e o relato*, traduzido no Brasil em 2018. Nele, Agamben retoma Aristóteles para afirmar a potência como a possibilidade de se realizar ou não determinado ato. “O arquiteto é potente, porquanto ele pode não construir; a potência é uma suspensão do ato (em política isso é bem conhecido, e existe até uma figura chamada de ‘provocador’, que tem justamente o papel de obrigar quem tem o poder a exercê-lo, a colocá-lo em ato” (AGAMBEN, 2018, p. 63). É curioso que em várias das cartas de Glauber ele exorta constantemente os amigos e parceiros do movimento do Cinema Novo a realizar filmes, indica os passos a serem tomados por intelectuais, por diretores de instituições, escritores, entre outros⁸.

Ivana Bentes, responsável por reunir em livro a correspondência do cineasta, afirma que Glauber lia e escrevia de maneira obsessiva (BENTES apud ROCHA, 1997). Em várias de suas cartas, ele recomenda livros aos amigos ou fala dos livros que lê em determinado momento⁹. E as temáticas que ele percorre são muito variadas, vão desde literatura, romance, antropologia, até ciência política e economia.

A leitura se processava em rompantes. Glauber assimilava muito rapidamente as ideias centrais daquilo que lia, capturava os elementos que lhe seriam úteis ao seu processo, em um método muito parecido com aquele identificado em Jean-Luc Godard, mas com a diferença de que essas leituras não produziam muitas citações em seus filmes. O cineasta francês ama a literatura, mas dessacraliza seus objetos: quando gosta de uma passagem de um livro, não hesita em arrancar a página do exemplar em questão. Guarda para mais tarde, coleciona citações, retém um vasto dossiê fragmentado. Alguns

⁸ Para ficar somente em um exemplo, transcrevo um trecho de uma carta enviada por Glauber a Paulo César Saraceni, cineasta e amigo, diretor de filmes do Cinema Novo, entre eles *Porto das caixas* (1962) e *O desafio* (1965): “*Angústia* (livro de Graciliano Ramos) você deve fazer (...) você não pode desprezar a paisagem física e humana. Tem de ser verista como *Vidas Secas* (adaptação dirigida por Nelson Pereira dos Santos). (...) se Graciliano é o nosso grande escritor, você é o nosso grande diretor, a Bahia é nossa grande arquitetura: unindo tudo dá o filme total. Nelsinho (Nelson Pereira dos Santos) vai filmar *São Bernardo* (eu tenho loucura para fazer *São Bernardo*, faria algo melhor que o *Ossessione*, de Visconti) e acho que você devia filmar *Memórias do Cárcere* – assim você e Nelsinho faiam uma ‘gracilianesca’, que seria uma das coisas mais importantes do cinema moderno do mundo” (ROCHA, 1997, p. 192).

⁹ Novamente, para ficar em um só exemplo de tantos escritores citados nas cartas de Glauber, escreve ele ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes em 20 de novembro de 1971: “Li dois livros: ‘Os Sertões’, de Euclides e ‘Retrato do Brasil’, de Paulo Prado. São duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpretam como formação racial decadente e politicamente inexpressiva” (ROCHA, 1997, p. 423).

livros, lê em “fast forward”, não parte do início, nem chega a seu fim. Sustenta que, se há uma passagem importante no livro, ela emergirá aos seus olhos neste folhear. Outros livros e textos, entretanto, percorre com atenção microscópica. “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, leu durante um ano. “A morte de Virgílio”, de Hermann Broch, durante dez¹⁰.

Volto a Glauber. Em 1962, em uma carta destinada a Walter da Silveira, responsável pela criação de um cineclube em Salvador que teve profunda influência didática sobre Glauber e sobre toda uma geração de cinéfilos baianos, escreve: “Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, malformado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem” (ROCHA, 1997, p.171).

Nascido em Vitória da Conquista em 1939, Glauber muda-se com a família para capital baiana, onde ingressa, em 1957, na Faculdade de Direito de Salvador. Porém, abandonaria o curso três anos mais tarde. Sylvie Pierre, biógrafa e amiga de Glauber, conta que o período em que passou pelo ambiente universitário serviu para ele “casar-se, em 30 de junho de 1959, com Helena Ignês, que também conheceu, embora fosse colega de faculdade, em circunstâncias extracurriculares” (PIERRE, 1996, p. 49); para fazer amigos, e, por fim, para “torcer o nariz/captar/digerir/rejeitar/tomar emprestado/imitar apenas o suficientemente os eflúvios da cultura acadêmica, vacinando-se para sempre contra ela, situar-se de través, acima, abaixo, de lado, e tornar-se, no entanto, sociologicamente intelectualizado” (PIERRE, 1996, p. 49).

Caminha em direção aos livros por vias antiacadêmicas, e relaciona-se com eles de uma maneira muito própria. Começava um livro para logo abandoná-lo e perseguir outro, que o levava a outro e a outro¹¹. Em entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Imprensa*, publicada em 16 e junho de 1978, o próprio Glauber, ao descrever sua rotina,

¹⁰ Essa figuração de um Godard leitor foi realizada por Alain Bergala, crítico francês próximo a Godard e quem editou os textos do cineasta escritos para *Cahiers du Cinéma* e para outras publicações. Essa reunião foi publicada em dois tomos intitulados *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bergala, quem acompanhou os passos de Godard desde “Pierrot le fou”, falou sobre a relação dele com a literatura em entrevista concedida ao pesquisador Mario Alves Coutinho, doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Afirma: “Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar com o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material” (COUTINHO, 2007, p. 90).

¹¹ Cacá Diegues, no já citado depoimento ao Tempo Glauber, afirma que Glauber costumava “ler duas ou três páginas de um livro e ficar mais ou menos informado sobre o assunto” (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p. 219). Sua compreensão era rápida e intuitiva. Atravessava a superfície de livros cuja temática iam da sociologia, política até economia, mas outros, lia microscopicamente, com profundidade. “A poesia, sobretudo, que ele adorava; sobretudo a poesia brasileira e portuguesa. Alguns poemas conhecia de cor e os recitava. Ele mesmo escrevia poemas muito bonitos”. (idem, idem).

insere nela a deglutição diária de livros. Afirma: "Das 5 às 10 horas da manhã, escrevo. Das 10 às 19 horas, faço cinema, terminando meu último filme ("A Idade da Terra"). Das 9 da noite à 1 da madrugada, revejo o que escrevi e leio. Geralmente, 10 livros ao mesmo tempo". (REZENDE, 1986, p. 112). Ao chegar ao fim de uma história que o interessava, não a dava por acabada. *Angústia*, de Graciliano Ramos, leu por três vezes¹². *A menina morta*, de Cornélio Penna, por duas¹³. Diegues resume que Glauber era um leitor voraz, constante, porém errático. Sua leitura se dava de maneira "diagonal, que sintetizava uma formação fragmentada, com lacunas, 'incultura' no sentido enciclopédico e acadêmico" (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 57).

[3]

Essa leitura para fora da página, errática, diagonal é muito cara a Mallarmé, poeta francês citado entre parênteses por Glauber na carta a Amorim que abriu este artigo. Em 1957, foi publicada pela Gallimand, uma obra póstuma de Mallarmé: *Le livre*, constituído por duzentas pequenas folhas manuscritas pelo poeta. Um projeto que acompanhou Mallarmé desde 1865 até sua morte, em 1889, mas que nunca se concluiu. Sua ambição era a de fazer um livro em vários tomos com estrutura flexível, possível de ser lido a partir de qualquer ponto e de se dirigir para qualquer lugar, inclusive para fora dele, ainda que nele mesmo. Abriria, assim, para o leitor, a possibilidade de o tomar também como seu, perturbando essa divisão hierárquica entre aquele que escreve e aquele que lê. Por isso, a intenção de Mallarmé era a de que esse livro, que seria a soma de todos os livros, uma arquitetura cósmica textual, tivesse uma tiragem de 480 mil exemplares – um número compatível a de um "best seller" para a época. Ao mesmo tempo, Mallarmé gostaria que o livro fosse um livro-em-si, que não demandasse autoria ou leitura. Um livro, ao mesmo tempo, comum, e que contivesse toda essência da literatura. Um livro que disparasse "todas as relações existentes entre todas as coisas"¹⁴.

¹²Em carta escrita a Paulo César Saraceni entre abril e maio de 1963, escreve sobre *Angústia*, de Graciliano Ramos: "sei porque li o livro três vezes" (ROCHA, 1997, p. 192)

¹³ Na mesma carta escrita a Saraceni, escreve sobre *Menina Morta*, de Cornélio Pena: "li duas vezes, e detalhadamente, *Menina morta*" (ROCHA, 1997, p. 193).

¹⁴ As informações acerca do projeto foram retiradas dos comentários de José Lino Grünwald para a edição que reúne os poemas de Mallarmé, e do texto curatorial da exposição do artista austríaco Klaus Scherübel, que retomou o projeto de Mallarmé e o transformou na exposição "Mallarmé, le livre". A instalação contava com os trechos da obra inacabada do poeta francês com elementos paratextuais, como vídeos, gravações e fotografias.

Em uma carta enviada ao poeta Paul Verlaine, em 16 de novembro de 1885, Mallarmé tenta explicar o que seria essa “Grande Obra”. Escreve: “É difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não uma ontologia de inspirações ao acaso, ainda que fossem maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, persuadido de que no fundo há apenas um, tentado ainda que insabido por quem quer que tenha escrito, mesmo os gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o próprio ritmo do livro, agora impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode” (MALLARMÉ apud STROPARO, 2010, p. 36).

Manuel Bandeira, em um discurso proferido na Academia Brasileira de Letras em 1942, em ocasião ao centenário de vida de Mallarmé, afirmou que essa Grande Obra veio em uma espécie de sonho, de visão quando o poeta francês tinha 24 anos e estava em Tournon. Tratou-se de “uma visão horrível de uma obra pura” uma visão de um “Sonho em sua nudez ideal”¹⁵. Foi dessa iluminação fulminante que veio “Igitur”, que Mallarmé leu para poucos amigos, e nunca publicou. Do “Livro”, restou “Igitur”, um esboço, e um capítulo, que é “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de 1897.

Este projeto dinamita a narratividade linear de princípio-meio-fim e apoia-se na matéria organizada circularmente, em uma estrutura dividida, plural, capilarizada¹⁶ (CAMPOS apud FALEIROS, 2008, p. 2). O poeta observa microscopicamente as palavras para sugar de suas raízes significações inaparentes, esquecidas pelo uso corrente dos vocábulos. Constrói, assim, uma escrita imprevista, que, por sua vez, demanda uma leitura que nos obriga a suportar uma inquietude própria do movimento. Maurice Blanchot (2016), em *O Livro Por Vir* enxerga no francês Joubert – escritor que nunca escreveu uma obra, nunca publicou um livro, que somente anotava aos fragmentos aforismos e narrativas curtas em um pequeno caderno – uma presença de Mallarmé antecipada em um século. Aproxima os dois especialmente no que tange às palavras em suspensão e aos silêncios. Em vários dos pensamentos deixados nestas cadernetas – publicadas postumamente – Joubert pensa “aquilo que está nele, mas

¹⁵ Discurso publicado em artigo na Revista Cult, nº 16, 1998, p. 43

¹⁶ O poeta concretista Haroldo de Campos, quem digere e reinventa Mallarmé no concretismo, traduz o poema *Um lance de dados* para o português. Sua versão para o texto é publicada em 1975, em coletânea organizada também por Augusto de Campos e Décio Pignatari dedicada ao poeta francês (FALEIROS, 2008).

realizado fora: o livro supremo que aparentemente nunca será escrito, e que ele escreveu sem saber, pensando em escrevê-lo” (BLANCHOT, 2016, p. 84). Neste traço, encontra-se “Le Livre”, de Mallarmé, o livro dos livros.

Michel Foucault se arrisca a localizar esse “livro dos livros”, esse livro supremo, em *A tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert. No posfácio dedicado a este poema em prosa de 1874, o filósofo exalta-o como fruto de um trabalho de mais de 25 anos de erudição meticulosa. O resultado foi um livro que carrega em várias de suas passagens a presença de um arquivo cuidadosamente escavado e explorado pelo escritor. Foucault apresenta parte da fantasmagoria ressuscitada pelo realista francês: para compor a cena dos heréticos, Flaubert debruçou-se sobre as *Memoires ecclesiastiques*, de Louis-Sébastien de Tillemont; os três volumes de *Histoire critique du gnosticisme*, de Jacques Matter; a *Histoire de Manichée*, de Isaac de Beausobre; a obra de Santo Agostinho, entre outros. O mesmo se deu para a elaboração dos deuses e dos monstros: concentrou-se nas traduções de Georg Friedrich Creuzer, na noção de substância de Espinosa, nos estudos de Anquetil-Duperron, em trechos de gravuras de representação da Diana de Éfeso... O texto de Flaubert guarda os vestígios de uma imensa biblioteca.

Foucault (2009) enxerga nesse gesto de Flaubert um espaço de imaginação que não se instaura no sonho, mas sim na vigília, no estudo rigoroso de quem enfrenta os arquivos, e se dedica à leitura, à releitura, à cópia, à repetição, que modula, assim, uma outra possibilidade narrativa. Escreve: “O quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico do coração, tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera no documento. *Para sonhar não é preciso fechar os olhos, é preciso ler.* A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos

comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca”. (FOUCAULT, 2009, p. 79-80, grifo meu).

Essa biblioteca encerrada por todos os lados, mas que se entreabre a um outro universo impossível remete a uma imagem construída por Jorge Luis Borges (2007) no conto “A biblioteca de Babel”. Nele, existe uma superstição, segundo a qual repousaria, em alguma estante desta biblioteca, um livro que seria a verdadeira chave de todos os livros – mais uma vez, “Le livre” sonhado por Mallarmé. Somente a um funcionário, a uma espécie de deus, ao Homem do Livro, foi concedida a graça de lê-lo. Muitos se desdobraram na busca por este livro, mas os esforços foram todas em vão. Para encontrá-lo, alguém desenvolve um método regressivo: “para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito”. (BORGES, 2007, p. 76).

[4]

Esse método descrito por Borges em direção ao livro impossível condicionaria a leitura àquilo que Barthes resume, em artigo publicado em *Rumor da língua*, como o gesto do infinito deslocamento (BARTHES, 2004). O filósofo destaca o fato de que a tradição crítica, há séculos, vem se interessando em demasia pelo autor e quase nada pela figura do leitor. Trata-o como mero usufrutuário, ali somente para decodificar aquilo que o autor queria dizer, enquanto ao autor caberia o papel de proprietário, autoridade última sobre sua obra.

Barthes (2004) reforça que um texto nunca é decodificado – nem escrito – por gramáticas e dicionários. Assim como a realiza Glauber: mais Mallarmé, menos Houaiss. Escritores tomam parte de um espaço cultural já existente, anterior. O mesmo acontece com o leitor. A leitura, para Barthes, possui somente verdade lúdica e seu jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho. A raiz etimológica de ler, do latim, “legere”, aponta também para colher, montar, jogar, escolher. Ler é realizar uma montagem com vocábulos existentes e propor a eles uma configuração outra – tal qual a “bricolage” de Lévi-Strauss, explorada na primeira parte deste artigo.

Em sua proposta de pensar uma ciência da leitura, Barthes se pergunta qual seria a pertinência da leitura. Sob qual ponto de vista ela poderia ser interrogada, analisada? (BARTHES, 2004). Primeiro, percebe que não há uma pertinência de objetos, pois lemos não somente textos, mas imagens, rostos, cenas, gestos, paisagens. São tantas as

possibilidades que seria impossível unificar o objeto da leitura em torno de uma categoria. Depois, afirma não haver tampouco uma pertinência de níveis nem uma origem da leitura. A dificuldade em se estruturar a leitura acaba nos posicionando diante de um impasse: ou, tendemos ao infinito, afirmando que tudo o que há é legível, ou, ao contrário, reconhecemos que, no fundo de todo texto, restará algo ilegível. Ou ambos. Há sempre algo que atrapalha uma estruturação da leitura. E esse algo Barthes chama justamente de desejo. Toda leitura é penetrada de desejo ou de repulsa.

A leitura ocorre dentro de uma estrutura, não é natural, selvagem, nem completamente livre. Mas, porque carregada de desejo, tem a potência de perverter essa estrutura. Barthes conclui que uma ciência da leitura só seria possível se concebêssemos uma ciência do inesgotamento; uma ciência em que a estrutura se descontrola. A leitura de Glauber, se recuperarmos o depoimento de Diegues, é uma leitura na qual a estrutura se descontrola. É realizada aos saltos, para ficarmos na imagem de Macedonio Fernández¹⁷, mestre de Borges.

E, por isso, é uma leitura que dá a ver o ilegível, que faz advir memórias inaparentes, e que, ao mesmo tempo, tende ao infinito de suas possibilidades. Glauber, como cada leitor, carrega, pois, uma biblioteca infinita.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *O fogo e o relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. O que é contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77.

_____. Notas sobre o gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 09-14, jan. 2008.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. *Archifilologías Latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa Maria: Eduvim, 2015.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

¹⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arregucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTINHO, Mario Alves. O prazer material de escrever – entrevista com Alain Bergala. *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n.1, p.84-101, jan-jun 2007.
- FALEIROS, Álvaro. Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé. *Tessituras, interações, convergências – XI Congresso Internacional da Abralic*, USP, São Paulo, jul 2008.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha – textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- REZENDE, Sidney. *Ideário Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- STROPARO, Sandra. Stéphane Mallarmé: cartas sobre literatura. *Tradução em Revista*. v. 2010/0, p. 18-65, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

Os seres acefálicos e suas memórias de outro tempo

The acephalic beings and their memories from another time

Vanessa Rocha de Souza¹
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

A cabeça como símbolo de razão e autoridade, emissora de um discurso centralizado deve, a partir dessa linha, ser arrancada. Assim, o que projeta um mundo e um pensamento adiante é o corpo que, em relação com o movimento da vida, se lança ao imprevisível e reconfigura suas memórias fora do tempo linear. Sem se conformar a uma representação e identidade, surgem algumas figuras: os seres acefálicos.

São seres sem uma identificação que os localize vinculados a um pertencimento que não seja eles próprios. E acefálicos por não nutrirem um desejo de confundir-se com o discurso histórico autoritário, suas oficialidades e burocracias. Os seres acefálicos são, portanto, esses que preferem deslocar-se em outros sentidos de vida, que se estabelecem em estreita relação com a terra. A partir de sua singularidade, parecem anunciar a “comunidade que vem” proposta por Agamben em 1990.

Nessa comunidade, o ser que vem não se vincula a um sentido anterior de origem, que não sua própria pertença e não projeta uma linha em direção ao futuro. Instaura pela sua presença uma passagem que torna possível que o ser seja “tal qual é”, mas também um “entre” que o coloca como uma superfície de contato temporária e em constante alteração diante de outros seres.

A partir dessa ideia, trago três desdobramentos possíveis dos seres acefálicos. São eles os ciganos, os amantes e os ébrios que comparecem não somente como uma força com/contra a ordem, mas também apontam para um tempo interior e anacrônico.

Antes de prosseguir, é importante saber que apesar dessas três possibilidades elencadas, os seres acefálicos são também muitos outros, o que nos termos de Giorgio Agamben (2013) apareceria como “um ser qualquer”. De acordo com o filósofo: “O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser tal qual é. (...) Nesta, o ser-qual é recuperado

¹ Mestre em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. E-mail: rochasvanessa@gmail.com.
Corpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu ser-tal, para o próprio pertencimento.” (AGAMBEN, 2013. p.9)

Não há nesse sentido um tempo anterior original, fundador de uma comunidade. Instaure-se uma presença que torna possível que o ser seja “tal qual é”, mas também um “entre” que o dispõe a um contato temporário e em constante alteração dada sua fricção com o mundo. Assim, quando falo dos amantes, ébrios e ciganos digo que estes comparecem não em um sentido fusional, mas como pequenas singularidades que lançam uma “comunidade que vem”.

Os seres acefálicos apresentam-se ao mundo como uma emergência para irromper a linearidade do progresso no que toca a sua singularidade. Eles existem há séculos e sempre estiveram à margem, colocando em questão a cartografia, as leis, os hábitos, entre outras coisas. Sua existência é a própria destruição do raciocínio histórico quando não reivindicam um lugar de poder, um domínio, mas o esvaziamento desse lugar.

A escolha pelo não pertencimento deliberado implica em deixar o centro do poder vazio para que ele seja espaço de ressignificação constante e que possa deslocar a noção de “imposição” para a de “exposição”. Pois, enquanto as normas e a ordem operam na lógica da imposição, os seres acefálicos são uma constante exposição que dá a ver a partilha da existência.

Dessa maneira, a comunidade proposta por Agamben (2013) comparece nos seres que se apropriam de seu pertencimento, tornando-os um “ser-na-linguagem” que se expõe como uma presença inassimilável ao Estado. Os ciganos, por exemplo, sempre friccionaram com a noção de pátria, pois eles não seguem regras, não compartilham o ideal nacional e, por isso, são mistificados com atributos negativos. Se houvesse a possibilidade de traçar um percurso que remontasse um caminho até o seu aparecimento, essa história seria fora da noção de verdade, fora da demarcação de um país, fora de uma língua. Inscrevem, portanto, outra memória, que se refaz todo o tempo nas mentiras que contam aos outros enquanto cochicham em dialetos.

Os ciganos parecem entender que a história não se escreve pelo dito, mas sim pelo que não está dito. Não por acaso, eles nunca se organizam a partir da noção de verdade, mas utilizam o artifício da mentira e da ficção para escaparem da captura histórica. Outro modo de inscrever esse tempo interior é pelo uso de uma língua que não comunica.

De acordo com Agamben (2015), os ciganos, no século XV, em um período de guerras e desordens formam bandos e falam entre si uma língua secreta, “argot”. Porém, o filósofo aponta que “argot” não se configura exatamente como uma língua, mas sim uma gíria, o que colocaria os ciganos não como um povo, “mas os últimos descendentes de uma classe de foras da lei de uma outra época” (AGAMBEN, 2015, p.64).

Assim, a existência cigana é em si mesma anacrônica e fora dos padrões classificáveis da história. Sua origem é incerta e singular, enquanto sua língua e memória são inacessíveis por serem reinventadas a cada segundo. Está sempre porvir.

No seu pertencimento próprio, os seres acefálicos são também o que Jean-Luc Nancy (2006) chamou de “ser singular plural”. A presença singular torna-se a força destruidora da noção fusional de unidade e evidencia um “nós” que aparece sem sentido. Dessa forma, os seres acefálicos expõem que o sentido do mundo é irrepresentável e acontece nos seres mesmo, não fora deles. É na sua participação e circulação que, de forma acidental, criam-se mundos. De acordo com Jean-Luc Nancy (NANCY, 2006, p.30), essa existência implica diretamente em como compreendemos o tempo da história, pois diante da sociedade organizada como uma massa uniforme, eles se movimentam ao lado, como singularidades que geram outra memória.

O “ser singular plural” dos seres acefálicos os torna contemporâneos de qualquer tempo. Eles ressignificam a história “de lugar para lugar e de momento a momento, sem progressão, sem linearidade, pouco a pouco e caso a caso, por essência acidental, singular e plural desde o começo” (NANCY, 2006, p.10). Estabelecem uma passagem entre seres, cuja distância não tem continuidade, mas contiguidade.

Esse instante raro e de suspensão é também produzido pela existência dos amantes. A dimensão amorosa e ilegítima os coloca como pontos de ruptura da ordem social. O tilintar desses corpos produz um tempo para o desejo que renuncia a lei e a instituição. Não são amantes somente aqueles que compartilham o sexo, a carne, mas todos os que se lançam uns aos outros. É nessa cumplicidade momentânea que surge o desautorizado e infame, dando lugar ao que Maurice Blanchot (2013) chamou de comunidade eletiva – ou dos amantes. Em contraponto à comunidade tradicional, ela só acontece “por uma decisão que reúne seus membros em torno de uma escolha sem a qual ela não poderia ter tido lugar” (BLANCHOT, 2013, p.65).

Os amantes enquanto seres acefálicos não reproduzem comportamentos impostos, mas provocam em seu gesto uma existência arriscada que não permite e nem deseja a tradição e a aprovação alheia. A impossibilidade de apreensão desse corpo que está livre e

se expõe é que o torna acefálico. De acordo com Blanchot (2013): “A comunidade dos amantes – quer estes a queiram ou não, quer gozem dela ou não, quer estejam ligados pelo acaso, “o amor louco”, a paixão da morte (Kleist) – tem por fim essencial a destruição da sociedade. (...) neles se constitui uma máquina de guerra ou, para melhor dizer, uma possibilidade de desastre que porta em si, mesmo que seja em dose infinitesimal, a ameaça da aniquilação universal” (BLANCHOT, 2013, p.67).

Essa comunidade que formam não tem um fim, é sempre um por fazer, mas para nada. A razão de sua existência é a exposição de um ao outro. Essa singularidade inominável que é potência nos seres acefálicos é continuamente obliterada pelos patrimônios e instituições. Tentam todo o tempo fundi-los a uma memória limitada e inibida, sob uma noção de comum falseada. Essa ilusão é criada por meio da violência da lei, da regra e da ordem social.

Diante disso, os amantes compõem essa comunidade que é inoperada, pois não produz obra (nem filhos, nem família, nem casa). A solidão fulminante dos amantes é a memória que não se fixa, mas que está latente a qualquer tempo, sem representar nada.

Como escreveu Georges Bataille (1971) em “Madame Edwarda”: “Minha angústia, finalmente, é soberana absoluta. Minha soberania morta está na rua. Não-apreensível – a seu redor um silêncio de túmulo – escondida à espera do terror – e, no entanto, sua tristeza zomba de tudo” (BATAILLE, 1971, p.79). No tempo dos amantes, apesar do fim iminente, eles riem de tudo que está endurecido pela palavra da história. Em sua liberdade, o corpo não repete as marcas dos dogmas, a vergonha do sexo.

A nudez dos amantes se apoia em um momento sem a memória dos pecados condenados por Deus e seus julgamentos. Não há limites para estes que colocam seu desejo à frente da propriedade e do matrimônio.

Nesse sentido, os seres acefálicos dão os primeiros passos em direção à cidade do homem nu, pensada pelo engenheiro e artista Flávio de Carvalho (2015), em 1930, posto que essa cidade inopera o ciclo cristão e a repetição do passado como tradição. Como escreveu Flávio de Carvalho: “Nos dias de hoje a fadiga é manifesta, o homem, máquina do classicismo moldado pela repetição contínua nos feitos seculares do cristianismo, não mais pode aturar a monotonia dessa rotina. Ele perecerá asfixiado na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural. A fadiga o ataca, ele precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento” (CARVALHO, 2015. p. 35).

O ser acefálico é também um homem nu, pois “a sua índole repele o passado por que no passado nada viu senão a repetição dos dogmas inconvenientes. Ele deseja saltar fora do círculo, (...) procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar o desconhecido” (CARVALHO, 2015. p. 36). A cidade inteira é a casa desse homem. E se há alguma religião, ela estará localizada como uma forma de erotismo (CARVALHO, 2015. p. 40). Nesse sentido, Madame Edwarda – e todos os amantes – comparecem e anunciam a “comunidade que vem” de um “ser qualquer” e nu quando apresenta seu sexo como Deus.

O corpo se torna o mais importante meio para acessar o mundo e reconhece um deus em si mesmo, como vemos no seguinte trecho de Bataille: “Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena: – Você quer ver meus trapos? dizia. Com as duas mãos crispadas na beirada da mesa, virei-me para ela. Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos. Assim, os “trapos” de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei docemente: – Por que está fazendo isso? – Veja, disse ela, eu sou DEUS...” (BATAILLE, 1971, p.82).

Edwarda realoca a concepção de divino no que há de mais terreno no seu corpo, o sexo. Sob a perspectiva cristã está cometendo o pecado da luxúria. Fundamentado pela busca do céu e da eternidade, o Deus cristão e suas ambiguidades reduz a vida do corpo a uma constante penitência e negação do desejo. Por isso, na cidade do homem nu e na comunidade dos amantes não há espaço para o arrependimento, mas de forma contrária, abraçam tudo aquilo que vem dessa carne desejante. Acolhem a nudez e devolvem ao homem sua “corporeidade nua” que foi vestida pela graça divina à força (AGAMBEN, 2015, p.77).

Giorgio Agamben (2015) discute a dimensão inapreensível e instável da nudez, como sendo sempre um gesto que nunca se finda de pôr-se a nu. Esse acontecimento seria anacrônico e restauraria um acesso ao próprio corpo que foi forjado sob o pecado pela teologia cristã. É somente nesse outro tempo que se pode viver para o pensamento.

O homem nu é esta corporeidade lançada ao mundo, que se desvincula da nudez instaurada pelo pecado. Essa presença é livre e indócil, isto é, escolhe sua impotência

“poder não fazer”². De acordo com Davi Pessoa, professor de língua e literatura italiana na UERJ e tradutor do livro “Nudez” de Giorgio Agamben no Brasil, “a potência, na inoperosidade, não está desativada: a inoperosidade coincide, portanto, com a própria festividade, com o ‘fazer a festa’, ou seja, com o consumir, desativar e tornar inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas” (PESSOA, 2014). Nesse sentido, a inoperosidade se desvincula do passado histórico e “faz as partes inutilizáveis do corpo glorioso dançarem” (PESSOA, 2014).

Esse movimento do corpo liberto, desprendido de suas couraças e de sua veste divina evoca outra imagem: os ébrios. O bêbado é aquele que se dobra, arrota, festeja, vomita, cospe e cai. Provoca diretamente a moral e os bons costumes da burguesia e, em sua embriaguez, tornam-se do mundo. Chegam ao esquecimento do nome, endereço e família. São seres acefálicos em sua máxima impotência – escolhem não fazer –, posto que se desidentificam consigo mesmo, rompendo com a linearidade do tempo histórico ao provocar uma suspensão nas regras e normas.

Os ébrios liberam seus corpos para gestos sem finalidade. Geralmente os ambientes que circulam são propícios à música e a dança, inscrevendo um tempo que não nega a dimensão trágica da vida cotidiana, mas que se move na força dionisíaca. Os seres acefálicos são, portanto, aqueles que evocam a presença de um deus em si mesmo, um deus que dança, o único possível para Zaratustra (NIETZSCHE, 2018, pp. 39-40) e desafiam o espírito da gravidade.

O Deus histórico gerador de um tempo linear é declarado morto e morre um pouco mais a cada vez que a comunidade acefálica comparece. Os ébrios, os amantes, os ciganos são estes que saltam para fora do círculo da repetição e penetram o desconhecido. Para os que dançam com Dionísio, a vergonha não é o corpo nu, mas somente toda vestimenta. Descolam-se dos limites que demarcam os territórios, aniquilam os padrões e recordam um futuro que ninguém viu – lá onde o homem será nu³ e depois será superado⁴.

² “Impotência” não significa aqui somente a ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercitar a potência própria. Cf, AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 57.

³ Na cidade do homem nu, Flávio de Carvalho propõe que o homem nu não bloqueia seu desejo de avançar ao desconhecido e que pesquisa sua alma nua para conhecer a si mesmo. Se apresenta nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento. CARVALHO, Flávio de. Uma tese curiosa. In: Flávio de Carvalho (Encontros). Org. Ana Maria Maia & Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, p. 34-41.

⁴ Zaratustra ensina aos homens o super-homem (*übermensch*).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

_____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *História do olho (seguido de Madame Edwarda e O morto)*. Tradução: Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora Escrita, 1981.

CARVALHO, Flávio de. Uma tese curiosa. In: *Flávio de Carvalho (Encontros)*. Org. Ana Maria Maia & Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Espanha: Editora Arena, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

PESSOA, Davi. (Entrevista). In: Pluricom – Comunicação Integrada (site).

Disponível em: <<http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-editorial-autentica/noticias/2014/12/giorgio-agamben-desnuda-literalmente-o-homem-contemporaneo>> 2014.

Uma caligrafia extrema do mundo: outros modos de fazer cinema de Jean-Luc Godard

An extreme calligraphy of the world: other ways of making cinema by Jean-Luc Godard

Carolina Machado de Almeida⁵
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

No livro *Photomaton & Vox*, o poeta português Herberto Helder escreve que Rimbaud, poeta francês, “aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard” (HELDER, 2015, p. 140). Esta passagem se encontra no trecho intitulado “(memória, montagem)”, e é sobretudo através deste segundo movimento – uma técnica do cinema que é lida aqui também como uma técnica de escrita e um modo de operação – que começo a ler o cinema de Jean-Luc Godard, um cinema, também, de poesia. Chamá-lo de autor passa pelo hibridismo de sua produção artística, que abarca todo um trabalho com o texto mas também a referência à política dos autores pensada pelos cineastas da Nouvelle Vague, grupo do qual o cineasta fez parte. Naquele momento, em que os jovens turcos eram críticos da *Cahiers du Cinéma*, Godard considera que já fazia cinema enquanto escrevia sobre cinema. Ele diz que o tempo em que passou lendo, assistindo a filmes e fazendo críticas cinematográficas foram dez anos de cinema que, na verdade, não foram dez anos de cinema, mas já eram dez anos de cinema (GODARD, 1985, p. 25). Em uma conferência ministrada no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978, e publicada em livro sob o título “Introdução a uma verdadeira história do cinema”, o próprio Godard compara o seu modo de trabalho ao de um romancista, “mas um romancista que precisa dispor de uma biblioteca – para saber o que se fez, para acolher outros livros, para ler não apenas seus próprios livros – e, ao mesmo tempo, de uma biblioteca que seja também uma máquina impressora, para poder saber o que é imprimir; e, para mim, um ateliê, um estúdio de cinema é ao mesmo tempo uma biblioteca e uma máquina impressora para um romancista.” (GODARD, 1985, p. 25).

O estilo textual e fílmico de Godard rompe com a narrativa clássica, sempre em conjunto com um exercício de montagem e de pensamento acerca do modo como os

⁵ Mestranda em Memória Social no PPGMS e bacharela em Letras – Língua Portuguesa/Literaturas pela UNIRIO, Rio de Janeiro – RJ. E-mail: carolina.machadoalmeida@gmail.com
Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

espectadores veem o mundo. O filme *Ici et ailleurs*, de 1976, trata, inicialmente, de uma viagem realizada para filmar a resistência palestina, em 1970, mas que, seis anos depois, no reconhecimento do cineasta de sua dificuldade em ouvir – e ler – os palestinos, tornou-se um exercício de montagem, junto a Anne-Marie Méville. Nesse exercício, remontam as imagens da Palestina com imagens de uma família francesa assistindo TV, entre colagens que ironizam a realidade com imagens de Hitler, Robert Nixon e Golda Meir. Assim, Godard desenvolve um pensamento horizontal sobre problemáticas que geralmente são vistas e pensadas como ambivalentes e que, para ele, também em um exercício de montagem, precisam ser pensadas pelo corte. No texto “Aprendizagem do descontínuo”, Ruy Gardnier escreve: “Ensina-se pelo corte. Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles” (GARDNIER, 2015). É no próprio filme, em voz off, que Godard desenvolve esta ideia: “Aqui e lá. Revolução Francesa e Revolução Árabe. Revolução Árabe e Revolução Francesa. Aqui e lá. Vitória e derrota. Estrangeiro e nacional. Depressa e devagar. Em todo lugar e lugar nenhum. Ser e ter. Espaço e tempo. Pergunta e resposta. Entrada e saída. Ordem e desordem. Interior e exterior. Preto e branco. Ainda e já. Sonho e realidade.” (Fragmento do filme *Ici et Ailleurs*: Jean-Luc Godard, 1970).

O pensamento ambivalente de Godard, apesar de *ensinar pelo corte*, apresenta também uma perspectiva horizontal: *ler ao lado de*. Nesse sentido, comunica, e através dessa leitura é preciso ter em vista suas ideias, frequentemente mencionadas e elaboradas nas conferências no Conservatório de Montreal, sobre a expressão e a impressão. Em um primeiro momento, é falando sobre os meios de comunicação e sobre como as pessoas têm deixado de se comunicar que o cineasta, diferenciando expressão e impressão, diz que “o que permite comunicar-se é ‘repor para fora’ algo que está ‘reposto para dentro’” (GODARD, 1985, p. 36), a mostrar que a necessidade das pessoas em se expressar indica, na verdade, uma falta de cuidado com o outro, que muitas vezes não compreende o que é colocado. Isto passa pelo papel da linguagem nas relações sociais e pelas implicações políticas da forma como absorvemos e respondemos ao mundo.

Tendo em vista que tal exercício é pensado por Godard com relação à comunicação entre as pessoas, suas ações e a recepção às ações externas, interessa pensar o papel comunicativo do cinema, nesse sentido, e como a estrutura narrativa do filme abrange essa função.

A questão da montagem aparece também como dispositivo do exercício da comunicação que se dá em tal relação entre interior e exterior, se pensarmos, com Godard,

que a novidade do cinema que propiciou seu sucesso foi a técnica de montagem, por ser “algo que não filmava as coisas, mas que filmava as relações entre as coisas. Ou seja, as pessoas viam relações; viam primeiro uma relação com elas mesmas” (GODARD, 1985, p. 164). O cinema estabelece, assim, uma relação com o espectador que era até então desconhecida, uma vez que o romance e a pintura proporcionavam uma relação única com as pessoas. Porém, Godard se refere à passagem entre cinema mudo e cinema falado, já que dar a ver as relações através da montagem, característica única do cinema, era fazer com que as pessoas vissem de outro modo, pois “a montagem permitia ver as coisas, e não mais dizê-las, essa era a novidade” (GODARD, 1985, p. 165).

Trazer para este trabalho o pensamento sobre a montagem através da passagem do cinema mudo para o cinema falado importa pela mudança realizada no cinema, pois para Jean-Luc Godard é no cinema e através do cinema que uma mudança de mundo pode ser pensada e realizada. “Com efeito, minha opinião é que, se o cinema muda, tudo muda, e é o lugar onde é mais fácil mudar, e por isso é o único que não muda, é o único lugar em que se pode mudar alguma coisa, mas, se se muda ali, tudo se encadeia, porque se muda o nosso modo de ver, e até as crianças, a princípio são mais ensinadas a dizer que a ver.” (GODARD, 1985, p. 165).

Enxergar-se na tela do cinema estabelece outra relação do espectador com si mesmo e com o mundo, em que ver não é mais reconhecer-se, mas refletir no sentido do pensamento, como um exercício. Para Godard, a imagem é uma ferramenta de formação e construção, e é através dela que deveríamos pensar. Ainda que o cineasta proponha outros jogos com as palavras em seus filmes, sua resistência a esse sistema de linguagem é enorme, por ser um sistema autoritário, devido às leis e às imposições que traz. Godard explica, na conferência sobre o filme *La Chinoise* (1967), que seu interesse não é dizer algo, mas fazer com que se pense em algo, e isto se dá através da imagem: não é preciso explicar, com palavras, o que é mostrado. Ele diz preferir “justamente o sistema das imagens, em que há palavras e sons e... que o sistema só de palavras, que impede à língua a mudança das formas” (GODARD, 1985, p. 203).

Acompanhar o percurso de Godard através de sua própria formulação de como se construiu seu pensamento, como é possível através destas conferências em Montreal, torna evidente que sua formação como cineasta se deu através do constante exercício de leitura e escrita. Nesse sentido, é possível aproximar seu pensamento da formulação da também cineasta e escritora Marguerite Duras, que em crônica na *Cahiers du Cinéma* – mesmo caderno onde Godard publicou suas primeiras críticas e onde, segundo ele, começou a

fazer cinema em forma textual – escreve: “Falo da escrita. Falo também da escrita até quando dou a impressão de estar falando de cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto a sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um roteiro é feito para um ‘depois’. Um texto, não. Aqui, quanto a mim, é o oposto.” (DURAS, 1988, p. 91).

Mesmo reconhecendo que foi a partir e através da escrita que começou a fazer cinema sem fazê-lo, vemos que em momentos seguintes de seus trabalhos Godard vê o texto como nada mais que uma legenda para o fato, que está posto através da imagem. Pensar em outros deslocamentos possíveis para as palavras e através delas é como sugerir se as palavras pudessem fazer cinema. E podem. A aproximação entre essas duas possibilidades de pensamento, expressão e arte aparece em outra crônica de Marguerite Duras, em que ela escreve: “cinema como quem dissesse: música”. Essa expressão aparece também no filme de Godard “Salve-se que puder (a vida)”, de 1979, no qual Marguerite Duras faz uma participação apenas como sua voz em off e representada em uma cena, numa sala de aula, em que o personagem chamado Paul Godard teria um encontro com a diretora de cinema e escritora.

Herberto Helder, poeta mencionado no início deste texto, sugere uma proposição do corpo como última e verdadeira escrita, e a partir daí escreve que “(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais. O poema assenta numa experiência do mundo. A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível)” (HELDER, 2015, p. 135). Me parece que, na obra de Jean-Luc Godard, a escrita passa pelo corpo no sentido do corpo diante do mundo, em um enfiamento com o mundo, de forma que o conteúdo do poema – ou seja, do processo de escrita – se dá também por um viés ideológico. “Uma ideia é uma parte do corpo, tão real quanto ele. Quando mexo a mão, quando um operário o faz para apertar um parafuso num Ford, para acariciar o ombro de sua namorada ou para assinar um cheque, tudo isso é movimento. Muitas vezes tento antes pensar em meu corpo como algo exterior a mim; como se meu corpo fosse tudo o que há de exterior e o mundo antes um envoltório. Um envoltório é uma fronteira, e em seu interior o corpo pode estar dentro ou fora, ou ambas as coisas. Ora, puseram em nossa cabeça que o que se chama nosso corpo é o que está dentro, e que o que está fora não faz parte dele. Tanto faz parte, que a gente só se move em relação a tudo o que está fora; e que consideramos nosso interior mais nosso que o exterior, se quiserem. [...] Uma ideia não é algo material, mas um momento do

Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

corpo, como o corpo é um momento de uma ideia. Uma criança, ao nascer, é a expressão de uma ideia que antes só existia como ideia, e não vejo em que é metafísico ter filhos ou não tê-los” (GODARD, 1985, p. 42).

Diante disso, me parece que Godard não dissocia sua forma de pensar da realidade, por exemplo, de um operário da Ford. Em seus textos e seus filmes, é neste *colocar-se no mundo* colocando-se no lugar do outro que o caráter político é traço característico. Essa política atrelada ao corpo é o que indica ou mesmo suscita o movimento, levando ainda à ideia de ver todo o trabalho de Godard como um grande corpo que caberia em seu próprio nome, em seu exercício constante de pensar o lugar do outro e seus lugares no mundo.

Em entrevista a *Cahiers du Cinéma*, intitulada “Três questões sobre ‘Seis vezes dois’ (Godard)”, o filósofo Gilles Deleuze diz que: “[...] ter uma ideia não é ideologia, é a prática. Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideias. Porque ideias justas são sempre ideias conformes a significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre ideias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que ‘justo ideias’ é próprio do devir-presente, é a gagueira nas ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações” (DELEUZE, 1996, p. 53). É também Deleuze quem, na conferência “O ato de criação”, proferida em 1987, discorre sobre a diferença entre ter uma ideia em filosofia e ter uma ideia no cinema, apontando que o cineasta pensa através de blocos de movimento/duração, ao invés de criar conceitos. A diferenciação também aparece diante da ideia em romance que, segundo ele, poderia produzir um eco que despertaria a ideia, na vontade de adaptação do cineasta, promovendo assim *os grandes encontros*. É possível pensar Godard com esta palestra de Deleuze também a respeito da obra de arte como ato de resistência, e apenas dessa forma a obra estaria ligada à comunicação e à informação. É justamente por esse viés que é apresentada aqui a ideia de comunicação que se dá com a mudança do cinema e no cinema, proposta por Godard. Deleuze também aponta que uma ideia cinematográfica é a distinção entre ver e dizer, muito presente nos pensamentos do cineasta francês.

Maurício Salles Vasconcelos, a propósito do filme *JLG/JLG: autorretrato de dezembro* (1994), trabalha o modo como Godard vê a cultura, mostrando como o cineasta consegue “dizer-se e ser mais do que um dito, um eu” e “conceber-se para além de uma imagem de si” (VASCONCELOS, 2015, p. 133). Mesmo neste trabalho, apresentado em

forma de poema e em forma de filme, em que é seu próprio nome que dá título à obra, este se impõe como um apagamento do nome, sobretudo do *nome próprio*.

Se, para Herberto Helder, Godard aparece como discípulo ancestral de Rimbaud, não se pode perder de vista que, também para o cineasta, “Eu é um o outro”, frase do jovem poeta que é frequentemente citada em seus filmes⁶. Esse olhar para o outro evidencia também como a escrita de si se dilui e passa a ser uma escrita do mundo, ou vice-versa. É importante, nesse sentido, o título escolhido para a retrospectiva completa da obra de Jean-Luc Godard realizada nos Centros Culturais do Banco do Brasil, em 2015: *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*, como mais uma forma de enxergar todo o seu *corpo* e seu *corpus* como uma matéria só, instrumento da escrita que, por sua vez, como já pensado aqui, é instrumento de comunicação entre interior e exterior, individual e social etc, ponto em que o pensamento se reaproxima de Herberto Helder e sua ideia de que o corpo é sempre a última e verdadeira escrita.

A relação do corpo com o mundo já está presente no poeta português também no primeiro texto de *Photomaton & Vox*, intitulado “(photomaton)”, em que ele pensa “a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal” (HELDER, 2015, p. 10), o que se encaixa como definição precisa do exercício de escrita e pensamento de Godard.

É ainda Helder quem pensa, na série “Antropofagias”, o corpo e suas incursões caligráficas, e a imagem como maquinação do universo. Em um trecho do poema, ele escreve: “e o prazer de maquinar o universo numa restrita/ organização de linhas vividas em ‘iminência’/de imagem em imagem se transfere o corpo [...]”. (HELDER, 2006, p. 281). Nesse texto se evidencia a relação entre caligrafia, corpo e plano, trazendo agora a ideia de *maquinar o universo*, o que me remete novamente ao prefácio de Jair Tadeu da Fonseca ao livro *História(s) da literature*, em que ele aponta que o barulho da máquina de escrever ao fundo do filme *JLG/JLG* relaciona “máquina de escrever, máquina cinematográfica e máquina do mundo, inclusive a máquina de guerra que marcou o século do cinema, objeto da(s) história(s) de Godard” (FONSECA apud VASCONCELOS, 2015).

A proposição entre as máquinas – de escrever, de filmar, e do mundo – aparece também como mais um indicativo da inscrição do cinema na história. Ainda nas conferências em Montreal, Godard diz pensar que “uma câmera, com suas manivelas, pode assemelhar-se a um material um pouco antigo de defesa anti-aérea” (GODARD, 1985, p.

⁶ Os versos do poeta aparecem em filmes de todas as fases de Godard, como *Vivre sa vie* (1962) e *Elogie de l’amour* (2001).

283). A constante relação da máquina de filmar como ferramenta para mudança de mundo, além da reconhecida importância das máquinas na história moderna, reforçam a recorrente proposição de uma história do cinema como uma outra história social.

Para Godard, mesmo a geografia e a geologia estão contidas na história do cinema e, Segundo ele, isto permanece invisível. “Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz” (GODARD, 1985, p. 12).

Se há uma geologia e uma geografia presentes no cinema, o espaço de contágio entre as disciplinas promove a possibilidade de abertura das artes, que podem então incorporar em si toda uma sorte de ideias que passa a produzir outra leitura de mundo, quando tudo se move e se remonta através e a partir da arte. Nesse sentido, a citação acima indica também o pensamento de Godard acerca do que é preciso ser mostrado e de como as coisas devem ser vistas, em um exercício de ver que pode ser pensado também pela tarefa política do cinema, com Deleuze, e por uma sabedoria do olhar, pensada por Herberto Helder.

Gilles Deleuze encerra a conferência mencionada anteriormente pensando uma falta do povo que representa que a “afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1987)”. A presença do povo aparece, para Deleuze, pelo ato de resistência ser um ato de resistência à morte, seja como obra de arte ou como luta entre os homens (DELEUZE, 1987). Essa relação proposta pelo filósofo vai de encontro ao pensamento de Herberto Helder no texto “Cinemas”, no qual o poeta começa a pensar nos espectadores como uma “comunidade das pequenas salas de cinema”, onde se constitui uma “assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando” (HELDER, 1998). É no mesmo texto que o poema chega à ideia de uma sabedoria de ver, estabelecida desde o ensinamento de uma sabedoria do olhar. “Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria do olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos da vista – aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades – transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos de eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou

se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.” (HELDER, 1998).

Em relação à cumplicidade com o mundo e à imagem do mundo em frases, retomo Jean-Luc Godard e sua posição de enfretamento *com* o mundo. No sentido em que esta imagem aparece, agora, em Herberto Helder, proponho uma leitura junto a Pier Paolo Pasolini quando, no texto “O cinema de poesia”, ele escreve: “Godard não se colocou perante qualquer imperativo moral: não sente nem a normatividade do empenhamento marxista (roupa velha) nem má consciência acadêmica (roupa provinciana). A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou crepúsculos. Reconstitui, em si própria, o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade” (PASOLINI, 1965, p. 148-149).

O trabalho de Jean-Luc Godard é atravessado pela função política desde o momento em que é feito – a começar pelo momento em que é pensado – até o momento em que chega aos espectadores, ou seja, à *comunidade das salas de cinema*. É ainda nas conferências de Montreal que o cineasta relaciona uma história do cinema com, também, uma *sabedoria de ver*. “Antes de produzir uma história do cinema, seria preciso produzir a visão dos filmes, e produzir a visão dos filmes não consiste – eu duvidada um pouco, mas agora estou convencido disso –, não consiste simplesmente em vê-los e depois falar deles; *consiste talvez em saber ver* [grifo meu]. Talvez fosse preciso mostrar... a história da visão que o cinema que mostra as coisas desenvolveu, e a história da cegueira que engendrou” (GODARD, 1985, p. 155).

O que interessa a Godard é mais o que – e como – será ouvido do que aquilo que é dito. Isto vem desde suas críticas na *Cahiers du Cinéma* junto aos colegas da Nouvelle Vague, para quem “fazer-se ouvir significava fazer cinema”. O cineasta não via diferença entre fazer um filme e falar dele, pois o filme era um modo de comunicação, uma estação de encontro (GODARD, 1985, p. 28). “Mas, para nós, fazer-se ouvir significava fazer cinema. Acho que a diferença entre mim e os outros é que, na época, quando escrevi críticas, para mim não era mais que... nunca diferenciei entre falar de um filme e fazer um filme; por isso, em meus filmes, não hesitei em falar deles também ou em falar de outra coisa. E hoje esta ainda é uma maneira de me fazer ouvir no cinema, pois meus filmes são muito pouco vistos... e eu os faço para me comunicar, e depois vejo que me comunico ainda menos. Quando se mostra um filme, há um silêncio completo, e isso me espanta um

Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617 63

pouco. [...] Eu navego lá dentro [da sala de cinema], faço-me perguntas... Fazer filmes e trazer respostas...” (GODARD, 1985, p. 28).

Adentrar o encontro que se dá na sala de cinema, esta comunicação, exige um exercício de ver, muito estimulado pelo modo como se dá a construção dos filmes de Godard – a quebra da linearidade narrativa, os efeitos de montagem e o tom crítico que exige que o espectador pense sobre o filme, antes de pensar sobre si mesmo. Ou, ainda, com os rastros biográficos e referências filmicas de sua própria obra, embutir neste exercício também uma maneira de demonstrar que a formação de um pensamento crítico se dá também pela forma como o mundo afeta uma pessoa – muitas vezes, aquela mesma que faz o filme, fala sobre o filme, e assiste ao filme.

A *sabedoria de ver*, pensada com Godard, se afasta muito de uma ideia fechada de *leitura*. É por fazer-se ouvir mais que pela importância de dizer que, para ele, as pessoas precisam pensar pelas imagens: olhar. Em suas conferências, o cineasta critica que, naquele momento – ou até hoje, se expandirmos e trouxermos a ideia para o momento atual – só se sabe ler, e não ver. “Ora, a ciência consiste unicamente em ver, e os cientistas servem-se dos olhos e conseguem ver alguma coisa. O que já não funciona é depois, quando o traduzem, quando tentam dizer o que viram; em vez de fazer filmes ou imagens (utilizam imagens quando veem o mundo)... mas em vez de tentar fazer cinema, quando já pegaram uma câmara que se chama telescópio ou quando viram um certo número de coisas, ou uma câmara que se chama microscópio, através da qual viram um certo número de coisas... fazem um texto enorme e a imagem só aparece para provar que viram aquilo. Mas então a imagem já não serve, há apenas palavras... enfim... esta é a minha opinião, já desenvolvi aqui: Einstein demorou muito para descobrir a relatividade simplesmente porque se utilizava de palavras; poderia tê-lo descoberto muito antes, como tantas coisas... Mas as palavras se imiscuíram para complicar, discutir. Discutiu-se... Antes, opunha-se o determinismo ou sei lá o que à liberdade. Hoje, quando se veem as coisas, quando se contempla como vive um operário russo, como vive um operário americano, vê-se... Se fizéssemos filmes, se olhássemos em vez de dizer, bem, então veríamos coisas... Então veríamos o que se pode conservar e o que não se pode conservar. Mas, nesse momento, tudo mudaria de tal modo... Mas custa trabalho... muito trabalho, e, efetivamente, prefere-se usar os olhos para o prazer a usá-los para trabalhar.” (GODARD, 1985, p. 204).

Seguindo esta linha de pensamento, *dizer* não dispara uma reflexão do mundo e com o mundo. Tal reflexão pode ser impulsionada pelo ato de ver, no cinema, que por sua vez pode ser relacionado ao ato de resistência da obra de arte pensado por Deleuze.

Nesse sentido, podemos pensar com o cineasta português Pedro Costa, que também pensa a relação do filme com o espectador. Ele diz, em entrevista: “Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: ‘entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência’, mas no final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto: você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso. É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: ‘Não entre’. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo ‘ver’ é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece. Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada.” (COSTA, 2004).

Sabendo que um dos movimentos políticos possíveis de se pensar em Jean-Luc Godard é uma certa revolução no autobiográfico, apagando o nome próprio na construção de um conjunto de coisas do (seu) mundo, se torna mais precisa a forma como isto poderia se refletir no espectador. Enquanto, segundo Pedro Costa, o espectador das ficções hollywoodianas não mais vê o trabalho e as pessoas que fazem as coisas, segundo Godard o exercício de ver consiste justamente em contemplar, por exemplo, os operários, em um movimento em que o não dizer e o trabalho de ver acarretariam uma mudança. Novamente, aparece uma ideia do cinema como mudança possível no mundo.

A questão é que o espaço comunitário que é a sala de cinema é também, através dos filmes de Godard, uma sala de aula. Serge Daney desenvolve a ideia de uma *pedagogia godardiana* em um texto publicado na *Cahiers du Cinéma* na década de 1970. Para o crítico, o essencial em comum entre esses espaços da sala de aula, a sala de cinema – que também é transposta para cenas em apartamentos de família assistindo TV, em alguns filmes de Godard – é que são as pessoas que fazem a lição (DANEY, 2007, p. 108).

Daney aponta ainda que o cineasta francês nunca questiona o discurso do outro, e sim propõe oposições entre discursos *dos outros*. Está aí a preocupação que o próprio

Godard comenta em suas conferências, quando lembra que desde os tempos da Nouvelle Vague a questão é *fazer ouvir*, mais do que dizer.

Uma das funções políticas de seus filmes está em dar voz ao outro, despertando a escuta de um outro ainda, em uma ação que demonstra também certa ruptura com a falta de comunicação cada vez mais exposta no cinema. Se o trabalho de Godard se cumpre, o espectador, como pensado por Pedro Costa, passa por uma experiência do cinema que já não é reflexo, mas reflexão. Se o cineasta português pensa que “se ele [o espectador] pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas” (COSTA, 2004), vale agora voltar a Herberto Helder, quando pensa o espectador como projetor do filme, em um esforço de criação do mundo – como aparece, neste trabalho, sua tarefa e a de Godard. O poeta escreve que “O filme projecta-se em nós, os projectors” (HELDER, 2015, p. 141-142). Uma vez entendido que não é mais o espectador que se deve refletir no filme, mas o movimento contrário, a pedagogia de Godard se explica através do próprio cineasta.

Ainda nas conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard vai e volta várias vezes na questão da aprendizagem do ver. Para ele, “cinema não se ensina, porque cinema não se aprende, como a literatura” (GODARD, 1985, p. 32). A construção de uma história do cinema, que como já indicado consistiria também em saber ver, careceria ainda de outra forma de pesquisar e trabalhar está história.

Godard diz, ainda: “Um historiador como Sadoul pesquisou; fez uma série de coisas, viu coisas; mas, a partir do momento em que começou a dizer o que tinha visto, dado o que se tornou o dizer e a literatura hoje em dia, enfim, o fato de escrever, se quiserem, não se pode dizer o que se viu, não é possível dizê-lo e isto não tem relação com o ver.” (GODARD, 1985, p. 101). Reaparece, assim, como o exercício de ver está, de certa forma, afastado da aprendizagem pela leitura e do que é a literatura. A potência do cinema de Jean-Luc Godard vem também de uma ideia de que a imagem não é perigosa, enquanto as palavras são.

Pela já mencionada resistência a certo sistema de palavras, ocorre uma remontagem do texto em conjunto com a imagem, tornando potente, então, esse conjunto que envolve o mundo do artista, o mundo exterior, texto e imagem, potencializando o trabalho político do cineasta em vários níveis. O próprio Godard fala, em uma de suas conferências: “[...] ora, à vista do sistema econômico em que ele [o cinema] se encontra, é o sistema econômico que dita sua lei, mas o que se faz hoje para ditar leis? Escreve-se. Quando se carimba em nosso passaporte “Proibido entrar na Rússia”, não é uma imagem que faz isso, isso não se faz por

imagens porque a imagem é liberdade, as palavras são uma prisão; a imagem é forçosamente liberdade, uma imagem não proíbe nada, não permite nada, porque é um conjunto, é outra coisa. Efetivamente, em nosso passaporte, poder-se-ia dizer que, se o cinema tivesse influência hoje, em vez de ‘Proibido entrar na Rússia’ haveria a palavra Rússia e haveria uma mão significando isso; e depois se carimbaria ‘Soviet’, depois haveria uma foto nossa e o agente russo saberia que isto quer dizer que não temos o direito de entrar na Rússia; mas o que há não é isso, há palavras, esses carimbos, ‘este cidadão é indesejável’; não há uma foto que expresse esse ‘indesejável’.” (GODARD, 1985, p. 112).

A mudança de mundo, tão mais possível pelo cinema, estaria também, portanto, nessa remontagem não só das formas artísticas como também do sistema de linguagem do mundo. Assim, o aprendizado que se dá socialmente, durante a vida real, se daria de outra maneira em um sistema em que se aprende pela visão, e não pelo que nos é dito desde sempre, ou seja, pelo que nos é ensinado. É por isso que Godard nos ensina que “não se trata da destruição do cinema, mas da destruição das formas”, e “portanto, efetivamente, como dizia Gorin⁷ na época, é preciso voltar a zero, mas ver que o zero se mexeu, e que também já não é zero. E depois... bem, sei lá... conhecer melhor a si mesmo” (GODARD, 1985, p. 278).

O pensamento de Godard aparece como tarefa política no sentido em que é desde a destruição da forma do cinema que a experiência de realização do filme e do momento de *assembleia das comunidades das salas de cinema* – para retomar Herberto Helder – que o trabalho opera.

Em um dos fragmentos/poemas intercalados entre as conferências de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, Godard escreve: “montagem: ver apenas aquilo que/pode ser visto/(não dito/não escrito)”. Mais uma vez, nos deparamos com a remontagem das formas, a aprendizagem pela visão – não pela escuta da fala autoritária, tampouco pela literatura como é vista geralmente. Dessa maneira podemos voltar à pedagogia godardiana e como a sala de cinema transformada em sala de aula opera de forma autêntica e, posso dizer, revolucionária. Ruy Gardnier nos lembra que o que Godard ensina não é o resultado, mas o processo do pensamento (GARDNIER, 2015), e que a forma como o cineasta opera, na fase militante pós-maio de 68, é pela “pedagogia da forma, não didatismo do conteúdo” (GARDNIER, 2015).

Me parece que, para além das fases que atravessam a obra cinematográfica de

⁷ Jean-Pierre Gorin, cineasta francês.
Qorpus 30 jul/out 2019 ISSN 2237-0617

Godard, seja a fase militante dos fins da década de 1960, seja em seus mais recentes filmes, como *Adieu au Langage* (2014), o que o cineasta busca passar ao espectador é uma pedagogia do rompimento com a forma, da abertura total da forma artística que requer também uma abertura do espectador. Expandindo a ideia do cinema como sala de aula, é possível pensar até mesmo em uma formação de um espectador que, acompanhando a filmografia de Jean-Luc Godard, iria desde o quadro negro na sala de aula de *La Chinoise* (1967) até o esgotamento do texto, o esgotamento do nome – através justamente da utilização radical das referências – que vem sobretudo da década de 1990 até hoje. Busco mostrar, assim, que toda sua obra pode ser pensada como um só corpo em que todo o movimento do cinema e das formas artísticas embutidas neste *mais-um*⁸ das outras artes estão atrelados à mudança da função do artista e da função do homem no mundo.

Já no fim de suas conferências em Montreal, Godard diz: “Essa é minha própria história: se alguém se sente atraído por alguma coisa que o queima ou o destrói, é preciso aprender a construir, a não se deixar destruir e, também, a mudar” (GODARD, 1985, p. 294).

A história de Jean-Luc Godard já não pode ser desvencilhada da história do cinema, filmada e escrita por suas próprias mãos. Ele diz ainda que tudo o que se verifica “é que a história do cinema é a única que poderia ter sua própria história, já que é a única que deixa suas próprias pegadas: fazem-se imagens, restam imagens. Pois bem, é impossível, já que a forma como se conservam as imagens é organizada pela indústria de tal modo que é impossível contar a sua história”. (GODARD, 1985, p. 284). Mesmo com também um esforço incansável da indústria, sempre no movimento contrário às suas operações, Godard será sempre o modelo do não modelo. Seu *modus operandi*, sua tarefa política, se inscrevem na história do cinema: revolucionam-se as imagens, restam as imagens e a revolução.

Ainda em “(memória, montagem)”, Herberto Helder propõe mais diretamente que a relação entre poema e filme passa, também, por uma história do mundo. Ele escreve: “Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo, os pulmões, as tripas, o coração; ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, o pressentimento ao acontecimento, – tudo no mundo, na história. A poesia propõe a história do mundo. Temos então o filme, o tempo.” (HELDER, 1985, p. 144).

⁸ Me refiro aqui ao pensamento de Alain Badiou no livro “Pequeno manual de inestética”, em que o filósofo sugere que o cinema é não só a sétima arte, como também o mais-um das outras seis.

Nisso reaparece a biografia do corpo constituída e constitutiva dos objetos que compõem, também, o mundo; reaparece o jogo de montagens improváveis e espelhadas: o jogo das oposições; reaparece a poesia como história do mundo, e assim se dá o filme, o tempo. A imagem da morte, que atravessa *os cinemas* de Godard e Herberto Helder, pode ser articulada também no movimento pelo qual ambos operam suas máquinas – de escrever, de filmar. A escrita radical dos autores, entre as ferramentas (im)possíveis, cria um jogo entre a morte da literatura que reaparece, de outra forma, na criação cinematográfica, como a morte do cinema e no cinema, que se remonta através do texto. Assim, Herberto Helder e Jean-Luc Godard estão também diante de um jogo de espelhos, ambos *projectores dos filmes*. A sala de cinema é, nessa conversa, também uma sala de espelhos, com a produção da diferença que reconfigura noção narrativa e de técnica cinematográfica. Se, para Herberto Helder, Rimbaud aparece como discípulo ancestral de Godard, e se o cineasta francês sempre lembra a frase do jovem poeta, “Eu é um outro”, a sala de espelhos entre a poesia de Helder e o cinema de Godard, e vice-versa, é a imagem possível que atravessou todo este trabalho para esclarecer *o jogo para o entendimento de ver* constantemente pensado pelos dois artistas. O ato de deixar o nome tão às claras, como faz Godard, surge em busca do apagamento deste nome. Busquei demonstrar, na insistência pela tarefa política das artes, que o trabalho do cineasta se engrandece no limite entre o que é falar de si enquanto fala do outro e do mundo, sem que esteja nunca falando *pelo* outro. É Deleuze quem diz que: “Nos programas de TV, as perguntas que Godard faz sempre acertam em cheio. Elas nos perturbam, a nós que assistimos, mas não a quem são dirigidas. Ele conversa com delirantes de uma maneira que não é a de um psiquiatra, nem de um outro louco ou de alguém se fazendo de louco. Ele fala com os operários, e não é um patrão falando, nem um outro operário, nem um intelectual, nem um diretor com seus atores. E isso de modo algum por assumir todos os tons como faria alguém habilidoso, mas porque sua solidão lhe dá uma capacidade ampla, um grande povoamento. De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, a o contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua. Proust dizia que os belos livros forçosamente são escritos numa espécie de língua estrangeira. Acontece o mesmo nos programas de Godard; ele até aperfeiçoa seu sotaque suíço com essa finalidade. É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força.” (DELEUZE, 1996, p. 51-52).

Aglaja Veteranyi, escritora romena, que passou a infância exilada, com os pais artistas de circo, escreve que “O ESTRANGEIRO NÃO NOS MODIFICA. EM TODOS

OS PAÍSES, COMEMOS COM A BOCA” (VETERANYI, 2004, p. 25).

Godard, nas conferências em Montreal, a respeito do alcance do público, lembra que um produtor lhe disse que os espectadores assistem filmes com a barriga. Entre o estrangeiro e a fome, reaparece o cinema como o mais democrático instrumento de arte, como já escrevia León Trótski, e a função política colocada em prática no modo de operação de Godard.

Como Marguerite Duras fala de um cinema como se fosse música, Godard fala do outro até quando da a impressão de estar falando de si. Voltamos, portanto, a uma conversa em sala de espelhos, em que a tarefa da obra de arte é cumprida porque é aberta, ampla, e democrática. Do contrário, seria pouco. Mas não será nunca o bastante.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COSTA, Pedro. Uma porta fechada que nos deixa a imaginar. Trad. Ana Carvalho. In: *O cinema de Pedro Costa*. Retrospectiva CCBB, 2010.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo: 27 jun. 1999.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HELDER, Herberto. “Cinemas”. In: *Relâmpago/3*, Fundação Luís Miguel Nava. Lisboa: 1998.
- _____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- _____. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Trótski: A paixão segundo a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.
- VETERANY, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Trad. Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

Verônica Stigger: montagem íntima e arqueologia poética do presente

Verônica Stigger: intimate montage and poetic archeology of the present

Luiz Antonio Ribeiro¹
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

O presente artigo tem como objetivo propor uma aproximação de alguns dos procedimentos de escrita da escritora e curadora de arte Verônica Stigger, a partir de sua obra *Os Anões* (2007). *Os Anões* é composto por uma série de pequenas narrativas, contos, poemas, proto-roteiros cinematográficos que giram em torno de temas como a violência e a anestesia, entre a morte e o que se pode matar, apontando para um corpo, inclusive o seu, que se materializa através de instâncias textuais cambiantes, em metamorfose.

Chama-nos atenção, em uma primeira aproximação da obra, dois pontos ambivalentes: o primeiro deles é a produção de uma literatura de foro íntimo, de uma escrita que se dá através de uma espécie de biografismo, de um trato em que ao mesmo tempo em que se es(ins)creve materialmente no texto, se é figura, persona. O segundo ponto seria uma formulação de escrita que se daria tal como um exercício de montagem, aproximando-se das vanguardas europeias da primeira metade do século XX, algo que toca e esbarra nos procedimentos cinematográficos: uma escrita que se monta, remonta, encaixa e desencaixa, cola e descola. Diante de *Os Anões*, estamos frente a uma escritura que, a todo momento, sofre interferências de vozes díspares por dentro de si própria: uma materialidade que se dá através do hipertextos, da sobreposição de camadas de linguagem e suas distintas formas, estilo que se adensa a partir do desenvolvimento tecnológico e do contato com novas mídias. De certa forma, é o objeto papel, o objeto livro e o objeto página, ao lado das cores, tipografia, diagramação, jogando também com essa Stigger cineasta dos livros. Entretanto, estes dois pontos – literatura íntima e de montagem - não aparecem em sua literatura de forma apartada, distante, mas ambos, ao que parece, são convergentes, justapostos, simultâneos e produzem choques de imagens e ruídos de

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista da CAPES. Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima. E-mail: luiz.tvni@gmail.com.

significados ambivalentes, tal como na imagem dialética da fotografia, tal como dizia Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço conscientemente trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra esta atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1985b, p. 94).

Neste sentido, a obra de Stigger se coloca nesta zona de entre: entre a imagem ótica e um inconsciente pulsional. É possível dizer que esta narrativa íntima, de certa forma, se mostra como parte de um movimento não interior, mas em um movimento que se lança para fora, ou nas palavras de Lacan visto como algo que “está num lugar que podemos designar pelo termo ‘êxtimo’, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] o objeto a é êxtimo” (LACAN, 1968-69, p. 241). O “êxtimo” é visto “como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa” (LACAN, 1959-60, p. 173). O termo aponta para uma “estrutura vazia”, porém que ressoa, como uma escrita para fora, centrífuga, para a superfície e para a pele – que leva em conta a biografia ou a própria vida como única saída para via temática encurralada de nossos tempos. Em Stigger, essa “extimidade” viciosa de si atrai uma atenção não apenas para sua materialidade, mas também para algo que ultrapassa a caracterização, ultrapassa o objeto para algo que, enquanto corpo, aparece como um vestígio de intimidade que, no entanto, parece, como política, buscar se coletivizar.

A união desses dois pontos – a “extimidade” e a montagem –, creio eu, é a chave para uma aproximação de *Os Anões* de Stigger: uma literatura que nada mais é do que o procedimento de montagem dentro de seu espaço de intimidade. O que vemos é uma biografia, furada, não cronológica, mais dialógica que cronologia, uma biografia do presente que se atualiza em instâncias atemporal, quiçá uma biografia com aspectos corais, de múltiplas vozes que nos colocam diante, o tempo todo, de questões que envolvem os conceitos e reflexões sobre autoria, ao mesmo tempo em que se atualiza na virtualidade do mundo contemporâneo. Flora Süssekind (2013) trata deste ponto em artigo publicado no Globo em 21/09/2013, ao rever a questão do novo mercado de literatura, das suas relações com as editoras, principalmente com questões relativas a essa autoria múltipla e coral:

Enquanto mercado e crítica privilegiam formas homogêneas e estáveis, afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas. Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado (SUSSEKIND, 2013).

O mais interessante neste ponto é que, pelo menos a priori, as biografias seriam os elementos que mais tenderiam a expor uma estabilidade da narrativa, uma estabilidade científica e biológica, algo que se volta para a produção de uma verdade, assim como uma homogeneidade de estruturas e formas que serializadas trariam a aparência de “novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos necessariamente numerável” (FOUCAULT, 1999, p. 292). Entretanto, nesta literatura destacada por Sússekkind, como a de Stigger, o que se aponta é uma biografia que se monta quase que por fora, às avessas do indivíduo, e se remontam em espaços poéticos-públicos, como nas salas de exposição, encontrando uma linha de fuga.

Assim, Verônica Stigger, enquanto cartógrafa de sua bios, meio que à revelia de si própria remonta não só sua trajetória, mas também expõe os aspectos da nossa literatura brasileira como tal. Sua biografia truncada, ou seja, essa versão da memória íntima via procedimento de montagem, quase virtual, se torna também uma biografia de outros – o outro tendo a alteridade como espaço também seu, de seu foro particular. Isto me parece claro em um poema como *Tatuagem*, parte da obra *Os Anões*:

TATUAGEM José tinha um verso do poeta morto tatuado na barriga, logo abaixo do umbigo. Um dia, a família viva do poeta morto viu José refastelado na areia da praia, com o tal verso bem a vista, logo acima da sunga amarela. Horrorizada com o acinte, a família o processou. Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público – e num local de frequência coletiva. A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá vermelho. *Para Tarso e Kleber de quem roubei a ideia.* (STIGGER, 2007, p. 26)

Pode-se listar a uma série de questões levantadas por Stigger apenas neste poema: A ideia de tatuagem, um poema que é colado ao corpo de José e que emerge do subjetivo para a pele; a família do poeta morto, ou melhor, aqueles que, apesar de não terem feito o poema e não terem a obra coladas ao corpo, como José, possuem uma espécie de “posse” de sua obra, de sua marca e, inclusive, de sua vida – sua biografia – podendo se utilizar da força de lei para controlar a circulação de palavras; O “uso” da obra em espaço público de

frequência coletiva: seria a poesia apenas de foro íntimo ou seria algo que, como tatuagem, deveria se “dar a ver”? O poema, novamente, como algo obsceno, ou seja, que deve estar fora da cena; A tatuagem expõe, então, a relação entre nudez e veste, como caráter negativo, como trata Giorgio Agamben:

A nudez se dá para os nossos progenitores [Adam e Eva] no Paraíso Terrestre em dois instantes apenas: (...) entre a primeira percepção de nudez e a confecção da tanga, e uma segunda vez, quando despem as folhas de figueira para vestirem as túnicas de pele. (...) A nudez só aparece, por assim dizer, negativamente, como a privação da veste de graça (...) Uma pela nudez dar-se-á, talvez, somente no Inferno, no corpo dos condenados, irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina. (AGAMBEN, 2009, p. 74).

A tatuagem é vencida no processo judicial, emoldurada na parede tal como a pele de um bicho morto como uma espécie de troféu de guerra, ou relíquia de uma aventura: a lei criando museus, institucionalização do poema e processo de “emolduramento” das obras. De outro lado, a sunga amarela e o sofá vermelho, elementos díspares, mas coloridos, que escapam da seriedade geral, porém ainda assim mercadorias, fabricações. O que a família busca, no fim das contas, é vestir a nudez pública, ou seja, tornar o corpo como obra tabu, como veste. Pirandello (2007) tentou apresentar isto na obra “Vestir os Nus” em que a personagem Ersília se vê despida das convenções que lhe institucionalizavam como humana e tenta compor, em um ato de desespero, esta veste:

É que todos nós, cada um de nós, quer sempre ter uma bela imagem. Quanto mais somos... quanto mais somos... (quer dizer “sórdidos”, mas tem desagrado pela palavra e está tão cheia de piedade que não a pronuncia)... tanto mais queremos parecer... límpidos. É isso. (E sorri) (...) Foi então que, com a morte, eu quis fazer pelo menos uma roupinha decente (...) Na vida nunca pude ter nenhuma um pouco mais composta, que não me fosse logo rasgada pelos cães, tantos...sempre tantos cães me saltando em cima, vindo de todos os lados, emporcalhando com as misérias mais baixas, as humilhações mais vis. (...) Mas, pra morrer, pra morrer bastaria uma feita com um pouco do pranto dos outros – é bastava. Mas não! Nem essa eu pude ter! (PIRANDELLO, 2007, p.207)

Pirandello, no entanto, apresenta um procedimento oposto ao de Stigger. Se a biopolítica nos impede o acesso ao corpo, via nudez, a tatuagem seria, então, apenas um sintoma desta biopolítica, um desdobramento da veste. A verdade é que, em “Tatuagem”, este José do poema é um sem nome, e poderia tanto ser o José de Drummond carregando em seu corpo as palavras do poema do poeta morto que falam de si, ou do Sr. José de “Todo os Nomes”, de Saramago, imerso em sua Conservatória Geral do Registro Civil.

Enfim, poderia ser qualquer outro, afinal Stigger impõe ao corpo público - aquele que se dar a ver e a ser visto -, de certa forma, um espaço que não é mais da gerência apenas de si, mas da máquina da lei. O problema, como sempre incide no nome.

Vale lembrar, a título de menção, o conto de Kafka (2010), “Na Colônia Penal”, em que a grande pena a ser paga é através da escrita na pele. Não havendo nada para além desta nudez vestida, o crime precisa estar tatuado na carne, na pele do sentenciado, para que fosse possível uma simultaneidade entre crime, corpo e sentença:

O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão para as mãos, para os pés e para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. (...) Seu objetivo é impedir que ele grite ou morda a língua. Evidentemente o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram a sua nuca. (...) Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo. No corpo deste condenado, por exemplo – o oficial apontou para o homem – será escrito: Honra o teu superior! (KAFKA, 2011, p. 33-35)

Esta exposição coletiva e pública do corpo, como êxtimo, pode ser aproximada das experiências de Flávio de Carvalho, principalmente a “Experiência nº2” e “nº3”. Na “Experiência nº2”, em 1931, ele colocou um chapéu verde musgo e andou no contrafluxo da procissão de Corpus Christi, quase sendo linchado pelos participantes da peregrinação, logo eles, os fiéis que celebravam o corpo de um deus. Como montar este corpo que vai de encontro a multidão frente ao corpo sem nudez (mesmo quando nu) de Jesus? Para Flávio, a beatitude gera uma espécie de seguidores do invisível e afasta o homem do encontro de um Deus que é corpo - apetite e fome - numa seita que leva quase a uma patologia: “O comportamento de uma procissão sobre o domínio de um chefe invisível é parecido com o comportamento de outras aglomerações chefiadas” (CARVALHO, 2001). Ou seja, a religião, nesses moldes é, mais uma vez, lei. No campo da arte, da estética, o problema para ele é entrarmos em um campo científico sem que isso leve a um encontro com o outro: “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence aos domínios da psicopatologia e de uma ciência que ainda está por ser inventada e que pode bem se chamar psicoetnografia.” (CARVALHO, 1936)

Talvez por isso, a principal obra de Flávio de Carvalho (1973), “A Origem Animal de Deus”, esteja tentando recuperar uma divindade que esteja, ao mesmo tempo, colada ao nosso corpo, à nossa história, à tradição e possibilidade de dar a volta nos campos, tanto da arte quanto da história, para engendrar um novo corpo: o íntimo como divino (ou seja,

novamente um extimo – íntimo e mítico, e por isso violento) e uma divindade que seja apetite, corpo lançado. Um corpo e um Deus, talvez, de origem animal:

É no aparelho digestivo onde nascem os deuses do mundo. (...) É pela fome que o homem entra em contato com o mundo animal e vegetal que ele devora e o ato de devorar é a primeira religião do homem. A memória do apetite é estereotipada antes de qualquer outra. Apetite é religião. (CARVALHO, 1973, p.9).

É evidente que esse aspecto da fome da divindade, ressaltada por Carvalho, traz à tona a questão antropofágica moderna brasileira, em que metamorfosear-se no outro, à partir do contato idílico dos corpos, resulta em uma possibilidade de potência:

O ato de fê consiste na carícia bucal e intestinal. Este elementar contato e modificação de energias, pela repetição, gera a Fé e cria o apetite, isto é, a ânsia para ter Fé. Mastigando a natureza ele tem Fé e acredita nessa natureza. É pelo intestino e pelo sexo que o homem entra em contato íntimo com a natureza: devorando a natureza ele perpetua-se. Admitindo como incontestável um animal inferior na ascendência do homem, não parece haver objeções plausíveis para admitir também uma origem animal idêntica ao Deus que é em si um subproduto de suas necessidades anímicas e cerebrais do homem. (CARVALHO, 1973, p. 11,12)

Ora, temos um Deus, agora, como subproduto das "necessidades anímicas e cerebrais do homem", ou seja, uma transcendência ligada àquilo que é terreno, animal. Creio que todo esse esforço conceitual de Flávio de Carvalho está ligado intimamente a sua forma artística, na tentativa de compor uma arte de experiência íntima e coletiva. E esta não é a única aproximação entre Flávio de Carvalho e Verônica Stigger: a própria autora faz justaposição de ideias ao dedicar um poema (poema?) a Flávio:

(Flávio de Carvalho)
New Color
(Utilicity, 13,90)
Lâmina de aço inox
Cabos de polipropileno
Resistentes à máquina
de lavar (STIGGER, 2007, p. 25)

Este poema, se partirmos, em termos de aproximação, às experiências de Flávio de Carvalho, utiliza da experiência para olhar a relação de um íntimo com o outro (o extimo), na medida em que um “público”, por conta da materialidade virtual das novas mídias, se apresenta dissolvido enquanto instância unificadora, produtora, a todo instante, de identidades, mas que, ainda assim, pode ser vista através de individualidades que se justapõe de forma coral. O biografismo coral - uma alteridade composta por vozes de

muitos e de um – antropofagiza, em uma espécie de fagocitose ficcional, inclusive nomes de nossa literatura nacional, como em seu último trabalho, *Opisanie Swiata* (2013).

Flora Süssekind, ainda no artigo publicado em “O Globo”, destaca que, em uma obra coral, como a de Verônica: não há unicidade nem multiplicidade, enquanto categorias estanques, mas “vozes díspares” que, de certa forma, se assemelham ao proposto pela arte do ready-made:

“[Ela] assinala um processo de composição via ‘ready-made’ — como é o seu em “Destinos” (extraído das linhas de ônibus paulistas) ou “Luana”, de “Gran Cabaret Demenzial”, em toda a seção “Histórias da Arte” de “Os Anões”, nos reclames, conselhos caseiros, ilustrações de época que irrompem, vez por outra, em “Opisanie Swiata”, e se mantêm ali, soltos, desencaixados, quase coisas, como Bopp, o senhor Andrade, Opalka, cujo decalque obrigatório cria uma espécie de relevo, de rugosidade, em narrativa enganosamente ligeira, plana.” (SUSSEKIND, 2013).

A proposta da imagem do “ready-made” é pertinente na medida em que Verônica, no papel de curadora de museus, está a todo tempo sendo confrontada com uma materialidade da arte para além da palavra: o objeto como matéria fatalmente interfere na matéria da palavra. Por exemplo, como se poderia pensar nesta instância de “rugosidade” do poema? Talvez esteja no procedimento de semi-autoria ou na possibilidade de uma autoria múltipla, como um mosaico? Ou seja, um enfraquecimento do indivíduo e do coletivo ao mesmo tempo? Ou, pelo contrário, o coral como possibilidade de potência entre que o um é múltiplo e o múltiplo é uno? Ou, no fim das contas, o que está se propondo seria uma desautoria, um desnome e uma desindividuação, a partir do procedimento coral?

Pode-se pensar, então, em uma autoria como traição, como um crime: uma negativa ou uma resistência. Mas afinal, de quem é a posse do poema e de quem é a posse do corpo? Quem pode ver o poema e quem pode ver o corpo? O crime, o obsceno – o fora da cena – está no poema ou no corpo? Creio que entre corpo e poema o que destaca Stigger é que corpo e poema coincidem e, por isso, em uma ordem cuja nudez é vetada e apenas se vê o que se despe diante da veste, o corpo se torna fetiche, banalidade.

O procedimento de Verônica, então, se dá em uma autoria que deseja encontrar esse corpo limite e ver até onde é possível ir, a fim de que corpo e bios – o biografismo – sejam simultâneos, a partir de montagens que alucinam sua própria história – dentro do espaço daquilo que é exposto. Talvez seu trabalho como curadora de exposições lhe dê essa quase sacro-profana pergunta: como subir aos olhos e à pele – olhos que não veem e tato que não racionaliza – aquilo que é do espaço íntimo?

Stigger, em diversas de suas narrativas, usa personas, figuras, que são nada mais do que enunciações, desdobramentos de um eu vazio, vozes entre o ouvido e o (h)ouvido, eventos da língua e materialidades que como índices ativam este “eu”. Em geral, as anedóticas históricas desenrolam-se com naturalidade até que, de repente, uma cabeça explode, alguém é espancado, alguém se dá um tiro e, não raro, pedaços de corpos e secreções corporais são dadas a ver em uma parede, num pedaço do chão, entre outros. Como em “200m²”:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido também gaúcho) prepararam pães, patê, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô, colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou - e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2007, p. 28).

O ato de atirar na cabeça não pode ser visto de maneira ingênua. A cabeça, no que se chama humano, é aquilo a que se dá nome, aquilo que contém o rosto, a parte em que se atribui a razão, o pensamento: a parte pela qual alguém se reconhece e é reconhecido. Verônica, ao atingir a cabeça, atingir também, todas essas instâncias e se volta contra esta hierarquia: sem a cabeça, o que resta?

Atirar-se na cabeça é, também, mais um gesto de exposição do êxtimo, neste caso em sentido material: dar a ver as vísceras, aquilo que há por dentro, a massa que compõe o que seria “humano” que é apresentado como “um corpo comum”, além disso, é também ir de encontro a ideia de autoria e propor novamente esta coincidência entre coletivo e indivíduo, interior e exterior.

Por fim, pode-se dizer que, de certa forma, a escrita de Verônica diz respeito a um corpo exposto na res-pública – na coisa pública – algo como um lançar-se diante de um coliseu, numa jaula de leões ou na beira de um abismo, torna-se caça, talvez de maneira antecipatória ao que viria a ser a virtualidade das redes sociais. Tal exposição total de uma violência para com o seu corpo se estabelece como uma escrita que se dá numa zona de fronteira, de risco na e com a vida. Nota-se que, naquilo que se inscreve na obra, estamos sempre diante de não-autoria-íntima-pública-monológica-coral. É tudo absolutamente simultâneo, através de cortes abruptos. A própria Verônica Stigger (2013), em entrevista sobre a obra “Delírio de Damasco” (2012), nos dá uma pista do procedimento de seu trabalho: “Acredito que um certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa

sequência de frases. Por isso, gosto de pensar que o que fiz foi uma espécie de arqueologia poética do presente” (STIGGER, 2013).

Esta arqueologia do presente, do seu presente e de um presente coletivo, simultâneo, é tal qual a ideia que tratamos acima, de uma etnografia íntima, de relação direta com a alteridade. Verônica descobre o outro na violência de seu corpo, e por isso, é capaz de habitar o mundo, promover zonas de contato, e nesta pista, descobre inclusive um outro eu para se imaginar e um outro para, dialogicamente, se lançar em direção à vida. Por fim, creio eu, ela descobre que suas biografias são, pelo menos no papel, seu parque de diversões artístico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, p. 91-107.

CARVALHO, Flávio de. *A Origem animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Ed. Difusão Europeia de Livro, 1973.

_____. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de S. Paulo*, 24/9/1936. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio), Unicamp.

_____. *Experiência nº 2*. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 16.

FARINELLI, Franco. *A Invenção da Terra*. Tradução Francisco Degani. São Paulo: Editora Phoebus, 2007

FREY, THALLES. *Diretrizes Profanas nos Trajes de Flávio de Carvalho e Márcia X*. In: <http://performatus.net/flavio-de-carvalho-marcia-x/>

KAFKA, Franz. *O veredicto / Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 292.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos Verbais Não Identificados. In: *Prosa* (Blog do jornal *O Globo*). Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>

LIMA, Cristina. Entrevista - Veronica Stigger: 'As frases contêm elementos que fazem o leitor pensar, imaginar o que pode estar ali por trás'. In: http://www.nosdacomunicacao.com.br/panorama_interna.asp?panorama=492&tipo=E

MORESCHI, Marcelo. Flávio de Carvalho em Exposição. In: *Sibila*, ano 18, 10 de maio de 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/flavio-de-carvalho-em-exposicao>

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. São Paulo: ECA/USP, 1994. Tese de doutorado.

PIRANDELLO, Luigi. *Vestir os Nus*. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STIGGER, Veronica. *Os Anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Delírio de Damasco*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Matizes do divino: uma leitura da arte segundo Hegel

Shades of the divine: a reading of art according to Hegel

Vássia Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

[...] donde vosotros veis objetos ideales, yo veo cosas humanas, y, ¡ay!, demasiado humanas.

Friedrich Nietzsche

É compreensível, se considerarmos que as primeiras manifestações artísticas do homem se deram a partir da representação de elementos da vida e da natureza que o cercava – a exemplo das figuras de bisontes encontradas em grutas como a de *Niaux* (Ariège) e *Font-de-Gaume* (Dordonha) ou as inscrições das cavernas de *Lascaux* –, que ao longo da história da humanidade tenham surgido, em diferentes épocas, movimentos de defesa da arte como imitação da natureza. Uma ideia que, a partir da leitura de Hegel, podemos considerar, no mínimo, como ingênuo – justificando-se somente no contexto inicial daquilo que seria o “desenvolvimento da ideia” (HEGEL, 1980, p. 95).

É verdade que uma enorme e considerável distância separa a arte pré-histórica daquelas nas quais recaem as críticas de Hegel – as que se mantêm presas a um naturalismo que busca, tão somente, a perfeição na imitação da natureza. Mas é ao reconhecermos tal distância que nos aproximamos mais do valor da crítica hegeliana acerca da mimese como finalidade da arte: “[...] esta repetição afigura-se-nos como uma ocupação negociosa e supérflua, pois que precisão temos nós de rever, em telas ou em palcos, animais, paisagens e acontecimentos humanos que já conhecemos por os havermos visto ou os vermos nos jardins, nas moradias e, em certos casos, por termos ouvido falar deles a pessoas do nosso convívio?” (HEGEL, 1980, p. 95).

¹ Mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e atualmente doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. E-mail: vassia@uol.com.br

Para Hegel, a preocupação do artista em representar, com fidelidade, o mundo ao seu redor, é inútil “porque a arte, com as limitações dos seus meios de expressão, só pode produzir ilusões unilaterais, oferecer a aparência da realidade a um só dos sentidos; com efeito, quando não vai além da simples imitação, é incapaz de nos provocar a impressão de uma realidade viva ou de uma vida real: tudo quanto nos possa oferecer não passa de caricatura da vida” (HEGEL, 1980, p. 95).

Ora, e o que “pretende o homem ao imitar a natureza?”, interroga o filósofo antes de afirmar: “Experimentar-se a si próprio, mostrar habilidade, e regozijar-se por ter fabricado uma coisa com a aparência natural” (HEGEL, 1980, p. 95). Essa busca pelo demiurgo, no entanto, é infrutífera e não tarda a “transformar-se em aborrecimento e insatisfação tanto mais depressa e com tanta maior facilidade quanto mais fielmente a imitação reproduzir o modelo natural” (HEGEL, 1980, p. 95). Para Hegel, “qualquer utensílio técnico, como um navio ou, mais particularmente, um instrumento científico, dar-se-á, por ser uma obra própria, maior prazer do que a imitação” (HEGEL, 1980, p. 95).

A dureza da crítica hegeliana ao naturalismo se justifica na medida em que o autor defende a arte como produto do espírito e, nesse sentido, a superioridade do homem frente à natureza – “Deus é Espírito, e melhor se reconhece no Espírito do que na natureza” (HEGEL, 1980, p. 96). A imitação, portanto, além de inútil, é também um caminho seguro para a condenação da arte como um elemento menor do que a natureza, “como um verme que se esforça por igualar um elefante” (HEGEL, 1980, p. 96).

Tal inutilidade se dá, segundo Hegel, a partir da ideia de que a imitação pura e simples dos elementos naturais é incapaz de reproduzir, na obra de arte, a espiritualidade – não devendo, portanto, “ser a regra, a lei suprema da representação artística” (HEGEL, 1980, p. 98).

Mas se não cabe à *verdadeira* (grifo meu) arte a representação fiel da natureza, o que a justifica afinal? Por quais forças deve ser guiado o artista? Qual a razão, a finalidade da arte? As respostas para tais questões começam a ser esboçadas, em Hegel, nas reflexões feitas a partir da ideia de que a arte deve despertar a alma: “Oferece-nos a arte, num dos seus aspectos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa pessoal existência nos não proporciona nem proporcionará jamais, situação de pessoas que ela representa, e assim graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir profundamente o que se passa em nós próprios” (HEGEL, 1980, p. 99).

Segundo o filósofo, “todas as paixões, o amor, a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento da honra [...], podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte” (HEGEL, 1980, p. 100). Partindo dessa ideia, é possível afirmarmos que Hegel, ao reconhecer na arte a força capaz de revolver o espírito humano, se aproxima, em certa medida, da imagem da representação artística como catarse? Provavelmente sim. Ao menos no que diz respeito à violência das reações que experimentamos ao admirar, por exemplo, telas como a de *Saturno devorando um de seus filhos* (Goya, 1821-1823), *O grito* (Edvard Munch, 1893) ou mesmo *Guernica* (Picasso, 1937). Nesse sentido, e a partir da afirmação hegeliana de que é graças à arte que “podemos ser testemunhas pávidas de todos os horrores, experimentar todos os medos, os pânicos [...]” (HEGEL, 1980, p. 100), não é de todo um exagero imaginá-la como um instrumento de catarse para o espírito humano.

Mas ainda que reconheça esse papel inquietante nas manifestações artísticas, as reflexões hegelianas a esse respeito servem apenas como um indício daquilo que, para ele, é a verdadeira finalidade da arte. Porque mesmo ao falar da paixão – que pode ser “suavizada pela arte na medida em que esta represente ao homem as próprias paixões, os instintos e, em geral, o homem tal como é” (HEGEL, 1980, p. 102) –, e de reconhecer que “quando alguém é capaz de compor um poema sobre a paixão que o obceca, torna-a menos perigosa” (HEGEL, 1980, p. 102), tal finalidade não se restringe, para Hegel, à sublimação dos mais violentos e assustadores sentimentos humanos. Ela se aproveita da catarse, mas a ultrapassa no desejo de purificação.

É a partir dessa ideia que Hegel vai refletir sobre o papel moralizador da arte. “[...] se se admitir que o fim da arte não consiste apenas em evocar paixões mas também em purificá-las, ou melhor, se se admitir que a evocação não é o fim último da arte, não é um fim em si, dir-se-á portanto que é a *moralização* (grifo do autor), significado preciso da palavra *purificação* (idem), o fim da arte” (HEGEL, 1980, p. 102). E aqui importa notar que ao falar da moral, Hegel não se refere somente àquela explícita, visível na obra de arte; mas principalmente à moral cujo homem é capaz de apreender, implicitamente, a partir das manifestações artísticas.

Para Hegel, a questão da moral passa também pela lei, o dever. Sobre isso, ele observa: “Por corresponder a moral, na vida humana, à verdade em geral, pretendeu-se que a moralidade constituísse um aspecto essencial da arte. [...] Há, de um lado, a lei, há, do

outro lado, as tendências, sentimentos e paixões, e entre estes e aquela situa-se o ponto de vista moral que obriga o homem a reconhecer e acatar a lei para combater e dominar as paixões, a reconhecer e ter presente, sempre que age, o dever para repelir os interesses egoístas” (HEGEL, 1980, p. 105). Uma relação que, segundo o filósofo, acaba gerando o conflito, a oposição entre o mundo verdadeiro – representado pela vontade, a liberdade do homem? – e a natureza, entendida aqui como o lugar onde encontramos “o mundo dos sentimentos, dos instintos, dos interesses pessoais e subjetivos” (HEGEL, 1980, p. 105).

É exatamente esse conflito que irá despertar, no homem moderno, o desejo, a necessidade de reconciliação: “[...] ao homem importa que esta oposição desapareça, que ela ceda lugar a uma conciliação, que se descubra um ponto de encontro, um princípio mais elevado, mais profundo, suscetível de alcançar a harmonia entre os dois termos aparentemente inconciliável” (HEGEL, 1980, p. 106). Conduzindo-nos depois, nesse labirinto que parece ser o pensamento hegeliano acerca da arte, ao papel da própria filosofia – “Porque a verdade é esta: a oposição é tal que não só é possível resolvê-la, que não só será resolvida num futuro próximo e longínquo, como também a resolução já existe, a conciliação dos dois termos já está realizada, e só a inteligência procura ainda, na filosofia, a resolução. Mostra a filosofia que a conciliação se efetua desde a eternidade; todavia, para a inteligência ela só pode efetuar-se *pela* (grifo do autor) filosofia” (HEGEL, 1980, p. 107).

Reflexões sobre a ironia: crítica ao Romantismo

Ainda que seja possível encontrarmos em Hegel nuances de elementos que reconhecemos como constitutivos do pensamento romântico, sua *Estética* desfia dura crítica a autores do Romantismo, especialmente a Frederico Schlegel – responsável, nas palavras do filósofo alemão, pelas “várias formas da ironia” (HEGEL, 1980, p. 135) romântica. Não cabe aqui refletirmos sobre a crítica que Hegel faz, logo no início do capítulo “Ironia e Romantismo”, à “fragilidade” (grifo meu) da análise dos irmãos Schlegel acerca da arte, mas, sobretudo, ressaltar a abrangência de suas reflexões no que diz respeito à ironia como ferramenta de estilo do artista romântico. Uma ironia cuja inspiração, segundo Hegel, pode ser encontrada na filosofia de Fichte, para quem o eu era “o princípio absoluto de todo o saber, de toda a razão, de todo o conhecimento” (HEGEL, 1980, p. 135).

A esse respeito vale ressaltar que a crítica de Hegel se funda na percepção de que se “o *eu* (grifo do autor) é o soberano senhor de tudo, e nada existe, na moral ou no direito, no humano ou no divino, no profano ou no sagrado, que não deva começar por ser posto pelo *eu* (idem) e que pelo *eu* não possa igualmente ser suprimido. [...] Além disso, o *eu* é um indivíduo *vivente*, ativo, de uma vida que consiste em formar a sua individualidade para si e para os outros, em exprimi-la e em afirmá-la” (HEGEL, 1980, p. 135). Para Hegel, tal noção, aplicada à arte, implicaria na obrigação de o artista “dar à sua vida uma forma *artística*” (HEGEL, 1980, p. 135).

A partir da leitura hegeliana é possível supor que tal ironia, se levada a cabo pelo artista em sua vida cotidiana, acaba por afastá-lo da essência, daquilo que podemos considerar como o verdadeiro impulso criador: “Ora, a esta virtuosidade de uma vida artisticamente irônica se deu o nome de *genialidade divina*, e por ela tudo e todos são coisas desprovidas de substância, às quais se não poderia prender o criador livre, de tudo liberto, que tanto pode destruir como criar” (HEGEL, 1980, p. 136). Não é, no entanto, sem ironia, que Hegel reflete sobre a imagem da genialidade divina – “Aquele que se coloca no ponto de vista da genialidade divina olha do alto os outros homens e acha-os limitados e vis, sempre presos ao direito, à moral [...]. Acontece, pois, que o indivíduo com tal vida de artista manterá decerto relações com os outros, terá amigos e terá amantes, mas, gênio que ele é, dado a realidade que se atribui e a sua atividade tanto particular como referente ao geral, para nada contam essas relações que considerará do alto da sua ironia” (HEGEL, 1980, p. 136).

A crítica de Hegel à ironia romântica passa por esse espírito um tanto *blasé* (grifo meu) do artista enquanto instrumento da genialidade divina e alcança seu ápice ao apontar a insatisfação, que “engendra assim um estado mórbido, o de uma *bela alma a morrer de tédio* (grifo do autor). A alma verdadeiramente bela age e vive no real. Mas o tédio resulta do sentimento que o sujeito tem de sua nulidade, seu vazio, sua vaidade, bem como da impotência para escapar a esse vazio e para adquirir um conteúdo substancial” (HEGEL, 1980, p. 136). E aqui talvez fosse plausível nos lembrarmos das palavras de Baudelaire que afirmou, ao se referir à riqueza poética que a vida parisiense do século XIX proporcionava: “O maravilhoso nos envolve e nos impregna como a atmosfera, mas nós não o vemos” (BAUDELAIRE, 1988, p. 27).

Seria esse, afinal, o caso dos artistas românticos criticados por Hegel? Não arrisco responder. O que se sabe, a partir da crítica hegeliana, é que ao optar pela ironia, esses artistas caminham em direção ao desprezo do público. “E é bom que assim aconteça, que estas desonestidades e hipocrisias não consigam agradar e que os homens não se interessem senão por coisas vivas e verdadeiras, por caracteres imbuídos de seiva” (HEGEL, 1980, p. 137).

Da arte como primeira manifestação do Absoluto

É verdade que para Hegel, arte, religião e filosofia são espécies de *ferramentas* (grifo meu) para a representação dos valores que explicam um povo. Mas é à arte que caberá, segundo o filósofo, o lugar de destaque – na medida em que sua função “consiste em conciliar, numa livre totalidade, estes dois aspectos: a ideia e a representação do sensível” (HEGEL, 1980, p. 139). E como se dá tal representação? Quais os critérios capazes de justificar a escolha hegeliana? Tais respostas podem ser encontradas a partir da leitura de Robert Wicks da *Estética*: “Falando de modo mais genérico, o meio da arte é a *sensação* (grifo do autor). A arte apresenta seu conteúdo de modo sensível por meio de fabricações humanas que, através de sua beleza, apresentam a perfeição através da sensação. O meio da religião é a *figuração mental* [*mental imagery*], e seu conteúdo empírico ganha forma através das *figurações internas* [*internal pictures*] do que é “similar a deus” [...]. Por último, o reino originário [*native*] da filosofia é a *concepção pura*” (BEISER, 1993). Se é, pois, através da arte que o homem é capaz de experimentar a sensação de semelhança a deus, então é compreensível que caiba a ela, na tese hegeliana, o lugar onde primeiro se encontra e se reconhece, espiritualmente, o Absoluto.

Ainda sobre o assunto, vale ressaltar a reflexão de Hegel acerca da relação entre forma e representação na arte: “[...] é preciso renunciar à ideia de que por acaso se recolhe uma certa forma para representar uma certa realidade exterior. Não escolhe a arte uma forma dada por a encontrar à sua disposição ou por não encontrar, mas porque o próprio conteúdo concreto fornece a indicação do modo de alcançar a sua realização exterior e sensível” (HEGEL, 1980, p. 140). É a partir dessa ideia que Hegel faz a afirmação de que o belo natural pode existir independente de expectadores, enquanto o artístico não – “A plumagem colorida das aves brilha também quando ninguém a olha, o canto delas ressoa também quando ninguém o escuta; flores há que só vivem uma noite e outras que murcham, sem terem sido admiradas [...]. A obra de arte, porém, não apresenta este

isolamento desinteressado: é uma interrogação, um apelo dirigido às almas e aos espíritos” (HEGEL, 1980, p. 140).

Finalmente, para Hegel, a arte teria como função aproximar a ideia à contemplação humana, “mediante uma forma sensível e não na forma do pensamento e da espiritualidade pura em geral, e ainda em que o valor e a dignidade desta representação resultam da correspondência entre a ideia e a forma que se fundem e interpenetram; deste modo, a qualidade da arte e a conformação da realidade representada com o conceito dependerão do grau de fusão, de união existente entre a ideia e a forma” (HEGEL, 1980, p. 141).

É exatamente a partir da imagem da união entre a ideia e a forma que Hegel constrói seu sistema das artes, uma leitura que podemos considerar como histórica, na medida em que busca reconhecer, em diferentes épocas, o movimento que serviu de base para a relação do homem com a arte – ou mais precisamente da arte enquanto manifestação do homem.

Arte simbólica, clássica e romântica

A partir da leitura de Robert Wicks é possível afirmar que o elemento *fundador* (grifo meu) da história da arte hegeliana é, em certa medida, a busca pelo divino: “Especificamente, ele investiga [*surveys*] várias concepções do que é “similar a deus” dentro da história da religião e avalia o grau em que essas concepções são individualmente compatíveis com uma expressão artística sensorial e perceptiva” (BEISER, 1993).

Após a constatação de que “tanto mais perfeita é uma obra de arte quanto mais corresponder a uma verdade profunda o conteúdo e a ideia nela” (HEGEL, 1980, p. 142), Hegel caminha para sua divisão histórica da arte. Para ele, toda a arte produzida até o período do antigo Egito é considerada como simbólica. E aqui é válido ressaltar que a acepção de “simbólico” (grifo meu), na leitura hegeliana, se difere do significado que outros autores dão ao termo. No caso de Hegel, o simbólico mantém relação com o sublime – “e o sublime defini-se pelo esforço de exprimir o infinito. Mas, aqui, o infinito é uma abstração a que nenhuma forma sensível se poderá adaptar e, por isso, a forma é impelida para lá de toda a determinação. A expressão não passa de tentativa, de ensaio [...]” (HEGEL, 1980, p. 144) –, mas sua busca é infrutífera, na medida em que demonstra incapacidade de harmonizar conteúdo e forma. Nisso reside a imperfeição, segundo Hegel, da arte simbólica.

O contraponto a essa imperfeição seria, pois, a arte clássica – “que é a da livre adequação da forma e do conceito, da ideia e da manifestação exterior; que é um conteúdo dotado da forma que lhe convém, um conteúdo verdadeiro exteriorizado num aspecto verídico” (HEGEL, 1980, p. 145).

Na divisão histórica proposta por Hegel, é possível dizer que a Grécia antiga é o lugar onde o “ideal da arte ergue-se em toda a realidade” (HEGEL, 1980, p. 145). A esse respeito, Wicks nota que “os antigos gregos [...] transformaram a genérica concepção egípcia do ser absoluto em uma concepção especificamente centrado no humano, desenvolvendo por si mesmos uma concepção do divino mais verdadeira, mais acurada e determinada” (BEISER, 1993, p. ?).

A harmonia, a adequação entre forma – aqui vale notar que se trata também da figura humana como representação artística – e conteúdo é apontada por Hegel como característica fundadora da arte clássica: “O conteúdo verdadeiro é um espiritual concreto em que o elemento concreto reside na forma humana, a única capaz de revestir o espiritual em sua existência no tempo”. (HEGEL, 1980, p. 145).

Mas se é na arte clássica que podemos encontrar, segundo Hegel, a adequação ideal entre forma e conteúdo e, portanto, a realização do ideal artístico, o que caracterizaria a arte romântica? Uma possível resposta para essa questão nos obriga a expandir o significado mesmo da arte, na medida em que, para Hegel, o que caracteriza o período romântico ou cristão é exatamente o fato de que a arte produzida ali ultrapassa os limites da própria arte: “Na arte romântica, o elemento espiritual é o elemento predominante, o espírito goza da sua plena liberdade e, seguro de si, não teme as aventuras e as surpresas da expressão exterior, não recua perante os desvarios das formas” (HEGEL, 1980, p. 148).

Para Hegel, a arte romântica alcança a ruptura entre forma e conteúdo – “um regresso, portanto, ao simbolismo, mas regresso que é simultaneamente um progresso” (HEGEL, 1980, p. 146) – e deixa de ser somente arte na medida em que alcança, em sua concepção do divino, o “interior da subjetividade humana” (BEISER, 1993, p. ?).

Na história da arte hegeliana, “A arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atingiu-o e a romântica ultrapassou-o” (HEGEL, 1980, p. 149).

Hierarquia das belas-artes

É a partir de sua definição de arte simbólica, clássica e romântica que Hegel irá hierarquizar as belas-artes, dividindo-as em arquitetura (simbólica), escultura (clássica), pintura, música e poesia, essas últimas exemplos de arte romântica. Segundo observa Wicks, o “mapeamento hegeliano das cinco artes individuais dentro dos três períodos históricos é uma tentativa de fornecer às (tradicionalmente não definidas historicamente) artes individuais uma interpretação e organização históricas. [...] Hegel lista sistematicamente as cinco artes de acordo com a “materialidade” de seus respectivos meios, começando com o meio artístico tridimensional (escultura e arquitetura), continuando no meio bidimensional (pintura), e concluindo com o meio não-espacial (música e poesia)” (BEISER, 1993, p. ?).

Para Hegel, a missão da arquitetura consiste “em conferir à natureza inorgânica transformações que, devido à magia da arte, a aproximam do espírito. Os materiais com que trabalha representam, pelo aspecto exterior e direto que têm, uma pesada massa mecânica, e as formas deles continuam a ser as da natureza inorgânica ordenadas de acordo com as relações abstratas da simetria” (HEGEL, 1980, p. 150). Tal visão leva a constatação hegeliana de que a arquitetura nada mais fez do que “rasgar o caminho para a realidade adequada de Deus [...]. Prepara a vida que deve conduzir a Deus, ergue-lhe templos, cria-lhe espaço, limpa o terreno, elabora e apronta os materiais exteriores, para que eles deixem de ser exteriores, para que o mostrem, fiquem aptos a exprimi-lo, capazes e dignos de os receber” (HEGEL, 1980, p. 150).

E o que seria, portanto, a *materialização* (grifo meu) de Deus? Qual, afinal, a manifestação artística que se aproxima da figura divina – em um conjunto que não despreza o conteúdo? Segundo Hegel, a escultura. É com ela, mais precisamente a escultura da arte grega, que “Deus entra no tempo, rasgando e penetrando a massa inerte com o relâmpago da individualidade, e a forma infinita, já não apenas simétrica, do espírito apodera-se da materialidade do templo e torna-a digna do seu verdadeiro destino” (HEGEL, 1980, p. 150).

Em relação às artes subjetivas (pintura, música e poesia), Hegel observa o papel da luz, da cor, do som e da linguagem como elementos de representação do divino. Na pintura – “[...] mediante a cor, por exemplo, ou mediante a luz que implica a determinação do escuro com o qual forma uma unidade específica e particularizada [...] – diz que é possível

encontrarmos “tudo quanto se agita na alma”: “Toda a vida dos sentimentos, todo o domínio da particularidade encontra aqui lugar” (HEGEL, 1980, p. 153); enquanto na música “a visibilidade abstrata torna-se auditividade abstrata” exprimindo aquilo que a justifica como o centro da arte subjetiva: “o despertar e a extinção do sentimento [...] a passagem da sensibilidade abstrata para a espiritualidade abstrata” (HEGEL, 1980, p. 154).

Ainda que Hegel aponte a música como uma arte subjetiva de maior relevância que a pintura, é a poesia que ocupa o topo (invertido) da hierarquia hegeliana: “a última e mais espiritual variedade da arte romântica caracteriza-se porque o elemento sensível, que começa a ser libertado pelo som, é sujeito a uma total espiritualização, de tal modo que o próprio som já não exprime o sentimento mas aparece como um simples sinal, sem conteúdo, não já do sentimento impreciso, mas da representação que é agora concreta. O som que, na música, era uma ressonância imprecisa, transforma-se em palavras, é um som articulado, preciso, de uma função que consiste em exprimir representações, idéias, em ser o sinal de uma espiritual interioridade” (HEGEL, 1980, p. 154).

Nesse sentido, ainda que ame a força e a beleza da pintura e da música, inclino-me a concordar com a visão hegeliana em defesa da poesia. Esta, que é festa e túmulo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire – textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho* [trad. de Suely Cassal]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* [trad. Marcos Santarrita]. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995, p.p 284-285
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* [trad. de Walter H. Geenen]. Vol. 1, 4ª edição. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEGEL, G. W. F. *Estética. A idéia e o ideal* [trad. de Orlando Vitorino]. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo* [Trad. de Francisco Javier Carretero Moreno]. Madrid: Edimat Libros, 1999.
- WICKS, Robert. “A estética de Hegel: um panorama”. In: BEISER, Frederick. *Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge UP, 1993, pp. 348-377. Tradução de Nazareno Eduardo Almeida.

Uma análise do tempo em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett

Brenda Bressan Thomé²
Universidade Federal de Santa Catarina

Sílvia Della Giustina³
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: No presente artigo faremos uma análise da obra literária *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Para tanto, partiremos da teoria de Richard Scherner, que distingue o texto performático e o simples **text**, e sob esta perspectiva refletiremos sobre os elementos da narrativa, sobretudo no que concerne ao tempo. A expectativa e a frustração de uma chegada iminente é o mote para a criação de uma nova linguagem, que não é o francês, sequer o inglês, antes a estética beckettiana: sem lugar, atemporal, absurda.

Palavras-chave: Beckett, literatura, texto, tempo, teatro, teatro do absurdo

Neste artigo trataremos sobre o texto literário *Esperando Godot*, do escritor Samuel Beckett, e analisaremos os elementos da narrativa, tais como personagens, espaço e, especialmente, a questão do tempo neste texto dramático.

A peça *Esperando Godot* foi escrita pelo autor irlandês Samuel Beckett entre outubro de 1948 e janeiro de 1949. Publicada em 1952, estreou em Paris em 1953 em um pequeno teatro. Embora Beckett fosse irlandês, a peça foi escrita originalmente em língua francesa com o título *En attendant Godot*. Em 1955, o próprio autor traduziu seu texto para o inglês (ou publicou um segundo original de uma obra bilíngue). As recepções iniciais das encenações foram inicialmente de hostilidade. No entanto, paradoxalmente, foi apontada como a peça teatral mais revolucionária e influente do século XX, inaugurando o teatro do absurdo. (SAMUEL BECKETT E TRADUÇÃO: teatro, prosa, música, corpo e performance, 2018). O absurdo da condição humana, o trágico da existência. O homem sente uma angústia crescente, é a era das ilusões perdidas. É sob esta ótica, talvez, que se possa analisar a literatura do século XX.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: brenathome@gmail.com

³ Graduanda do curso de Letras - Francês na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: silvia.dg.sc@gmail.com

Samuel Beckett nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1906. Foi um escritor de romances, poesia e peças de teatro, incluindo obras como *Molloy* e *Malone morre*, ambas de 1951. Seus trabalhos mais importantes surgem num contexto pós Segunda Guerra Mundial. É um dos autores fundamentais para o teatro do absurdo, caracterizando-se pela ruptura com a tradição. Tornou-se referência para muitos romancistas, pintores e artistas visuais, pois sua obra dramática, especialmente, tem forte marca visual devido à sua simplicidade (MCDONALD, 2017). Recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1969 e morreu em 1989, deixando um imenso legado literário. (ANDRADE, 2017).

Neste trabalho, consideramos *Esperando Godot* a partir da teoria elaborada por Richard Schechner (apud FERNANDES, 2001), que distingue dois tipos de texto de teatro:

O texto performático (performance text) é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral. A representação lhe dá suporte e coerência, e é apenas como parte dela que pode fazer sentido.(...) Schechner opõe o texto performático a algo que chama simplesmente de texto (text), cuja existência extra-cênica considera perfeitamente legítima, pois precede a representação e sobrevive a ela enquanto obra literária autônoma. (FERNANDES, 2001, p.72)

Sob essa perspectiva, tomando a obra de Beckett por um **text**, é possível analisar os elementos textuais que também competem à narrativa, tais como tempo, espaço, focalização.

Esperando Godot é encenada em um palco vazio, a exceção de uma árvore desnuda que compõe o cenário. Em dois atos, dois dias, os dois personagens principais, Vladimir e Estragon (Didi e Gogo), mantêm um diálogo para distraírem-se enquanto esperam por Godot (God-ot) que nunca chega. Eles se deixam ficar na expectativa, não obstante a ausência de garantia de que algo novo ocorra. Essa certamente é a obra mais célebre de Beckett e a mais associada a seu nome, destacando-se sobretudo por ter inovado no gênero dramático ao trazer a indefinição para o palco. Uma obra-prima moderna justamente por não fazer sentido para ninguém. O riso, quando ocorre, é desconfortável e por vezes culpado.

A ruptura com a tradição na obra se dá também quando o par Didi e Gogo, para matar o tempo, decidem praticar “conversação” ou simplesmente quando outro par de personagens Lucky e Pozzo “representam”, criando assim uma peça dentro da peça (ANDRADE, 2017, p.125), ou seja, o metateatro, conforme infere-se pela seguinte

passagem: “LUCKY (*exposição monótona*) Dada a existência tal como se depreende dos recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattmann de um Deus pessoal quáquáquáqua de barba branca quáqua fora do tempo e do espaço ...”.

A indefinição do espaço - um meio do caminho -, a falta de referência geográfica detectável, a incerteza da chegada de Godot, os nomes das personagens deliberadamente transnacionais (que soam francês, russo, italiano e inglês), a simetria imperfeita dos duplos - dois atos, dois dias, duas duplas de personagens -, é a forma beckettiana que provoca infinitas leituras, um enorme repertório de suposições e expectativas. Porém, segundo Rónán McDonald (2017, p.141-142) “Se *Esperando Godot* tem um significado ou apelo que ainda persiste, não é porque dialoga diretamente com uma condição humana a-histórica, mas antes porque é capaz de se apresentar em diferentes contextos e momentos históricos”.

O papel do tempo na narrativa de Esperando Godot

A falta do papel fixo de um narrador no texto leva todos os personagens ao compartilhamento dessa função. Em *Esperando Godot*, temos quatro personagens, e portanto, quatro (ou cinco, se considerarmos o menino) pontos de focalização distintos: Vladimir, Estragon, Lucky e Pozzo.

Logo na primeira cena, Vladimir é o primeiro a situar uma marca de tempo ao dizer que Estragon está de volta. Estar de volta implica em uma repetição, em uma ação anterior, Vladimir reconhece que ambos compartilham um passado. Estragon, em sua fala seguinte, “Estou?” coloca em dúvida a linha temporal proposta por Vladimir. Assim instaura-se a confusão das linhas temporais desde o primeiro ato. O leitor ou espectador não tem a certeza de estar lidando com uma informação real. Eis a passagem:

VLADIMIR (aproximando-se a passos curtos e duros, joelhos afastados) Estou quase acreditando. (Fica imóvel) Fugi disso a vida toda. Dizia: Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta. (Encolhe-se, pensando na luta. Vira-se para Estragon) Veja só! Você, aqui, de volta.

ESTRAGON Estou?

VLADIMIR Que bom que voltou. Pensei que tivesse partido para sempre.

ESTRAGON Eu também. (BECKETT, 2017, p.15)

O teatro, quando encenado, convida o espectador a compartilhar uma experiência em tempo real. Por ter sido escrito para esse fim, o texto de *Esperando Godot* privilegia o tempo cronológico em uma única direção, cada um dos dois atos corresponde a um dia, sem saltos. Ao final do primeiro ato, o leitor e o espectador têm a certeza de terem acompanhado um dia “em tempo real”.

No início do segundo ato, a direção de cena indica “Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.”. O segundo ato trabalha com um jogo de muitas repetições e leves diferenças em relação ao primeiro. Algo que se põe à prova, no segundo dia, é o tempo. Vladimir está em uma linha do tempo, a mesma em que se situa o leitor que acompanha a história, ou o espectador a encenação. Sob o ponto de Vladimir, o primeiro ato é o dia anterior, o ontem, e o segundo ato é o hoje: “VLADIMIR As coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.” (BECKETT, 2017, p. 77).

Então, diz ter encontrado o menino ontem (o leitor participou dessa cena e sabe que até então, é verdade que se encontraram). No entanto, o menino nega que tenham se encontrado. É de desencontros como esse que surge o absurdo na peça. Há um divórcio entre a memória e a percepção de cada personagem.

VLADIMIR (depois de um momento de espanto) Aí a gente decide.
(Pausa) Estava dizendo que as coisas mudaram por aqui, de ontem para hoje.

ESTRAGON Tudo escoo.

VLADIMIR Repare bem na árvore.

ESTRAGON Nunca se desce duas vezes pelo mesmo pus.

VLADIMIR A árvore, preste atenção na árvore.

Estragon olha para a árvore.

ESTRAGON Não estava aí ontem?

VLADIMIR Claro que estava. Esqueceu? Estivemos a ponto de nos enforcarmos nela. (Pensa) É, é assim mesmo. (Separando as sílabas) Enfor-car-mos-ne-la. Mas você não quis. Não está lembrado?

ESTRAGON Você sonhou.

VLADIMIR Será possível que já tenha esquecido?

ESTRAGON Comigo é assim mesmo. Ou esqueço na hora ou nunca mais.

VLADIMIR E Pozzo e Lucky? Esqueceu também?

ESTRAGON Pozzo e Lucky?

VLADIMIR Ele apagou tudo!

ESTRAGON Lembro de um doido que me cobriu de pontapés e depois se fez de

tonto.

VLADIMIR É o Lucky!

ESTRAGON É, desse eu lembro. Mas quando foi?

VLADIMIR E do outro, o que estava puxando, você não lembra?

ESTRAGON Me deu uns ossos.

VLADIMIR É o Pozzo!

ESTRAGON E você disse que foi ontem, a coisa toda?

VLADIMIR Sem dúvida.

ESTRAGON Aqui mesmo?

VLADIMIR Mas é claro, que ideia! Não está reconhecendo?

ESTRAGON (repentinamente furioso) Reconhecendo! Reconhecendo o quê? Passei minha vida de merda rastejando nesta lama e você vem me falar de nuances! (Olha ao redor) Repare bem nessa imundície! Nunca pus os pés fora daqui! (BECKETT, 2017, p.78-79)

Percebe-se, portanto, que a natureza mecânica e danificada do tempo do **text** ecoa as encenações de uma peça, noite após noite, com um ritmo que se movimenta superficialmente mas sem grandes mudanças (ANDRADE, 2017, p. 125-126), fazendo um jogo entre **text** e **performance text**.

Considerações finais

Em *Esperando Godot*, a gagueira, a duplicidade, a simetria repetitiva, causam a sensação de que se está revendo o mesmo acontecimento em dois dias diferentes, porém com incerteza. Assim como quando se quer retomar um dia num passado distante ou uma lembrança nebulosa, o tempo, a memória se confundem, aparecem difusas. Nesse sentido, *Godot* parece com uma lembrança na qual não se pode confiar, e aponta para o absurdo que é a tentativa da mente humana de organizar um dia seguido do outro, aprisionando o tempo no calendário e nos relógios.

Esperando Godot joga com a escrita que constrói e desconstrói, define e depois duvida. Assim também é a vida, vivida no presente e depois recontada na memória, esquecida, desconstruída. O que passou nunca será lembrado fielmente. O futuro é uma promessa, também incerta. Beckett, com seu texto, traz o absurdo de olhar para qualquer tempo que não seja o presente, seus personagens não possuem futuro e nem passado, apenas a ação: são o que são, sem antes ou depois. Assim também também é a encenação

no palco do teatro, que é daquela forma apenas naquele dia, sempre diferente, sempre efêmera.

É nos espaços não preenchidos do texto, nas suas ausências, que se apresentam as oportunidades de mudança, de impregnar o que está fixo no papel com as características do hoje. *Esperando Godot* já foi encenado, por exemplo, em tempos de guerra, apenas por mulheres, em prisões. Dessa forma, o texto de *Godot* se abre para as influências do performance text e mantém a peça relevante e atemporal. Godot, o ausente, está mais vivo do que nunca e em toda parte.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. Godot em dois tempos. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 121-136.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza Andrade. 1ª ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

FERNANDES, S. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, v. 1, p. 69-80, 26 set. 2001.

MCDONALD, Rónán. Esperando Godot e o impacto cultural de Beckett. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 136-157.

SAMUEL BECKETT E TRADUÇÃO: teatro, prosa, música, corpo e performance, 1 2018, Florianópolis. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), Universidade Federal de Santa Catarina.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

TRADUÇÕES



Tradução de “A religião do Sol” de Octavio Paz

Tradução de Rodrigo Conçole Lage¹

O artigo “A religião do Sol” foi publicado por Octavio Paz, prêmio Nobel de Literatura de 1990, no jornal *El País* (em “Tribuna: un escritor terrestre / y 2”)², no dia 13 de maio de 1991. É o segundo de dois artigos sobre o escritor³.

A religião do Sol

Octavio Paz

Há poucos dias, folheando uma antologia recente da *La Nouvelle Revue Française*⁴, encontrei alguns comentários e notas que mostram a repercussão que teve *Lady Chatterley's lover*⁵ por volta de 1930. Embora a França tenha uma rica tradição de obras eróticas, o interesse pelo livro de Lawrence não é inexplicável: o romancista inglês mostrou o outro lado do erotismo, sua antiga face religiosa e pânica, quase sempre ignorada pelos escritores franceses. Para a tradição francesa o sexo é, principalmente, o prazer, e a gama de prazeres é quase infinita. Em um de seus extremos avizinha-se a crueldade, sofrimento e morte (“o prazer único e supremo de amor”, diz Baudelaire, “reside na certeza de fazer o mal”); no outro, com o riso, a moda íntima e *badinage*⁶. Os prazeres eróticos são vistos na França como infrações, desvios ou rupturas da ordem. Portanto, não é estranho que a palavra lascívia, de origem francesa, tenha estado associada primeiro a filosofia e a liberdade de opiniões. No final do século XVII, um filósofo libertino era um incrédulo, e a casta madame de Sévigné se chamava a si mesma “libertina” por algumas de suas inocentes opiniões, pouco convencionais. Para a tradição

¹Graduado em História (UNIFESJ). Especialista em História Militar (UNISUL).

E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br.

² O artigo “A religião do Sol” foi publicado por Octavio Paz, prêmio Nobel de Literatura de 1990, no jornal *El País* (em “Tribuna: un escritor terrestre / y 2”)², no dia 13 de maio de 1991. Disponível em <http://elpais.com/diario/1991/03/13/cultura/668818808_850215.html>. Acesso em: 30 mar. 2019.

³ O primeiro, publicado no dia 12 de março de 1991, em “Tribuna: un escritor terrestre / 1”, é o “Los amantes de lady Chatterley”. Disponível em:

http://elpais.com/diario/1991/03/12/cultura/668732405_850215.html Acesso em: 30 mar. 2019.

⁴ Revista literária fundada em 1908, por um grupo de intelectuais franceses.

⁵ Romance escrito por D. H. Lawrence em 1928, ver nota 7.

⁶ Em inglês no original. Tem o sentido de “pilhéria, gracejo”.

francesa, o erotismo se confunde com a liberdade do indivíduo e suas paixões; para Lawrence, o impulso sexual é impessoal: nos liberta dos preconceitos e das regras sociais somente para nos fazer regressar a totalidade maior, anônima, do princípio. Na visão de Lawrence, o sexo não aparece nem como prazer nem como uma visão libertária, mas como religião. Sua prática, longe de ser um jogo, é um ritual. Nos romances de Sade, os falos, as vulvas e outros órgãos sexuais filosofam sem cessar; por isso estamos mais interessados em suas opiniões do que em suas descrições. Lawrence não pensa, nem filosofa: é um inspirado que nos transmite uma revelação. Em muitos poucos escritores o sentimento do mundo natural – árvores, flores, pedras, lagartos, éguas, cobras – é tão intenso e profundo como no romancista inglês. Eu devo apenas salientar que essa intensidade e profundidade são o resultado da comunhão sexual com o cosmos. Seus heróis e heroínas não buscam o prazer, mas sim a comunhão.

Abertamente Sexual

É natural que uma obra tão abertamente sexual e tão religiosamente carnal, despojada quase que em absoluto de perversões e de sadismo (o contrário de Proust), surpreendesse a vários e notáveis escritores franceses. Um deles foi o filósofo católico Gabriel Marcel, introdutor do existencialismo na França. Em 1929, pouco depois da aparição do *Lady Chatterley's lover*, publicou no número de maio da *La Nouvelle Revue Française* uma nota que, todavia, pode ler-se com proveito. Marcel começa por confessar que o romance de Lawrence lhe parece pornográfico, porém acrescenta imediatamente que é uma pornografia nutrida nas mesmas fontes da vida. Destaca com acerto o sentimento de pacífica sexualidade ("détente phallique"⁷) que se desprende das melhores páginas do romance. Um sentimento, anoto a margem, que não é menos religioso que o "sentimento oceânico" de Freud. Apesar de sua crueza, disse Marcel, este romance é um livro ingênuo. Eu teria preferido que houvesse escrito: um livro inocente. Porque o é, tal como foi inocente o primeiro dia do mundo. O artigo de Marcel – um dos primeiros que se escreveram na França sobre Lawrence – foi uma consagração entusiasta, apesar das cautelas do filósofo. Três anos depois, André Malraux publicou, na mesma *Nouvelle Revue Française* (janeiro de 1932), um pequeno e deslumbrante ensaio sobre *Lady Chatterley*. Acredito que seja um dos melhores que tenho lido acerca desse romance e do próprio Lawrence. Nova prova da excelência de Malraux, hoje ignorado pelos apressados e os

⁷ Em francês no original. Literalmente, "relaxamento fâlico".

tolos. Este pequeno ensaio me leva a crer que tenha sido tão notável na crítica literária como foi na crítica de arte e no romance. Em umas poucas páginas faz uma análise veloz, brilhante e salpicada de observações agudas que abrem imprevistas perspectivas, contudo esperando ser exploradas. Por exemplo: "No séc. XVIII, os homens de raça branca descobrem que uma ideia pode ser mais excitante que um formoso corpo". Reflexão certa, ainda que, lida em 1990, requer um duplo ajuste: hoje não só as ideias nos excitam muito menos que em 1930, mas também a força magnética⁸ dos corpos têm diminuído. As ideias têm perdido sua atração e os corpos seu mistério. A gratificação instantânea não só prejudica o desejo, mas também frustra um dos gozos mais certos do amor sexual: o mútuo descobrimento que o casal faz de seus corpos. Nossas sociedades têm substituído o desejo pela higiene, a liberdade pela promiscuidade.

Malraux compreendeu imediatamente tudo o que opunha Lawrence ao erotismo moderno: o poeta inglês não via o erotismo como uma expressão do indivíduo, mas concebe o indivíduo, o homem e a mulher, como oficiantes de uma sexualidade cósmica. Lawrence nos propõe, ele afirma, um mito. Porém um mito, acrescenta com certo ceticismo, "não socorre a razão, mas sim à cumplicidade de nossos desejos e experiências".

Muito taxativo

Parece-me que o julgamento de Malraux é muito taxativo e não toca o ponto essencial. Certamente, o ar frio deste final de século tem dissipado muitos sonhos e o que restou do mito de Lawrence são dois ou três romances e um punhado de poemas. Mas, realmente Lawrence nos propôs um mito? Não foi, nem quis ser, senão um escritor de obras da imaginação, um poeta-romancista. Ao mesmo tempo, pensou que a grande literatura era uma visão do homem e que essa visão não era uma fantasia nem uma ficção, mas uma revelação do homem escondido que é cada homem. Essa visão, transformada em uma palavra sensível, quer dizer, em forma: pão do conhecimento, poderia ser compreendida e revivida por cada leitor. Sua ideia de literatura não era uma ideia religiosa; por isso opunha à noção moderna de comunicação a do sacramento: a literatura como comunhão. As raízes da inspiração literária de Lawrence são as do mito, mas suas obras não são mitos: são romances, poemas, contos, ensaios. São escritos profundamente pessoais, ao contrário dos mitos, que são invenções impessoais e involuntárias. Os mitos

⁸ Possível associação entre a força magnética dos corpos e a atração sexual presente no tantrismo e em outras correntes de pensamento.

surgem numa comunidade de maneira anônima, imprevista e sem que nada os proponha. São criações orais, e não são escritas senão quando o antropólogo os recolhe. Se os mitos fossem escritos, se escreveriam sozinhos. Ainda que a obra de Lawrence não seja um mito, um mito a inspira: a da busca da inocência original, o retorno às origens e ao grande pacto com as bestas, as plantas, os elementos, o sol, a lua, os astros. Apesar de suas fraquezas e repetições, de seus excessos verbais e do seu humor arbitrário, Lawrence foi um poeta-sacerdote da religião mais antiga do mundo. Foi consagrado sacerdote dessa religião não pelo conclave desta ou daquela igreja, mas por mandato do sol. Sua religião foi a do começo, um começo que não é cronológico, nem é o dos antropólogos que estudam as sociedades primitivas: é o recomeço diário, esse primeiro dia que, a cada dia, os amantes inventam. Um começo sem datas.

La religión del Sol

Octavio Paz

Hace unos días, hojeando una reciente antología de la *Nouvelle Revue Française*, me encontré con algunos comentarios y notas que muestran la resonancia que tuvo *Lady Chatterleys*⁹ (sic) *lover* hacia 1930. A pesar de que Francia cuenta con una rica tradición de obras eróticas, el interés por el libro de Lawrence no es inexplicable: el novelista inglés mostraba el otro aspecto del erotismo, su antigua cara religiosa y pánica, ignorada casi siempre por los escritores franceses. Para la tradición francesa el sexo es, sobre todo, placer, y la gama del placer es casi infinita. En uno de sus extremos colinda con la crueldad, el sufrimiento y la muerte ("el placer único y supremo de amor", dice Baudelaire, "reside en la certeza de hacer el mal"); en el otro, con la risa, la ropa íntima y el badinage. Los placeres eróticos son vistos en Francia como infracciones, desviaciones o rupturas del orden. Por esto no es extraño que la palabra libertinaje, de origen francés, haya estado asociada primero a la filosofía y a la libertad de las opiniones. A fines del siglo XVII, un filósofo libertino era un incrédulo, y la casta madame de Sevigné se llamaba a sí misma "libertina" por algunas de sus inocentes opiniones, poco convencionales. Para la tradición francesa, el erotismo se confunde con la libertad del individuo y sus pasiones; para

⁹ Não foi possível examinar o texto impresso para descobrir se o erro no título do livro, corrigido na tradução, mas mantido tal como está na internet, e que não se repete no próximo parágrafo, está presente no jornal impresso ou se ocorreu apenas na transcrição do texto para a internet.

Lawrence, el impulso sexual es impersonal: nos libera de los prejuicios y las reglas sociales sólo para hacernos regresar al gran todo anónimo del principio. En la visión de Lawrence, el sexo no aparece ni como placer ni como opinión libertaria, sino como religión. Su práctica, lejos de ser un juego, es un ritual. En las novelas de Sade, los falos, las vulvas y los otros órganos sexuales filosofan sin cesar; por esto nos interesan más sus opiniones que sus descripciones. Lawrence no razona ni filosofa: es un inspirado que nos transmite una revelación. En muy pocos escritores el sentimiento del mundo natural - árboles, flores, piedras, lagartos, yeguas, culebras- es tan intenso y profundo como en el novelista inglés. Apenas si debo señalar que esa intensidad y esa hondura son el resultado de una comunión sexual con el cosmos. Sus héroes y heroínas no buscan el placer, sino la comunión.

Abiertamente sexual

Es natural que una obra tan abiertamente sexual y tan religiosamente carnal, despojada casi en absoluto de perversiones y de sadismo (lo contrario de Proust), sorprendiese a varios y notables escritores franceses. Uno de ellos fue el filósofo católico Gabriel Marcel, introductor del existencialismo en Francia. En 1929, casi al otro día de la aparición de *Lady Chatterley's lover*, publicó en el número de mayo de la *Nouvelle Revue Française* una nota que todavía puede leerse con provecho. Marcel comienza por confesar que la novela de Lawrence le parece pornográfica, pero agrega inmediatamente que es una pornografía nutrida en las fuentes mismas de la vida. Subraya con acierto el sentimiento de pacífica sexualidad ("détente phallique") que se desprende de las mejores páginas de la novela. Un sentimiento, anoto al margen, que no es menos religioso que el "sentimiento oceánico"¹⁰ de Freud. A pesar de su crudeza, dice Marcel, esta novela es un libro ingenuo. Yo habría preferido que hubiese escrito: un libro inocente. Porque lo es, como es inocente el primer día del mundo. El artículo de Marcel – uno de los primeros que se escribieron en Francia sobre Lawrence – fue una consagración entusiasta, a pesar de las cautelas del filósofo. Tres años después, André Malraux publicó, en la misma *Nouvelle Revue Française* (enero de 1932), un breve y deslumbrante ensayo sobre *Lady Chatterley*. Creo que es uno de los mejores que he leído acerca de esa novela y del mismo Lawrence. Nueva prueba de la excelencia de Malraux, hoy ignorado por los apresurados y los necios. Este pequeño ensayo hace pensar que hubiera sido tan notable en la crítica literaria como lo es

¹⁰ Conceito freudiano, apresentado em *O Mal-estar da Civilização*, que representa uma sensação de eternidade, de ligação com o universo, que seria a origem das religiões e algo inerente ao ser humano.

en la crítica de arte y en la novela. En unas cuantas páginas hace un análisis veloz, brillante y salpicado de observaciones agudas que abren imprevistas perspectivas, todavía en espera de ser exploradas. Por ejemplo: "En el siglo XVIII, los hombres de raza blanca descubren que una idea puede ser más excitante que un cuerpo hermoso". Reflexión certera, aunque, leída en 1990, requiere un doble ajuste: hoy no sólo las ideas nos excitan mucho menos que en 1930, sino que también ha disminuido la potencia magnética de los cuerpos. Las ideas han perdido su atracción y los cuerpos su misterio. La gratificación instantánea no sólo daña al deseo, sino que frustra uno de los goces más ciertos del amor sexual: el mutuo descubrimiento que hace la pareja de sus cuerpos. Nuestras sociedades han sustituido al deseo por la higiene, a la libertad por la promiscuidad.

Malraux comprendió inmediatamente todo lo que oponía Lawrence al erotismo moderno: el poeta inglés no ve al erotismo como un expresión del individuo, sino que concibe al individuo, al hombre y a la mujer, como oficiantes de una sexualidad cósmica. Lawrence nos propone, dice, un mito. Pero un mito, añade con cierto escepticismo, "no acude a la razón, sino a la complicidad de nuestros deseos y experiencias".

Demasiado tajante

Me parece que el juicio de Malraux es demasiado tajante y no toca el punto esencial. Cierto, el aire frío de este final de siglo ha disipado muchos sueños y lo que ha quedado del mito de Lawrence son dos o tres novelas y un puñado de poemas. Pero ¿Lawrence nos propuso realmente un mito? No fue ni quiso ser sino un escritor de obras de imaginación, un poeta-novelistas. Al mismo tiempo, pensó que la gran literatura era una visión del hombre y que esa visión no era una fantasía ni un ficción, sino una revelación del hombre escondido que es cada hombre. Esa visión, transformada en palabra sensible, es decir, en forma: pan del entendimiento, podía ser comprendida y revivida por cada lector. Su idea de la literatura no era una idea religiosa; por esto oponía a la noción moderna de comunicación la de sacramento: la literatura como comunión. Las raíces de la inspiración literaria de Lawrence son las del mito, pero sus obras no son mitos: son novelas, poemas, relatos, ensayos. Son escritos profundamente personales, a la inversa de los mitos, que son invenciones impersonales e involuntarias. Los mitos surgen en una comunidad de manera anónima, imprevista y sin que nadie se lo proponga. Son creaciones orales, y no se escriben sino cuando el antropólogo los recoge. Si los mitos se escribiesen, se escribirían solos. Aunque la obra de Lawrence no es un mito, la inspira un mito: el de la búsqueda de

la inocencia primordial, el regreso al origen y al gran pacto con las bestias, las plantas, los elementos, el sol, la luna, los astros. A pesar de sus flaquezas y repeticiones, de sus excesos verbales y de su humor arbitrario, Lawrence fue un poeta-sacerdote de la religión más antigua del mundo. Fue consagrado sacerdote de esa religión no por su cónclave de esta o aquella iglesia, sino por mandato del sol. Su religión fue la del comienzo, un comienzo que no es cronológico ni es el de los antropólogos que estudian a las sociedades primitivas: es el diario comienzo, ese primer día que, cada día, inventan los amantes. Un comienzo sin fechas.

Três poemas de Max Aub

Three poems by Max Aub

Tradução de Vássia Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Os três poemas traduzidos do espanhol² e aqui apresentados fazem parte do *Diario de Djelfa*, de Max Aub (1903-1972). O livro reúne poemas escritos durante a 2ª Guerra Mundial, a maioria do período em que o autor esteve preso no campo de concentração de Djelfa (1941-1942), na Argélia; e foi publicado por Aub em 1944, nos primeiros anos de seu exílio no México. A primeira edição do livro reunia 27 poemas, um prólogo assinado por Max Aub e seis fotografias tiradas no campo de Djelfa, duas delas retratando o próprio Aub. Em 1970, com aprovação do autor, a editora Joaquín Mortiz lançou uma nova e ampliada edição do livro. Nela foram mantidos o prólogo e as seis fotografias; e acrescentados outros vinte poemas, publicados originalmente na revista *Sala de Espera* (1948/1951) – totalizando 47 poemas, organizados de forma cronológica: o primeiro deles, *Alta calandria fija*, com data de 4 de maio de 1941, quando Aub era prisioneiro do campo de Vernet, na França; e o último, *Mal día*, de 8 de julho de 1942, quando a caminho do México foi retido por algumas horas em Oujda, cidade marroquina na fronteira com a Argélia. Na Espanha, como marca do apagamento resultante da ditadura do general Francisco Franco (1939-1975), *Diario de Djelfa* só foi publicado em 1998. Para marcar a postura política frente a esse silêncio na história da recepção do texto na Espanha franquista e também no período de transição para a democracia, a tradução tomou como base a edição de 1988, publicada em Valência, na coleção de poesia das *Edicions de la Guerra & café Malvarrosa*, dirigida por Vicent Berenguer e Toni Moll. Organizada por Xelo Candel Vila, que também assina o texto introdutório, a publicação é fiel à edição mexicana de 1970, aprovada por Aub.

¹ Mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e, atualmente, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na mesma instituição. Email: vassia@uol.com.br.

² A tradução dos poemas do *Diario de Djelfa* foi objeto de minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Sobre o resultado da pesquisa, importa ressaltar que o desafio assumido na tradução foi o de reconhecer e caminhar entre a estranheza provocada pelo outro – em sua língua e cultura – e aquela motivada pelas peculiaridades inerentes ao gênero poesia buscando alternativas para manter a carga testemunhal dos poemas.

<p>1. ALTA CALANDRIA FIJA</p> <p>Alta calandria fija que trajiste las albas, clavillo pasajero que tienes sostenida, abrazadera viva, a la luz trasvolada.</p> <p>Inventora del gorrión y del verderón, son de futuros ardores, alta calandria en pío, si cantas amores no te entenderemos, no.</p> <p>Clarín matador del frío, estrella de la mañana, punto comenzal del sol, gozne gozoso del día y botón del si bemol; despierta de los esclavos, son de futuros ardores, quicial alado de voz: si cantas amores no te entenderemos, no.</p> <p>(9-5-1941)</p>	<p>1. ALTA CALHANDRA FIXA</p> <p>Alta calhandra fixa tu que trouxeste as albas, cravinho passageiro que tens sostenido, abraçadeira viva, sob a luz transvoada.</p> <p>Inventora do pardal e do verdilhão, som de futuros ardores, alta calhandra a piar se cantas amores não te entenderemos, não.</p> <p>Clarim matador do frio, estrela da manhã, ponto começal do sol, gonzo gozoso do dia e botão do si bemol; desperta dos escravos som de futuros ardores, engonço alado de voz: se cantas amores não te entenderemos, não.</p> <p>(9-5-1941)</p>
--	---

<p>6. A ANTONIO CAAMAÑO</p> <p><i>En su traslado del campo de Vernet a la cárcel de Castres.</i></p> <p>Barbas: los hijos de puta no pierden su condición, que quien nace maricón no cambia, vivo, de ruta.</p> <p>Cambias campo por grilletes porque ya las alambradas son cárceles muy delgadas para tan buenos jinetes.</p> <p>Todo es ruido de cadenas para el miedo y los fantasmas. Pierdes menos libertad</p>	<p>6. A ANTONIO CAAMAÑO</p> <p><i>Em sua transferência do campo de Vernet à prisão de Castres.</i></p> <p>Barbas: os filhos da puta não perdem sua condição pois quem nasce pra bundão de rumo, vivo, não muda.</p> <p>Trocas campo por correntes porque os arames farpados são cercos muito delgados para tão nobres ginetes.</p> <p>Tudo é ruído de grilhões para o medo e os fantasmas. Perdes menos liberdade</p>
---	--

<p>Por más, que no son las trenas las que salvarán los Viazmas, ni piedras vencen verdad.</p> <p>(13-11-1941)</p>	<p>Por mais, pois não são as prisões as que salvarão os Viazmas, nem pedras vencem verdade.</p> <p>(13-11-1941)</p>
---	---

<p style="text-align: center;">16. OTRO ECO</p> <p>En la noche los hombres en el suelo ateridos y tosiendo. Ladran perros a lo lejos. Noche llena, entraña negra, frío de adentro, frío del cielo que cae lento.</p> <p>Prohibido hacer fuego. Las estrellas son de hielo.</p> <p>Los hombres tosen; como si contestaran, los perros ladran a lo lejos. Lúgubre juego.</p> <p style="text-align: right;">(21-2-1942)</p>	<p style="text-align: center;">16. OUTRO ECO</p> <p>À noite os homens no chão rígidos e tossindo. Ladram cães ao longe. Noite cheia, entranha negra, frio adentro, frio do céu que cai lento.</p> <p>Proibido fazer fogo. As estrelas são de gelo.</p> <p>Os homens tosem; como se respondessem, os cães ladram ao longe. Lúgubre jogo.</p> <p style="text-align: right;">(21-2-1942)</p>
---	--

A lenda da fruta pequi¹

Ana Carolina de Freitas²
Universidade Federal de Santa Catarina



Imbé Gikegü, ilustração de Alison Silveira Morais³.

Era uma vez duas índias e um índio. Todos os dias, eles saíam para cumprir suas tarefas. Elas iam para a colheita e ele ia caçar. No entanto, elas não iam para a colheita, mas na verdade, elas iam para a beira de um rio chamar o “namorado ideal”. Ambas, tinham o mesmo “namorado ideal”, um jacaré que se transformava em homem.

Um dia, no momento em que o índio apontou para a sua caça, a caça se transformou em um homem. Este homem, imediatamente lhe dirigiu a palavra. Sua intenção era de lhe avisar que suas duas namoradas o traíam com um outro homem.

¹ A história que aqui reconto foi narrada por alguns índios da aldeia Alto Xingu, originalmente na língua Kuikuro. O acesso ao material se deu na disciplina de crítica de tradução oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Mestranda em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

³ Mestrando em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com.

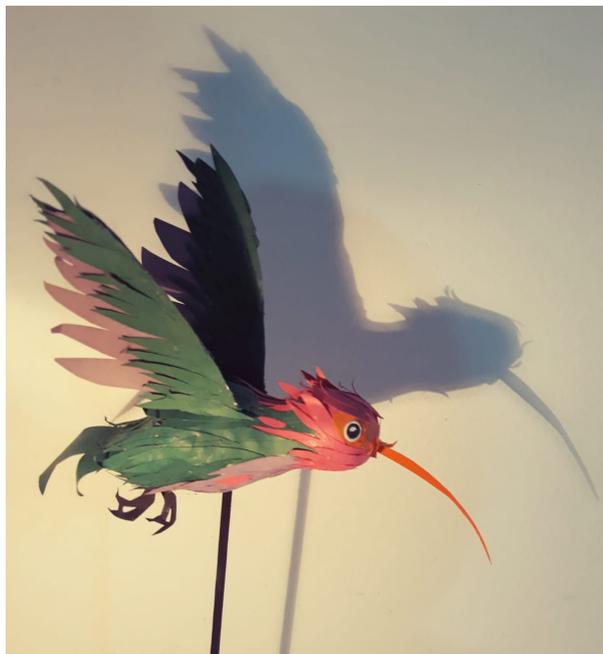
O índio ficou furioso, mas o homem decidiu lhe contar o plano que ele havia imaginado. E assim lhe descreveu o plano, em um outro dia, o índio deveria esperar que elas saíssem para que só depois as flagrasse na beira do rio.

Impaciente o índio aguardou, mas seguiu seu conselho. De fato, após seguir o plano do homem, e contemplar escondido, a cena das namoradas com o “namorado ideal”, atirou uma flecha. O “namorado ideal” morreu na hora, mas elas não haviam visto o que tinha tirado a vida dele pois a flecha que o homem lhe cedeu era mágica e invisível! Mas logo se deram conta que foi o índio que matou o “namorado ideal” delas.

As índias estavam desoladas, mas juntas decidiram expulsá-lo da casa delas e partiram para enterrar o “namorado ideal”. O índio decepcionado e triste, se isolou, mas seus amigos logo tiveram uma ideia, e ao contar para o amigo, este se sentiu confiante e decidiu aceitar a brilhante ideia dos amigos. Assim, não demorou muito para que os amigos o pintasse, lhe ensinasse a canção e a dança que as faria lhe perdoar.

Logo em seguida, partiram para colocar a ideia em prática. Não é que a ideia funcionou?

Após alguns meses, nasceu uma árvore da fruta pequi no mesmo local que o “namorado ideal” estava enterrado. O beija flor tornou-se o guardião da árvore. Mas este havia determinado uma regra, a de que todos podiam colher o suficiente apenas para comer.



Beija-flor, Alison Silveira Morais.

Um dia, as índias Marta e Mara foram colher pequi, mas Mara não seguiu a regra, e colheu pequi demais. Sua punição não demorou a chegar. No dia seguinte, esta, além de estar dolorida, não conseguia sair de sua rede.

O namorado ao se dar conta do que havia acontecido, contou a história delas para a sua tribo e imediatamente, para ajudá-la decidiram fazer uma festa para o beija-flor.

Essa festa tinha muitos detalhes. Primeiramente, eles se pintaram, após foram colher madeira na mata afim de esculpirem vários beija-flores. Enquanto se ocupavam desta tarefa, as mulheres cozinhavam e apenas um índio cozinhava a pimenta que serviria de tinta para os beija-flores esculpidos.

Após terem finalizado as esculturas, os homens serviram cumbucas com água, que serviriam de oferenda aos beija-flores.

Ao mesmo tempo que estes davam de beber aos beija-flores estes diziam:

– Fique em paz!

E partiram dançando e cantando com um beija-flor esculpido em uma das mãos para a toca da Mara. Enfim, após esta festa, Mara se curou e ninguém mais colheu mais do que o necessário da árvore de pequi.

Mbya Guarani⁴

Vamos nos alegrar

Allons nous réjouir!

Português	Francês
Vimos aqui nos alegrar	Venons ici nous réjouir
Vimos aqui nos deliciar	Venons ici nous apporter un grand plaisir
Vamos todos nos maravilhar	Venons tous ici nous <i>merveiller</i>
Vimos aqui nos encantar	Venons ici nous enchanter
Vimos aqui nos alegrar	Venons ici nous réjouir
Vamos todos nos maravilhar	Venons tous ici nous <i>merveiller</i>
Vimos aqui nos encantar	Venons ici nous enchanter
Vimos aqui nos deliciar	Venons ici nous apporter un grand plaisir

⁴ Tradução do Guarani para o português de Douglas Diegues e Guilherme Sequera. A tradução do português para o Francês do fragmento apresentado é minha.

<p>Vimos nos alegrar</p> <p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar</p>	<p>Venons ici nous réjouir</p> <p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire pleurer</p>
<p>Vimos aqui nos encantar Vamos todos nos maravilhar Vimos aqui nos deliciar</p>	<p>Venons ici nous enchanter Venons tous ici nous <i>merveiller</i> Venons ici nous apporter un grand plaisir</p>
<p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você sofrer</p>	<p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire souffrir</p>
<p>Vimos nos alegrar</p> <p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você se decepcionar</p>	<p>Venons ici nous réjouir</p> <p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire être déçu</p>
<p>Vimos aqui nos encantar Vamos todos nos maravilhar Vimos aqui nos deliciar</p>	<p>Venons ici nous enchanter Venons tous ici nous <i>merveiller</i> Venons ici nous apporter un grand plaisir</p>
<p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar</p>	<p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire pleurer</p>

Para traduzir, tentei manter mais o conteúdo que a forma. Além disso, criei um neologismo, para (BETH, MARPEAU, 2005: 21): “On parle de néologisme lorsqu’un auteur emploie un mot qu’il a lui-même créé sur la base d’une Racine lexicale existante”⁵. Para manter a palavra maravilhar, criei a palavra *merveiller*.

No português, os tradutores criaram um poema com ritmo poético, segundo Bechara:

O ritmo poético, que na essência não difere das outras modalidades de ritmo, se caracteriza pela repetição. O ritmo consiste na divisão perceptível do tempo e do espaço com intervalos iguais. Quando a poesia se constitui de unidades rítmicas iguais, diz-se que a versificação é *regular*, quando isto não ocorre, a versificação é *irregular* ou *livre* (BECHARA, 2015, p. 649).

Há também rimas emparelhadas, alternadas e opostas que segundo Bechara

emparelhadas são as que se sucedem duas a duas (o esquema é aabbcc), alternadas (ou cruzadas) são as que, num grupo de quatro versos, se alteram fazendo que o 1º. Verso rime com o 3º. (e os demais ímpares) e o 2º. Com o 4º. (e os demais pares), correspondem ao esquema abab, opostas (ou entrelaçadas ou enlaçadas) são as que se verificam em dois versos entre os quais medeiam dois outros também rimados (BECHARA, 2015, p. 662).

Além de tudo, fez com que o paralelismo estivesse presente. Segundo Bechara paralelismo: “É a repetição de ideias mediante expressões aproximadas” (2015, p. 664). De mais à mais, a estrofação é composta, segundo (BECHARA, 2015, p. 664): “são as que encerram versos de diferentes medidas”. Enfim, os versos variam entre octossílabos e eneassílabos. De um lado, o octossílabo, segundo Cunha e Cintra:

O octossílabo foi um dos versos mais usados pelos trovadores galego portugueses, principalmente nas cantigas de caráter cortês. Importado da poesia narrativa e didática do Norte e do Sul da França, onde apresentava de regra acento interno na 4ª sílaba, conservou na Península predominantemente esta forma (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 701).

De outro lado, o eneassílabo, segundo Cunha e Cintra (2017: 702):

Há dois tipos de versos de nove sílabas, ambos com raízes antigas na literatura portuguesa: o eneassílabo anapéstico, que apresenta acentuação na 3ª., na 6ª. e na 9ª. sílaba e, por cadência uniforme e pausada, se tem prestado a composições de hinos patrióticos e de poemas cuja expressividade ressalta da absoluta regular da rítmica. O eneassílabo com

⁵ Fala-se de neologismo quando um autor emprega uma palavra que ele mesmo criou sobre a base de uma raiz lexical existente (tradução nossa).

acento interno fundamental na 4ª sílaba, que, por exigência idiomática, recebe forçosamente um outro na 6ª, ou na 7ª sílaba.

Enfim, na versão em francês, acredito ter conseguido manter o ritmo poético e o paralelismo, mas apesar de ter conseguido manter algumas rimas opostas, a minha estrofação é livre, segundo (BECHARA, 2015: 664): “são as que admitem versos de qualquer medida”, e nos versos não tive êxito de manter octossílabos e eneassílabos, inclusive tive um verso dodecassílabo, que segundo Cunha e Cintra (2017: 706):

O dodecassílabo é mais conhecido por Verso Alexandrino, provavelmente por ter sido o metro adotado num poema que teve larga voga na Idade Média. Esta denominação tem gerado numerosos equívocos, principalmente pelo fato de existirem, ainda hoje, dois tipos de Alexandrino: o Alexandrino francês (de doze sílabas) e o Alexandrino espanhol (de treze sílabas). O Alexandrino francês apresenta dois tipos ritmicamente bem distintos: o clássico e o romântico.

Português	Francês
Vimos aqui nos alegrar 8	Venons ici nous réjouir 8
Vimos aqui nos deliciar 9	Venons ici nous apporter un grand plaisir 12
Vamos todos nos maravilhar 9	Venons tous ici nous <i>merveiller</i> 9
Vimos aqui nos encantar 8	Venons ici nous enchanter 9
Vimos aqui nos alegrar 8	Venons ici nous réjouir 8
Vamos todos nos maravilhar 9	Venons tous ici nous <i>merveiller</i> 9
Vimos aqui nos encantar 8	Venons ici nous enchanter 9
Vimos aqui nos deliciar 9	Venons ici nous apporter un grand plaisir 12
Vimos nos alegrar 8	Venons ici nous réjouir 8
O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar	Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire pleurer
Vimos aqui nos encantar 8	Venons ici nous enchanter 9
Vamos todos nos maravilhar 9	Venons tous ici nous <i>merveiller</i> 9
	Venons ici nous apporter un grand plaisir 12

<p>Vimos aqui nos deliciar 9</p> <p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você sofrer</p> <p>Vimos nos alegrar 8</p> <p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você se decepcionar</p> <p>Vimos aqui nos encantar 8</p> <p>Vamos todos nos maravilhar 9</p> <p>Vimos aqui nos deliciar 9</p> <p>O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar</p>	<p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire souffrir</p> <p>Venons ici nous réjouir 8</p> <p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire être déçu</p> <p>Venons ici nous enchanter 9</p> <p>Venons tous ici nous <i>merveiller</i> 9</p> <p>Venons ici nous apporter un grand plaisir 12</p> <p>Le garçon couleur de palmier couleur de soleil resplandissent – le garçon couleur de feuillage brun brillant – va vous faire pleurer</p>
---	--

REFERÊNCIAS:

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003.

BETH, Axelle; MARPEAU, Elsa. *Figures de Style*. França: Librio, 2005.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

Imbé Gikegü - Cheiro de pequi. Direção de Maricá Kuikuro, Takumã Kuikuro. Produção de vídeo nas Aldeias/ Aikax- Associação o Indígena Kuikuro do Alto Xingu, e Documenta Kuikuro/museu Nacional. 2006. (36 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://vimeo.com/ondemand/cheirodepequi>>. Acesso em: 05 maio 2019.

SEQUERA, Guilherme. *Kosmofonia Mbyá-Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006. Organização Douglas Diegues, p. 43.

Tradução de um trecho do jornal *Le Pays* sobre as *Mémoires de Madame d’Aulnoy* sobre a corte e a cidade de Madrid no final do século XVII¹

Ana Carolina de Freitas²
Universidade Federal de Santa Catarina

Sabe-se quais recursos preciosos ofereceram ao historiador, as numerosas memórias espalhadas nas bibliotecas públicas ou nas dos colecionadores, quando se trata sobretudo de pintar os modos de uma época. Entre os do século XVIII, é um volume que, por causa das circunstâncias atuais, merecia ser tirado do esquecimento onde estava desaparecido à muito tempo, e que madame Carey acaba de conseguir a publicação na editora Plon. Quero falar da corte e da cidade de Madrid no final do século XVII, pela condessa d’Aulnoy.

Madame d’Aulnoy se fez conhecer sobretudo pelos seus contos de fadas e outros escritos do mesmo tipo que só dão uma ideia muito falsa do verdadeiro tour de seu poder criativo.

Dotada de uma delicada fineza, ela sabia observar e pintar, mas o hábito de escrever histórias imaginárias influencia às vezes sua narração, que ela semeia anedotas que não são sem charme e que diferenciará facilmente, da verdadeira história; Madame Carey tendo tido cuidado de lhes isolar. Essas anedotas, esses contos, são intervalos destinados, no pensamento do autor, à contar com a atenção do leitor, que é logo levado novamente ao ponto principal do livro.

Madame d’Aulnoy nos entretém com todos os incidentes de sua viagem, lugares perigosos que ela encontra, da abominável preciosa que se manda fazer na recepção que recebe em Madrid. Ela vai visitar as damas da corte, assiste ao *toilette* delas, se mistura aos ajustamentos das verdadeiras mulheres, do tipo de vida delas, dos negócios da casa delas, e passando, recolhe as histórias escandalosas do dia. Ela é apresentada à duas rainhas, e

¹ ALLETZ, Édouard et al. *Le Pays : journal des volontés de la France: Faits divers*. 1874. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46707707/f4.item.r=correspondances%20aulnoy.zoom>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

² Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

como fala o castelhano, logo está à par de todas as intrigas do palácio e faz um quadro completo dos mesmos.

Nada de mais curioso que os detalhes dos usos e costumes os quais ela introduz sobre os espanhóis de seu tempo. Estes usos e costumes, tão estranhos à nossos olhos, estão em grande parte perpetuados até os dias de hoje, e ainda existem inúmeros vestígios. Madame Carey não faltou em lhes fazer sobressair nas notas e peças juntadas por ela, colhidas todas as informações das mais certas, e não é um dos menores atrativos desta restituição literária e histórica tão felizmente tentada.

Eis o traço do temperamento dos espanhóis: “A preocupação com o futuro deles não lhes dá nenhuma apreensão. O único ponto que eles não são indiferentes, diz Madame d’Aulnoy, é sobre o ciúme; eles o tem até onde pode ir. A simples suspeita, basta, para apunhalar sua mulher ou sua amante. O amor deles é sempre um amor violento, e no entanto as mulheres encontram aprovação”.

Elas dizem que não importa como tudo que pode lhes acontecer de mais lamentável, não gostariam de lhes ver menos sensíveis à uma infidelidade, que lhes desespera é uma prova da paixão deles, e elas não são mais moderadas que eles quando amam. Elas colocam tudo em prática para se vingar, de maneira que os grandes apegos terminam de ordinário por qualquer catástrofe funesta.

“Há pouco que uma mulher excelente, realizou-se ao reclamar de seu amante, encontrou o momento de lhe mandar vir em uma casa que ela era dona, e depois de lhe ter feitos grandes censuras, lhe apresentou um punhal e uma xícara de chocolate envenenada, lhe deixando somente a liberdade de escolher o tipo de morte. Ela não consagrou um momento para lhe tocar piedade. Viu que era a mais forte deste lugar, de maneira que ele tomou friamente o chocolate e não deixou uma gota. Depois de ter bebido, ele lhe disse: “Ele teria estado melhor, se você tivesse colocado mais açúcar, pois o veneno o deixa muito amargo : lembre-se para o primeiro que você preparará” as convulsões o pegaram quase logo, e esta senhora, que ainda o amava apaixonadamente, teve a barbárie de só lhe deixar quando ele tivesse morto.

Sem ir à Espanha, poderia encontrar mais de uma mulher que, se ela fosse sincera, não desaprovava esta maneira de se vingar. Se Salomon não se enganasse dizendo: “A raiva do leão vale mais que a doçura da mulher”, o que ele teria dito do furor desta aqui?

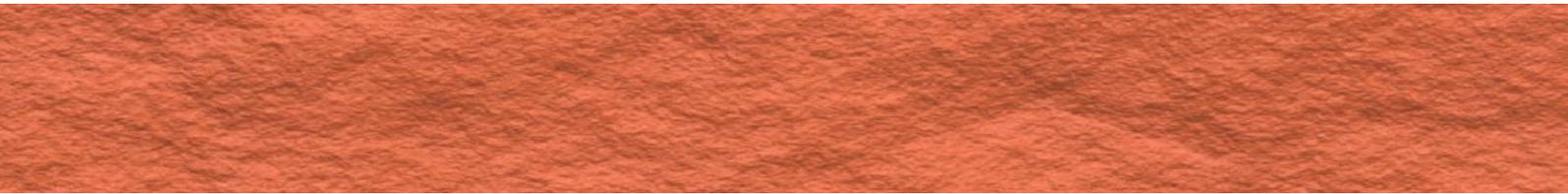
É necessário felicitar Madame Carey da reimpressão destas *Mémoires* da condessa d’Aulnoy, pois elas são verdadeiramente interessantes para o estudo dos usos e costumes espanhóis do século XVII.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

RESENHAS





Capa: Gustavo Piqueira/Casa Rex

Um brasileiro à procura de sua identidade

Aurora Bernardini¹
Universidade de São Paulo

BONFIM, Eromar. *O Língua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018, 192 p.

Eromar Bomfim, autor do livro de que vamos falar, nasceu em Formosa do Rio Preto (BA). Filho de comerciantes, aos 13 anos de idade, mudou-se com a família para São Paulo. Estudou Letras na USP, com pós-graduação em literatura brasileira. Publicou com sucesso o romance *O Olho da Rua*, pela Nankin Editorial, em 2007, e *Coisas do Diabo Contra*, pela Ateliê Editorial, em 2013 e, agora, *O Língua*, também pela Ateliê Editorial, sua obra prima.

¹ Escritora, pintora, tradutora. Possui doutorado em Letras (USP) e é professora titular da Universidade de São Paulo (USP). Departamento de Letras Orientais (DLO), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade São Paulo (USP). E-mail: bernaur2@yahoo.com.br.

É justamente da união de coisas bem sabidas (bem vividas) e tramas bem imaginadas que nasce o encanto desse *O língua*, que poderia se chamar *Um brasileiro à procura de sua identidade*, ou “o primeiro brasileiro”, como quer Eromar. Ele explica:

“Os personagens são do século XVII, embora vivam até hoje como ancestrais que se manifestam aos líderes no ritual de Toré que existe nos nossos dias em núcleos caboclos no submédio São Francisco. Este, dos artificios que usei, é esboçado no primeiro capítulo, nortado pela ideia de que na transformação há permanência.

Os personagens indígenas são tapuias do Nordeste, notadamente povos que habitavam a Bahia, no chamado “sertão de dentro”. Distinguiam-se dos povos tupis e tupinambás do litoral e foram chamados tapuias que significa “língua travada”. Falavam várias línguas, sendo o kiriri uma das mais amplas, possuindo subdivisões.

As batalhas no enredo são reais, mas a efabulação sobre como ocorreram é fictícia. A destruição do mocambo de Geremoabo, por exemplo, comandada por Fernão Carrilho, é real. Mas eu a narrei como imaginei, seguindo a psicologia de meus personagens. A geografia é real, mas com muitos nomes atualizados. Fauna e flora são típicas da região. Retratei-as segundo meu conhecimento e experiência, além de alguma pesquisa. Li obras da história colonial tradicional, teses universitárias, bem como obras etnográficas. Os gerais do Rio Preto, onde vivem meus narradores, eu conheço. Mas é importante ressaltar que meu personagem central, Leonel, é um mameluco. Não é mais índio, mas também não é branco. É o primeiro brasileiro. Foi pensando nele que fiz essa história. Meus narradores são fictícios, salvo Aleixo. Existiu um certo Aleixo, insubordinado, no século XVII. Reais são alguns dos personagens brancos, como padre Roland e Padre João de Barros. Deles aproveitei o papel que desempenharam na invasão, mas imaginei toda a trama que os envolve. O mesmo fiz com o militar Domingos Rodrigues Carvalho. Mas a nenhum deles dei voz. Apenas contracenam com meus personagens que são oriundos da camada sofrida da população.”²

O eixo da trama são as caçadas que os homens brancos (leia-se: súditos do rei de Portugal) fazem a índios e negros fugidos, suas selvagerias e seus engodos, e a resistência (leia-se: fuga) desses, para escapar à submissão e à morte. Mas cada personagem tem sua história que é magistralmente contada por alguns dos protagonistas principais e da qual

² Trecho de carta pessoal do autor enviado à resenhista em maio de 2019.

citaremos alguns exemplos. Um deles, o que começa a relatar nas primeiras páginas e volta a fazê-lo nas últimas, na sala do dono da casa, onde se reúnem os narradores, é uma mulher. A índia anaió, Ialna, que, mal chegada à puberdade, é violada pelo padre, membro da aldeia missionária e tem um filho, o mameluco Urutu, mais tarde batizado como Leonel pelo padre João de Barros, o jesuíta que o levou consigo, fugindo dos fazendeiros destruidores das aldeias dos padres, e que tem o dom de aprender várias línguas com a maior facilidade, daí ser chamado *O Língua*, e ter, muitas vezes, a função de intérprete. “*Nunca mais vi esse rapaz andar com outros meninos, que eram mais desgarrados e varavam por aqueles brejos atrás de uma fruta, de um mel, de um passarinho. Tinha ficado muito diferente dos outros, os que desobedeciam às regras dos padres, e por isso viviam recebendo chicotadas deles*” (BONFIM, 2018, p. 51), conta Ascuri, o índio anaió que “*viu Urutu crescer e virar o que virou*” (BONFIM, 2018, p. 35) e que vivia com duas mulheres, Cipassé e a bonita Yacui, mais tarde cobiçada pelo padre João. “*No mesmo dia que os padres deixaram São Francisco Xavier, os homens do grande sesmeiro Garcia entraram na aldeia... Os padres tinham ido embora. Vendo-se sozinhos, os sapoiás abandonaram as cabanas e caíram nos matos. Em pequenos grupos ou desgarrados, todos se dispersaram em rumos diferentes*” (BONFIM, 2018, p. 60), conta Ascuri.

Outro indiozinho, que cresce na casa dos meninos índios na cidade de Salvador, onde os padres da Igreja o batizaram como Aleixo, relata: “*Fiquei conhecido na cidade de Salvador e nos sertões. Na cidade conheci uns negros. De noite eles saíam, sorrateiros, da casa de seus senhores. Junto com eles, roubávamos artigos nos armazéns. Facões, enxadas, panos. Vinham outros e carregavam para os mocambos. Um dia fomos descobertos. Os negros apanharam até não poder mais. Me botaram na cadeia. Depois de uns dias fui degredado para a cidade do Rio de Janeiro por ordem do governador.*” (BONFIM, 2018, p. 61). Aleixo consegue fugir e vai bater nas Minas Gerais, onde os povos estavam em luta contra os fazendeiros. Sobee, depois, para a Bahia, sempre sob ordens de prisão. Quando Fernão Carrilho, “*o governador da horda de assassinos... que partia para matar negro como quem vai almoçar e que tinha gosto de matar tanto os negros tapanhuns como os índios da terra*” (BONFIM, 2018, p. 62) foi para Canabrava, com ordem para retirar os melhores guerreiros para lutar contra Geremoabo, os padres assinalaram quatro dos seus. Eram três moritises e mais Leonel. Aleixo estava lá e ficou amigo de Leonel e, depois, os dois se irmanaram com Gabiroba, um mocambeiro que conseguira escapar. Aleixo vai lutar para destruir o quilombo de Geremoabo porque não tem outra saída, já que Fernão Carrilho tinha diploma legal para recrutar coercitivamente

quem ele quisesse e ainda pesava sobre Aleixo um mandado de prisão; Leonel vai porque, por lei, os aldeamentos missionários eram obrigados a fornecer índios para guerrear ao lado das expedições militares contra outros índios (esta foi, aliás, a razão do assassinato do líder indígena Cristóvão, pois ele se negou a entregar seus cento e vinte guerreiros ao paulista Baião Parente, contratado para destruir povos indígenas). Gabiroba era um escravo fugido que havia se refugiado em Geremoabo.

Esta era a bandeira de Carrilho: “... *Eu trago aqui regimento e poder de juntar nessa campanha, tanto brancos como pretos, negros da terra como vocês, e mulatos, e todo gênero de gente que seja capaz de jornada para destruir os mocambos de negros fugidos e salteadores em Geremoabo, e onde mais se encontrarem esses seminários de hereges e ateísta.*” (BONFIM, 2018, p. 65). Só que, aos poucos, umas coisas ia pensando Aleixo, que iam entrando na sua cabeça e saindo, “*como o rio que corre escondido por baixo das pedras: está ali e não está... Depois seriam os índios também, os perseguidos. O perseguidor é que não mudava: era sempre o branco, sedento de terras para seu gado, sedento de metais amarelos, sedento de pólvora do salitre, sedento de negros para o trabalho, sedento de índios para sua defesa, sedento do ventre das mulheres índias para seus haréns, sedento das meninas negras para gerar mais negro. E o índio que recusasse tinha o mesmo destino que o negro tinha: a morte debaixo dos olhos mudos do governador e do padre.*” (BONFIM, 2018, p. 70).

Depois do ataque aos negros fugidos, que é um dos momentos mais lancinantes do livro, encontram-se os três, Aleixo, Gabiroba e Leonel, feridos, mas ainda vivos, e decidem fugir da tropa e, após perambular sem rumo, vão em busca de outro mocambo, com gente. As aventuras se sucedem: suçuaranas, piabinhas, as sete moças virgens se banhando, com quem eles passam dias felizes (deixando-as grávidas da prole que irá repovoar Natuba). Até que eles encontram, às margens do rio Natuba, na Missão com o mesmo nome, o índio Cristóvão, com cento e vinte guerreiros aos quais se juntam, para resistir aos ataques dos brancos. Natuba é arrasada, Cristóvão é esquartejado, Aleixo é remetido à cadeia, Gabiroba o ajuda a evadir-se e Leonel é levado como intérprete a serviço de sua majestade. Novas fugas, até que Aleixo é comprado por um amo, para cultivo de suas hortas. Padres do Santo Ofício perseguindo Gabiroba, Leonel, em Salvador se entregando à bebida, Aleixo e Gabiroba, munidos de amuletos, fugindo para Rio Preto.

Agora a voz retorna de novo a Ialna que relata poeticamente suas vicissitudes, suas lutas, suas perdas, e o anseio que nunca a abandona de voltar a encontrar seu filho, enquanto ela também segue para o leito do Rio Preto. Lá se instalando decide que é a hora

de reencontrar Urutu, é a hora que seu filho deixe o mundo do pai para voltar ao da mãe, *“esse filho que foi a semente que produziu a sociedade do Brasil. Agora, a planta que cresce carrega o mesmo mal da semente. É por isso que até hoje estamos assim.”* (BONFIM, 2018, p. 175). Incumbe Gabiroba, que é o dono da casa onde todos se encontram, e mais dois vizinhos, amigos de Gabiroba, de ir até Salvador e lhe trazer o filho de volta. Depois de muitas buscas acabam encontrando-o no Largo de Jesus. Preparam a viagem de volta que é empreendida com grande alegria. Iam passando pela Reserva Florestal de Marimbondo, lugar onde *“dorme o espírito de muitos povos, e o ouvido atento ainda ouve suas vozes, indiferente a toda novidade desses tempos...”* (BONFIM, 2018, p. 188) quando se deram conta que Leonel havia desaparecido.

“Quando eu fui levar a notícia para Ialna, eu ia escabreado, sem saber o que dizer a ela...”, (BONFIM, 2018, p. 190) desespera-se Gabiroba – *“Eu sei. Ele já está comigo. E o espírito de tudo que vive novamente se manifesta, e quem vê se alegre pode dançar”* (BONFIM, 2018, p. 190). Assim falou Ialna, por meio desse enigma, cuja solução talvez esteja no texto que Darcy Ribeiro nos legou em seu livro *O povo brasileiro*, obra de uma vida:

“Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós, brasileiros, somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal que também somos.”

YAYA, Asani. Realmente: Congo uma tribo! Relato em três línguas: Francês, Kiswahili e Lingala: Adaptação Kiswahili: MAHEHO, Denise; adaptação Lingala: SUNGU, Ernestine Yabili – revisão de IPO ABELELA, Edouard. Ilustração de MANDEY, Yann. Lubumbashi (RDC) Ed. Marcel Yabili, 2015. Título original: *Vraiment : Congo une tribu !*¹

Mwewa Lumbwe²
Universidade Federal de Santa Catarina

Marie Hélène Catherine Torres³
Universidade Federal de Santa Catarina

Na República Democrática do Congo, a tendência foi sempre de escrever e publicar na língua francesa, tanto é que até a literatura congoleza é escrita na maioria do tempo em francês. Recentemente o ensino começou a valorizar as línguas nacionais para preservar e valorizar as diversas culturas do país. No impulso de convidar o público em geral a voltar a leitura que estava negligenciada pela população, o autor resolveu escrever um relato sobre a história do país e seus bastidores, em três línguas: Francês, Kiswahili e Lingala, sendo as duas últimas, línguas bantus faladas na RDC.

Este trabalho está sendo escrito em português baseado na versão traduzida em kiswahili.

A revista eletrônica *Republik* descreve o autor de nome fantasia Yaya Asani como sendo Marcel Yabili, jurista, universitário e especialista independente da República Democrática do Congo. O advogado compartilha através de suas obras científicas e literárias, os artigos e blogs. Nascido em 1945, há 50 anos, ele observa a sociedade congoleza com muita acuidade e lucidez. O texto publicado declara que há dois anos que a RDC está sendo comentada sobre publicações literárias, mas o estatuto do autor congolês fica complicado, já que o público não quer mais saber de leitura. Chamando então o Advogado Marcel Yabili como sendo o Elite congolês, o texto o identifica como sendo o décimo quinto graduado em direito da universidade de Lubumbashi que tem a motivação

¹ N.E. A tradução deste livro, tema da tese da autora, é inédita em Português.

² Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES. Orientador: Dr. Walter Carlos Costa. E-mail: mwewaster@gmail.com

³ Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: marie.helene.torres@gmail.com.

de escrever para um grande público procurando uma comunicação científica. Gozando de uma imaginação constantemente atualizada, Yabili soube construir um império literário guarnecido de dez obras num espaço de quatro anos.

A obra *Vraiment: Congo une tribue!* (Realmente: Congo uma tribo!) de Yaya Asani, foi publicada em 2015 © Marcel Yabili Editor: Mediaspaul. A estrutura do livro no kindle oferece acesso aos áudios nas três línguas. A versão francesa ocupa uma página, a versão Kiswahili ocupa meia página assim como a versão Lingala.

Na sua apresentação o autor convida o leitor a reconciliar - se com o livro que é um veículo do saber e da ação, guardião da memória coletiva e fonte de laser e de emoções. Por isso ele oferece uma leitura simples e agradável, e apresenta seu texto como sendo uma escritura nova com parágrafo por página. Depois da apresentação ele publica algumas opiniões de personalidades que já leram o romance e que valorizam a construção do trabalho, sobre tudo o fato de ter escrito nas línguas do país, Em seguida ele explica como usar o livro eletrônico para ler ou para ouvir.

No primeiro capítulo ele descreve uma situação que explica sobre a sua trajetória de escritor até escrever este volume. A história começa por descrever a personalidade mais importante do país que é o Presidente da República na época Mobutu Sese Seko Wa Zabanga. Descreve o local de nascimento dele e explica como este entende o mundo a partir da cidade onde nasceu que fica na província do equador, onde o céu representa um símbolo de grandeza por estar perto de Deus. Foi isso que o levou a considerar se um Deus quando os astronautas americanos trouxeram um pedaço de pedra da lua para ele de lembrança de lá. Assim para Mobutu, O céu está na mão dele. Por isso ele se considerou o maior de todos e todas. No decorrer da ditadura dele ele rejeitou Israel para escolher os árabes para receber presentes de petróleo.

No capítulo dois ele começa por constatar que os congolezes leem muito a bíblia então não se pode dizer que eles não gostam da leitura, pois a bíblia é um livro volumoso e com letras pequenas, só quem gosta de ler e que se consagra a esta leitura.. Em seguida ele descreve o conflito de cultura entre Henri Morton Stanley e um dos chefes das diversas etnias quando este recebeu o europeu com felicidade e deu alimentos para a tripulação dele declarando que agora eles se transformaram irmãos. Logo depois este chefe manda um mensageiro avisar o europeu que já que eram irmãos, este deverá dar para o irmão africano roupas e muita coisa vindo do país dele. Não gostando da proposta o europeu devolveu os presentes e disse que colocou fim a irmandade.

No capítulo 3 o autor explica como Stanley que era britânico passou a servir o Rei da Bélgica no que diz respeito ao Congo. Neste capítulo, o autor debruça sobre a tribo kongolesa, os que saíram do solo “Batoka chini” Explica a questão de gostar ou não da carne depois relata sobre a situação de um Inglês quem fez com que um Tanzania fosse matado, ele explica que o Rei da Itália traçou os limites das terras, neste capítulo o autor revela seu conhecimento sobre o osso de Ishango.

No capítulo 4 autores eles começam por cantar vitória ele relata a vitória dos congolezes contra o Ruanda O Congo foi o único estado não colonizado em 1885, em 1960 a restituição da independência Ruanda a um certo momento tinha invadido por salvar. Para o autor, a fronteira de “é um absurdo”.

O capítulo 5 o autor fala de uma pequena barbaria ele comentou sobre várias coisas até o quinto onde ele fala de uma barbaria que era universal. Dentro do texto, ele relata histórias insólitas sabendo que atrairia leitores pela curiosidade de querer saber mais sobre os bastidores da história da República Democrática do Congo.

O livro traz também algumas notas que tem algumas referências e imagens do Presidente Mobutu e da RDC.

Dentro da produção literária Marcel Yabili trouxe para o seu país, vários volumes como já tinha dito. O outro livro que chamou a minha atenção é o *Da foto à fotografia: 175 milhões! em 2045*⁴. (2018). Neste livro ele faz a declaração seguinte: “A famosa questão migratória surge em primeiro lugar nos países de origem. Porque além das crises e problemas de todos os tipos, os países africanos estão experimentando as consequências de uma tremenda explosão populacional que estamos apenas começando a medir, sem controlá-la. Por exemplo, a população da República Democrática do Congo terá dobrado em 2045 para 175 milhões. O que será das crianças de hoje? A justaposição de fotos antigas e atuais, nos mesmos lugares, jovens e seus idosos que não estarão lá, quando; eles estarão lá, revela a urgência e a importância da questão. Especialmente o fato de que as soluções não impedem que os problemas sejam novamente solicitados e mais. Aqui estão as pessoas de amanhã. Os jovens têm aparência, potencial. Mas eles não têm boas visões políticas. Depois de "A árvore em Lubumbashi," o smartphone encaminha "Da foto a fotografia" para revelar detalhes, sentir impressões, sons, cheiros e sentimentos, receber mensagens e estética” (YABILI, 2018).

⁴ N.E. No original: *175 millions! en 2045...: De la photo à la photographie.*

Termino esta resenha citando outras obras do autor: *Droit État de droit: Cour Constitutionnelle*. PUL, 2012 (Direito Estado de direito: Corte Constitucional); *Les Juridictions Judiciaires*. Ed. M.Yabili, 2013 (As jurisdições judiciárias); *Je crois en Droit*. Ed Bahû-Bab, 2014 (Eu creio em Direito); *50.000 taxes*. Mediaspaul, 2016 (50.000 impostos); *Deux saisons sans la troisième République*. Les Impliqués, Paris, 2017 (Duas temporadas sem a terceira República); *Fiscalité réglementaire*. PUL, 2017; *Le géant d'Afrique, le géant d'Asie, histoire d'un combat méconnu*. L'Harmattan, 2012 (O gigante da África, o gigante da Ásia, história de um combate não conhecido); *Vraiment: Congo, une tribu*. Mediaspaul, 2015; *Je connais mon visage*. Mediaspaul, 2015 (Eu conheço minha cara); *Really Congo, a tribe*. Mediaspaul, 2016; *Un arbre sur la Lubumbashi*. Musée Familial, 2017.

GUERINI, Andréia; MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Entrevista: Aurora Bernardini*. Curitiba: Medusa, 2018. 116 p. (Coleção Palavra de Tradutor). Colaboração: Valteir Benedito Vaz.

Morgana Aparecida de Matos¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Willian Henrique Cândido Moura²
Universidade Federal de Santa Catarina

Através da interconexão que existe entre os sujeitos de uma entrevista, percebe-se que este gênero emite, através de sua fluidez, a composição de um texto ensaístico leve, informativo e instigante ao leitor, que se envolve com a exposição de ideias e de conhecimentos. A Coleção Palavra de Tradutor, concebida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, dá voz ao tradutor, apresentando aqui Aurora Bernardini, com um conteúdo único sobre a tradutora, suas obras e metodologias de trabalho.

Aurora Bernardini é italiana, radicada no Brasil desde seus 14 anos. Poliglota, além de seu idioma de origem, conhece francês, alemão, inglês e russo, língua esta que estudou no curso de Letras da USP. Tradutora de escritores de renome como Luigi Pirandello, Boris Pasternak e Umberto Eco, ela também é professora e escritora. Por suas traduções, recebeu diversos prêmios, dentre eles o Prêmio Literário da Biblioteca Nacional, em 2005, pela tradução de poemas de Maria Tsevetáieva no livro *Indícios flutuantes*.

A primeira parte do livro intitulada *Anos de formação e prática da tradução*, consistem em entrevista realizada por Andréia Guerini que, ao interagir com a entrevistada, dá ao leitor uma visão descomplicada e pessoal do âmbito da tradução vivenciado por Aurora. Com ampla formação acadêmica em Letras na USP, seu entusiasmo por traduzir começou ainda jovem, quando vivia na Itália e traduziu na escola, do latim, Cícero e Virgílio. A continuidade dos trabalhos de tradução se deu no Brasil, durante a faculdade de Letras, sequenciando os cursos de pós-graduação em nível de mestrado e doutorado, quando percebeu que muitas obras que eram investigadas não possuíam traduções para o português. Destaca-se ainda que para Aurora Bernardini, uma tradutora multifacetada, a tradução é uma forma de autoria.

¹ Doutoranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis / Brasil. E-mail: morgana_matos@hotmail.com.

² Mestrando da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis / Brasil. E-mail: willianhenry_@hotmail.com.

A tradução com um T de tragédia é o título da segunda parte, que é uma entrevista dada a Leandro Silveira Pereira, publicada anteriormente na revista Getúlio, da Fundação Getúlio Vargas, em 2007. Aqui, Aurora enfatiza seu empenho em incluir nacionalmente obras de escritores estrangeiros, alguns dos quais considera relevante para a cultura do país. É evidente em seus relatos, os esforços de investigação, elaboração e criação de suas obras, ampliando sobremaneira a visão da tarefa do tradutor, que não se fixa em apenas traduzir mas sim, abranger a correlação cultural com o meio, com a busca de informações e com a construção de repertórios e de conhecimento.

Fica evidente o engajamento de Aurora em seu trabalho tradutório nas respostas à Leandro Silveira Pereira, quando este lhe instiga a falar sobre os relatos de viagem do etnógrafo italiano Conde Ermanno Stradelli, que ela estava traduzindo. Ermano Stradelli viveu 43 anos no Amazonas, estudava a língua nheengatu e a mitologia ameríndia e nunca havia sido traduzido ao português, apesar dos relatos de sua vivência amazônica muito significantes para o Brasil. A exposição meticulosa deste processo de tradução mostra a forma aprofundada de busca por informações que Aurora fez sobre este autor e suas obras.

Sempre muito conectada ao mercado editorial, Aurora fala de suas buscas por editoras, para as quais muitas vezes ela apresentava as traduções prontas sendo que o trabalho era o de convencê-las a publicar. O aspecto inventivo e de inserção de obras desta tradutora manifesta seus posicionamentos frente à literatura, deixando claro que sua lide não se restringe à tarefa escrita de traduzir. Este feito também é marcado quando ela narra fatos da história de vida de Dino Campana, poeta italiano considerado louco, autor de obras que ela traduziu. Em meio a esta narrativa, a tradutora explana também que a poesia deveria ser um dos gêneros da atualidade, defendendo que se consegue ver o universo do escritor em poucos versos e que, para vender mais, é necessário que os leitores também se habituem a ela.

Demonstrando sua característica tradutória heterogênea, Aurora mantém o diálogo com Leandro Silveira Pereira sobre as escolhas do tradutor como a transliteração e a transposição. Quando das traduções do russo, especifica que o tradutor deve conhecer muito bem o mundo que se vai traduzir, por ser uma língua ambígua, em que uma palavra possui vários significados. Apesar disso, seus projetos ainda incluíam a tradução de autores russos contemporâneos, tanto em prosa quanto em verso, como também de autores italianos.

Esta entrevista com Aurora Bernardini oferece ao seu leitor informações pessoais relevantes, a coletânea de suas obras e as concepções teóricas que conformam seu trabalho. O ensaio *Tradução, História e Literatura Comparada*, já lido em maio de 1986 pela autora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, contempla a terceira parte do livro de Guerini e Medeiros (2018), corroborada pelos elementos finais da obra apresentando breves exemplos de traduções realizadas por Bernardini.

Sob aspectos estilísticos do fazer tradutório de Haroldo de Campos, Bernardini estabelece em seu ensaio elementos e comentários que analisam a tradução haroldiana, por ele mesmo e por outros autores como Umberto Eco. A autora demonstra claramente que os

procedimentos tradutórios de Haroldo iniciam-se na literatura comparada, ou seja, a comparação de diferentes tradições/traduições faz com que se entenda “certos circunlóquios poéticos que aprisionam o sentido, na língua original (...) mas também lhe confere o impulso e, às vezes, o mote para sua própria tradução.” (p. 67). A tradução poética, tratada em específico neste ensaio, passa por transformações que são também acolhidas pela transposição de elementos extratextuais que, conectados às regras dos critérios intratextuais, podem estabelecer a reinvenção da tradição traduzida, historicizando as contradições do traduzir – conforme Meschonnic, citado por Haroldo de Campos.

Assim, através da complexidade do ato de traduzir, e fala-se aqui de traduzir principalmente da língua russa e italiana, a tradutora e escritora Aurora Fornoni Bernardini demonstra com entusiasmo as felicidades e os percalços da tradução. Guerini e Medeiros (2018) trazem à tona o ânimo e a dedicação desta autora/tradutora com sua arte, expondo não só o trabalho em si mas o valor de se compreender que o ato de traduzir, as escolhas teóricas tradutórias e o cotidiano investigatório são componentes que conformam tradutor de sucesso. Traduzir demanda sensibilidade, traduzir arte demanda sensibilidade artística.

Tal afirmação pode ser comprovada nas partes seguintes da obra, que compõem os *Breves exemplos de tradução*. Inicialmente, é possível vislumbrar a tradução de um poema de Eugenio Montale feita por meio de cartas trocadas entre Haroldo de Campos e Aurora Bernardini. Nas cartas a tradutora expõe sua alegria em traduzir com Campos e apresenta alguns princípios que nortearam suas escolhas tradutórias. Nas palavras da tradutora: “Traduzir com você [Haroldo] é uma aventura... apaixonante.” (p. 84).

Seguindo, encontram-se exemplos da tradução do russo ao português que Aurora Bernardini desenvolveu da poesia de Velimir Khlébnikov, além de relatos de seu encontro em uma viagem à antiga URSS com Rudolf Dugánov, biógrafo de Khlébnikov. O leitor também encontra trechos de sua tradução do português ao italiano, da obra de Raduan Nassar, feita a quatro mãos junto ao próprio autor, e do italiano ao português da obra de Luigi Pirandello.

Desta forma, a entrevista com Aurora Bernardini, bem como a Coleção Palavra de Tradutor, é uma maneira de proporcionar visibilidade e voz ao trabalho do tradutor, profissão que, historicamente, é tida como “invisível”. Ao leitor, cabe compreender os motivos e as circunstâncias em que certas traduções ocorreram, bem como a práxis tradutória e a possibilidade de discussão do fazer tradutório e do ser tradutor.

MENEGUETTI, Bruna. O último tiro da Guanabara. São Paulo: Reformatório, 2019. 304 p.

Daiane Oliveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

A história do Brasil vem sendo marcada por uma série de golpes e tentativas de golpes que buscam a centralização do poder através de medidas coercitivas desde sua “independência”, em 1822, com a dissolução, pelo Exército, da Assembleia Constituinte. O fim do Império e a instauração da República, em 1889, também dá-se através de uma intervenção militar. Em 1937, outro golpe de Estado é deflagrado pelo então presidente Getúlio Vargas, que determina o fechamento do Congresso Nacional e centraliza em si, enquanto ditador, todos os poderes em um governo autoritário denominado de Estado Novo, chegando ao fim apenas em 1945. Em seguida, temos um curto período democrático, mas em 1955, surge mais uma ameaça de golpe. Juscelino Kubitschek e seu vice, João Goulart, haviam ganhado as eleições, mas forças contrárias se organizavam para impedir a posse dos candidatos democraticamente eleitos. É esse período de tensão e tentativa de golpe que Bruna Meneguetti, jornalista e autora de outro romance histórico, *O céu de Clarice* (2017), escolhe abordar em *O último tiro da Guanabara*, publicado em abril de 2019, pela editora Reformatório.

Em seu último romance histórico, Bruna Meneguetti justapõe ficção e história na construção de uma narrativa que explora a tentativa de mais um golpe militar, que poderia ter antecipado o de 1964, como a autora explica no epílogo do romance. As personagens tentam a todo custo evitar que o golpe aconteça, e principalmente, que a população seja afetada. O prólogo do romance apresenta parte do desfecho dos acontecimentos do dia 11 de novembro de 1955, quando tiros de canhão estão sendo disparados contra o Tamandaré, navio de guerra que levaria o presidente Carlos Luz para São Paulo, onde ele imaginou que teria apoio para consolidar o golpe. Esse foi o último dia em que tiros de canhão foram disparados na Guanabara.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC); Mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI-UFSC); Graduada em Letras - Língua Inglesa e Literaturas também pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro do Núcleo de Estudos Irlandeses (NEI-UFSC) e do Grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil (UFF). E-mail: daiane.deao@gmail.com.

No romance, um vidente cego, Isaías Monteiro, é contratado por Juscelino Kubitschek para fazer previsões que possivelmente ajudariam a desarticular a tentativa de golpe. Outra figura chave para os acontecimentos é a personagem Cecília Gomes, que havia criado um grupo de mulheres com o intuito de abrir espaço para o debate sobre o papel das mulheres na sociedade. Em uma das reuniões, o livro escolhido é *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Os encontros, que inicialmente se direcionavam ao compartilhamento de leituras e conversas sobre problemas pessoais, logo mudam de foco e as discussões se voltam para a política brasileira. Algum tempo depois, estas mulheres se envolveriam diretamente nas ações que evitaram que houvesse um golpe em 1955.

Além de enfatizar a importância do grupo de mulheres e a participação de seus membros na desarticulação do golpe, Bruna Meneguetti traz diversas passagens nas quais comportamentos machistas são expostos e criticados, algo que nem sempre aparece tão explicitamente em obras literárias. Numa dessas passagens, a narradora faz o seguinte comentário: “...dissera que as mulheres deveriam poder ir sozinhas para onde bem entendessem. A verdade é que não acreditava de fato nisso. Os homens, tolos, só percebiam suas regras estúpidas quando elas os incomodavam. Tão logo paravam de afetá-los, voltavam a defende-las com unhas e dentes” (Meneguetti, 2019, p. 150). Em outra passagem, a personagem Penélope Barros, repórter no Tribuna da Imprensa, é constrangida pelos olhares masculinos: “A moça sentou-se ao mesmo tempo em que puxava a saia para baixo, buscando evitar outro olhar constrangedor na sala cheia de homens, mas o movimento foi inútil” (Meneguetti, 2019, p. 245). Situações como estas permeiam a narrativa de *O último tiro da Guanabara*, chamando atenção para alguns dos problemas enfrentados por nós mulheres numa sociedade patriarcal.

Logo nas primeiras páginas do romance, descobrimos que Isaías e Cecília tinham sido amigos de infância, mas a vidência de Isaías foi um empecilho para que a amizade, ou talvez o amor, fosse possível entre eles. O reencontro dos dois é marcado pelo medo de Cecília, talvez provocado pelo desconforto de estar próxima de alguém que conseguia ler seus pensamentos e ver seu futuro, e pela emoção de Isaías ao reencontrar alguém que tinha sido repentinamente afastado dele em sua infância. Pouco depois de reencontrá-la, Isaías consegue ver que, assim como a democracia, a vida de Cecília tem os dias contados. Acompanhamos, então, a tentativa de salvamento da democracia, que estava sendo ameaçada pelo jornalista Carlos Lacerda, os udenistas e por parte dos militares, e o salvamento da vida de Cecília, que pode, talvez, ser entendida como uma metáfora da democracia.

Outra figura importante para o desfecho dos acontecimentos é o ministro da Guerra Henrique Lott, que precisava ser convencido por Isaías a permanecer no cargo no intuito de articular o contragolpe e garantir que Kubitschek pudesse assumir a presidência no ano seguinte. Como nos informa Bruna Meneguetti, através de sua cuidadosa pesquisa historiográfica, Henrique Lott teria declarado à imprensa que: “A melhor das ditaduras seria, sempre, pior que o pior dos governos democratas” (Meneguetti, 2019, p. 298).

As conversas sobre política e a importância da manutenção da democracia estão presentes do início ao fim do romance, principalmente porque um dos personagens principais, Isaías, que teria o papel de interferir nos acontecimentos, não estava a par da intrincada situação política do Brasil. Sua análise das questões políticas dos anos anteriores é ingênua, e sua visão atual dos acontecimentos é fragmentada e confusa. A personagem Cecília, bastante engajada politicamente, tenta, então, fomentar o desenvolvimento da criticidade de Isaías através muitas conversas. A retomada de outros períodos da história durante o diálogo dos dois personagens, como, por exemplo, a discussão sobre o governo de Getúlio Vargas, tinha o objetivo de fazer com que Isaías compreendesse os danos causados por uma ditadura e de mostrar que o Brasil estava prestes a entrar novamente num período como aquele.

Em *O último tiro da Guanabara*, acompanhamos cinco dias de tensões e ameaças, mas sobretudo de diálogos e articulações. As personagens ficcionais convivem e dialogam com as personagens históricas, as falas destas são, com frequência, retiradas de entrevistas, o que não impede que elas sejam confrontadas pelos personagens criados por Bruna Meneguetti. O golpe é por fim evitado, mas não sem antes amedrontar parte da população que viu canhões de um navio de guerra apontados em sua direção. Nesse momento, vê-se a “democracia em vertigem”, para fazer referência ao documentário da cineasta Petra Costa, que também aborda a fragilidade da nossa democracia, em seu documentário lançado em 2019. Os ecos dessa fragilidade fazem parte do nosso presente; O golpe que sofremos em 2016, com a impeachment da presidenta Dilma Rousseff, entre outros acontecimentos, reflete a debilidade da democracia no Brasil.

Em tempos em que mais uma vez a nossa democracia está em risco, talvez dando seus últimos suspiros, *O último tiro da Guanabara* chega para nos lembrar um episódio importante da nossa história. Essa obra, ganhadora do Primeiro Edital de Publicações de Livros da Secretaria de Cultura de São Paulo, serve de alerta para diversas questões, principalmente para nos lembrar do perigo da ingenuidade no que se refere às questões políticas e das consequências da falta de articulação diante de grandes ameaças, como a

que estamos vivendo no presente. Nuvens carregadas de incertezas nos assombram, principalmente pelo histórico de intermitência da nossa democracia. Vemos ao longo do romance que é indispensável ter “a história na mão”, como canta Geraldo Vandré em “Para não dizer que não falei das flores”, uma das músicas mais emblemáticas de denúncia contra a ditadura. Só a partir da criação dessa consciência histórica é possível pensar estratégias para não deixar que a democracia seja definitivamente apagada da nossa história.

Marina Carr no Brasil: uma resenha de *No Pântano dos Gatos...*

Marina Carr in Brazil: a review of No Pântano dos Gatos...

Cristiane Bezerra do Nascimento¹
Universidade Federal de Santa Catarina

CARR, Marina. *No Pântano dos Gatos...* Trad. de Alinne Fernandes. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

A dramaturga irlandesa Marina Carr é um dos nomes mais influentes da dramaturgia atual. Membro da Aosdana², Carr teve suas peças encenadas em teatros de grande prestígio como o Abbey Theatre e foi traduzida para diversos idiomas como, alemão, francês, norueguês, japonês etc.. A Escola de Teatro, Cinema e Música da Trinity College define Carr como “uma das dramaturgas mais ilustres, talentosas e prolíficas da Irlanda”, com peças premiadas no Abbey Theatre e Gate Theater em Dublin, e no Royal Court Theatre em Londres. Leeney e McMullan (2003), menciona que Carr se tornou uma das mais poderosas vozes no teatro irlandês contemporâneo e que, no começo do século XXI, a reputação de Carr vem ganhando dimensão internacional com peças produzidas na Europa e nos Estados Unidos da América, sendo uma das escritoras mais famosas da Irlanda, posição ainda pouco ocupada por mulheres. De acordo com o *The Guardian*, é denominada como a “principal dramaturga da Irlanda”.³ Contudo, apesar das mais de 20 peças que foram trazidas e encenadas em âmbito internacional, Carr ainda é praticamente desconhecida no Brasil

A peça teatral *By the bog of Cats...* é uma das peças mais importantes de Carr, pois foi estreada no Abbey Theatre – O Teatro Nacional Irlandês –, em 7 de outubro de 1998,

¹ Cristiane Bezerra do Nascimento é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Bacharel em Estudos da Tradução pela Universidade Federal da Paraíba e Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ. É membro do Núcleo de Estudos Irlandeses (NEI) da UFSC, cidade de Florianópolis, Brasil. E-mail: cristianebez@hotmail.com

² Criada em 1802, a Aosdana é uma associação irlandesa de artistas envolvidos em literatura, música e artes visuais. A afiliação é feita através de convite dos membros atuais e é limitada a 250 pessoas. Ver: <http://aosdana.arts council.ie/>

³ *Ireland's leading female dramatist*. Fonte: <https://www.theguardian.com/stage/2004/nov/29/theatre>

durante o Dublin Theatre Festival, o mais eminente e renomado festival de teatro da Irlanda, e conferiu a Carr um lugar no cânone irlandês. *By the bog of Cats...* foi dirigida pela primeira vez por Patrick Manson, e foi publicada pela Editora Faber & Faber, na Coleção Contemporary Classics, Volume 1, podendo também ser encontrada em outros volumes individuais. A peça foi traduzida para o português brasileiro como *No pântano dos Gatos...*, pela tradutora, dramaturgista, diretora teatral Professora Doutora Alinne B. Pires Fernandes.

No Pântano dos Gatos... é uma tradução exclusiva no Brasil, sendo a única obra da Marina Carr publicada até a presente data. A peça foi publicada no ano de 2017, pela Editora Rafael Copetti, e recebeu uma leitura dramática no teatro da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, em Florianópolis - SC, no dia 29 de junho de 2010, tendo como elenco os alunos da oficina permanente do teatro do DAC-UFSC, onde Alinne Fernandes atuou como dramaturgista e Carmem Fossari fez a direção da leitura.

Em *No Pântano dos Gatos...* observamos que foi explorado a riqueza dos dialetos, e as expressões proverbiais presentes no texto, trazendo personagens femininas fortes através de uma história que mostra um entrelaçamento do mítico com o destino e vida dos personagens. A peça possui um elenco de 13 atores, e tem como ambientação a Irlanda no tempo presente. A tradutora traz para o público brasileiro o universo da Marina Carr. A peça trata da história de Hester, uma mulher de 40 anos, que foi abandonada por sua mãe quando ainda era criança. Carthage Kilbride, seu parceiro de longos anos, abandona também Hester para se casar com Caroline Cassidy, uma mulher mais jovem e filha de um rico fazendeiro. Hester corre risco de perder a guarda da sua filha e enquanto é assombrada por fantasmas, busca histórias sobre suas mães como uma tentativa de lidar com o luto nos dias atuais. Essas histórias vão sendo narradas por diversos personagens que vão contando diversas versões sobre sua mãe. *No pântano...* possui como intertexto principal a peça Medeia de Eurípedes e aborda temas como disputa sobre propriedade de terras, preconceito étnico, traição e maternidade. A peça possui uma divisão de 3 atos, sendo respectivamente: o primeiro ato no pátio de casa de Hester Swane e perto do trailer no Pântano dos Gatos; o segundo ato na casa de Xavier Cassidy e o terceiro ato no pátio da casa de Hester e também perto do trailer no Pântano dos Gatos.

Ao apresentar *No pântano dos gatos...* para o público brasileiro, a tradutora consegue transmitir ao público a Irlanda Interiorana de Carr, a trajetória e a retratação da

irlandesa Hester, através de uma tradução que busca dar vida aos personagens, mantendo sua essência poética através de escolhas tradutórias que dão vozes aos personagens. A tradutora deixa marcados os idioletos de cada uma das personagens, fazendo uso dos pronomes “Tu” e “Você”, porém não associando a linguagem da peça a nenhum correspondente exato brasileiro, de tal forma que os personagens não formam uma representação caricata de referências regionais brasileiras, não sendo relacionado a nenhuma variação padrão da linguagem no português brasileiro, evitando assim representações caricatas. Dito isto, é possível observar que *No pântano dos gatos...* preserva os socioletos vislumbrados pela tradutora para cada personagem através de suas conjugações verbais. Em entrevista⁴, a tradutora menciona que a partir da reflexão do lugar que remete as terras frias e pantanosas do pântano dos gatos que a mesma chegou as marcas de fala de cada um. Citamos por exemplo, o personagem “Aquele que espreita as almas”, usando uma linguagem mais refinada, através de utilização de termos como “por obséquio” e do pronome “você”, utilizando um português padrão, que vai exatamente de acordo com o posicionamento do personagem no seu contexto. É possível perceber essa característica do personagem pelo seu posicionamento perante a Hester. O personagem preocupa-se com regras de etiqueta e pede desculpas por ter chegado mais cedo o horário previsto ao mencionar que “*Pois então, acho que cheguei cedo demais. Confundi o alvorecer com o anoitecer*” enquanto a “Hester Swane” utiliza o pronome “Tu”, porém conjugando os verbos em terceira pessoa do singular, como por exemplo na passagem que a personagem menciona “*Quem é? Quê que tu tá fazendo aqui?*” Outro exemplo nos dado em entrevista pela tradutora, é que a personagem Dona Kilbride possui ainda outro socioleto, no qual em suas falas é possível perceber a alteração de registro de acordo com seu contexto.

O corpo do texto de *No Pântano dos Gatos...* é composto ainda por uma breve apresentação da peça escrita pela tradutora, bem o elenco composto pelos Alunos da Oficina Permanente de Teatro do DAC – UFSC, o tempo e local da peça, a música utilizada e o sotaque. A tradutora menciona que o texto original possui uma característica das Midlands, região localizada na Irlanda que abrange os condados de Laois, Offaly, Westmeath e Longford, e que ao ser encenada no Brasil, seria preferível que a fala tivesse um tom de terras esquecidas. É incluído ainda, um posfácio ao final da peça em um tom de

⁴ Entrevista realizada com a tradutora, diretora teatral e dramaturgista Prof^a Dr^a Alinne B. Pires Fernandes em janeiro de 2019. A entrevista ainda não foi publicada.

conversa sobre o processo tradutório, no qual a tradutora fala sobre suas escolhas tradutórias, escolha da peça, linguagem utilizada, termos não comuns encontrados em *By the bog of Cats* e interessantes informações sobre o teatro irlandês.

Diante disto, é possível observar que a peça nos mostra uma linguagem brasileira e referências irlandesas, fazendo que o leitor e público-alvo além de se familiarizar com o contexto, possa também entrar em contato com o contexto irlandês e com o universo de Carr. A peça também traz notas explicativas facilitando também o envolvimento do leitor com o texto.

Por fim, destaco que a obra é uma importante fonte para o leitor que busca conhecer o teatro de Marina Carr, bem como as referências arraigadas da cultura irlandesa. Através de uma linguagem empática com o leitor e uma leitura agradável, é possível nos debruçarmos sobre o místico, com o sofrimento e com as assombrações vividas por Hester Swane. A tradutora dá vozes aos personagens, no sentido que cada personagem tem a sua poética inserida no contexto brasileiro. Quais são as formas que estas personagens ganham ao serem inseridas no Brasil? Deixo esta interrogação como forma de um convite a leitura do livro.

RODRÍGUES, Diego Francisco Sánchez. *Todos Zoam todos*. Tradução de Márcia Leite. Ilustração de Dipacho. São Paulo: Pulo do Gato, 2016. 40p. Título original: *Todos se burlan*.

Ana Carolina de Freitas¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Kátia Barros de Macedo²
Universidade Federal de Santa Catarina

Mauro Maciel Simões³
Universidade Federal de Santa Catarina

Natália Elisa Lorensetti Pastore⁴
Universidade Federal de Santa Catarina

Na obra *Panorama Histórico da Literatura Infanto/Juvenil* (1991), Nelly Novaes Coelho, professora e crítica literária, afirma que a literatura é muito importante na formação do indivíduo, uma vez que este intercâmbio de conhecimento é feito para que seja possível compreender determinada cultura, afinal, a literatura parece ter sempre sido usada como uma ferramenta de ensino, onde diversos conhecimentos e lições foram passados de geração a geração - no início oralmente, e depois através da escrita.

No âmbito da Literatura Infantil e Juvenil, a criança só passou a ter um tratamento diferenciado a partir do século XVII, resultando na necessidade de adequar a literatura a este público, como afirmam Regina Zilberman e Ligia Magalhães em *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1984). Ao misturar a realidade com a fantasia em suas obras, diversos autores desenvolveram um meio de apresentar e discutir diversos assuntos com crianças e jovens, incentivar o gosto pela leitura e, ao mesmo tempo, entretê-los.

Publicado em 2016 pela editora Pulo do Gato, o livro *Todos Zoam Todos* trata das diferenças, da pluralidade e do respeito para com o outro. Junto das divertidas ilustrações de diversos animais que possuem as mais variadas características, tanto físicas quanto

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: katiabmacedo29@gmail.com.

³ Licenciado em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Atualmente é aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: mauromacielsimoes@gmail.com.

⁴ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: natalia.e.pastore@gmail.com.

psicológicas, o livro mostra como cada indivíduo é único a seu jeito, e que justamente uma característica que o diferencia dos outros pode virar motivo de chacota entre os demais.

O livro foi escrito pelo colombiano Diego Francisco Sánchez Rodríguez no ano de 2014. Nascido em 1984 na cidade de Bogotá, sendo mais conhecido pelo nome artístico Dipacho, o autor não apenas escreve livros infantis como também os ilustra. Diversas obras suas já foram publicadas internacionalmente, como na França e Itália, levando o escritor a receber muitos prêmios, como, por exemplo, a *La Orilla del Viento*, do Fondo de Cultura Económica; a menção de honra na Bienal de ilustração da Bratislava; o CJ da Coreia; a lista de honra da IBBY (*International Board on Book for Young People*), entre outros.

A obra foi traduzida por Márcia Leite, que tem 59 anos, é paulista, e tem mais de 25 anos de experiência com literatura infantil e juvenil. Ela concorreu ao prêmio Jabuti por duas vezes e acumula várias premiações e reconhecimentos na área da literatura. Atualmente, além de escritora e dos trabalhos de tradução, ela também é diretora da editora Pulo do Gato, fundada em 2011 em parceria com Leonardo Chianca.

A capa do livro traz os nomes da tradutora, do autor e do ilustrador em destaque. Na página seguinte, há informações sobre o livro: a editora, o nome da obra original, a coordenação, a direção editorial, a diagramação, a revisão, a impressão e a ficha catalográfica, e as ilustrações diferem dos animais como conhecemos, retomam o tema do livro, as diferenças, e traz características mais humanas. Para iniciar a narrativa, a tradutora optou por “Todo mundo zoa de todo mundo”, diferindo do título em espanhol “Todos se burlan” e em português “Todos zoam todos”. Na entrevista realizada no dia 13/06/2019, a tradutora Márcia Leite, explica sua escolha dizendo que: “No caso desse título especificamente, cheguei a conversar com o autor, quando estive no Brasil, sobre a melhor escolha para a tradução da palavra burlar. Sugeri que usássemos o verbo zoar, um equivalente bem coloquial, que tem um sentido mais brincalhão que pejorativo”⁵.

É imprescindível destacar a leitura que *Todos zoam todos* oferece, os detalhes que estão na obra inteira, e a sugestão de que há uma escolha a se fazer quando se chega ao final: deixar, ou não, de lado quem está zoando quem, afinal todos zoam todos. Segundo o autor, sua motivação para escrever tal obra foi falar sobre um tema de seu interesse, Rodríguez (2016):

⁵ N.E: A referida entrevista encontra-se publicada nesta edição de *Qorpus*.

“Para produzir este livro, fui buscar em meus cadernos alguns rascunhos que eu gostaria de aproveitar. Encontrei vários animais graciosos e divertidos e fiquei com vontade de publicar algo a partir deles, mas era necessário contextualizar, criar situações e interligá-las por um tema de meu interesse: a chacota. O livro não tem moralidade nem nada parecido, não tem uma trama que se soluciona – é um livro com cenas de animais que se zoam”.

É por meio das histórias vividas pelos animais que Diego Francisco Sánchez Rodríguez, no seu ato criador, oferece ao público infantil e juvenil o estímulo de reflexão. A narrativa flui com muita facilidade, estimulando a imaginação e o raciocínio e, à medida que a leitura se desenrola, existe a possibilidade de lembranças reaparecerem abrindo uma possibilidade de nos relacionarmos com a história.

Em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), Peter Hunt afirma que determinados estilos (nostálgico, didático, etc.) apresentados nessa literatura são trazidos pelo autor – de maneira consciente, ou não – e devem ser pensados considerando as “implicações genéricas, socioculturais e didáticas de escrever esse tipo de livro.” Dipacho afirma, em sua fala reproduzida acima, que sua motivação não tem conexão com a moralidade, porém pode-se notar um certo caráter didático em *Todos Zoam Todos*, quando sua mensagem é a de aceitar o próximo em sua totalidade, não o julgando pela sua aparência física. Entretanto, a literatura fácil, alegre, festiva e ilustrada nem sempre é a preferida da criança. Para Benjamin (apud AMARANTE, 2019)⁶: “a criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas (...)”

Como já mencionado anteriormente, o livro aborda sua temática combinando texto com ilustrações. Hunt (2010) afirma que a ilustração muda a interpretação da leitura, pois existe uma simultaneidade entre ler o texto e visualizar a imagem, uma relação complexa, em que a palavra pode “aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens - ou vice e versa”. No caso de *Todos Zoam Todos*, as ilustrações também são texto, exemplificando o tema abordado e destacando as diferentes características físicas existentes no mundo animal, e conseqüentemente das pessoas.

Quanto aos procedimentos tradutórios, Márcia Leite relata na entrevista mencionada anteriormente que segue sua intuição, e leva em consideração alguns

⁶ AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A biblioteca e a formação do leitor infante juvenil: conversa com pais e professores*. São Paulo: Iluminuras, 2019. 200 p.

processos, tais como: a musicalidade da língua, identificação de marcas de estilo do autor, a relação sonora de escolha lexical, além de afirmar que a ilustração e o texto são vistos como paralelo.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

ENTREVISTAS



João Mostazo & a barganha da Antipoesia¹

Por Mary Anne Warken S. Sobottka²
Universidade Federal de Santa Catarina



João Mostazo, em Santiago. (Foto: Warken, 2018)

João Mostazo atualmente desenvolve seu doutorado na Universidade de São Paulo sob a orientação da Professora Viviana Bosi. Iniciou sua pesquisa sobre a antipoesia de Nicanor Parra em 2012, na graduação em Estudos Literários na Unicamp, sob orientação do Professor Marcos Siscar. Motivou-se para trabalhar a obra de Parra ao ler o autor Roberto Bolaño (1953-2003), a partir desse momento, ao deparar-se com alguns problemas de tradução da obra de Parra no Brasil, mudou o foco da pesquisa para dedicar-se à obra parriana. Na sua monografia defendida em 2014, na graduação, apresentou uma tradução

¹ Entrevista realizada no dia 9 de setembro de 2018.

² Mary Anne Warken é tradutora e professora de espanhol, atualmente é doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina com bolsa CAPES. É Bacharel em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola. Mestra em Tradução Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/CAPES). Pesquisa a obra de Nicanor Parra e desenvolve pesquisas relativas ao estudo da variação do espanhol chileno e à literatura chilena. No Doutorado dedica especial atenção aos Estudos de Tradução do texto poético desenvolvidos na América do Sul. E-mail: warkenespanholufsc@gmail.com

integral do livro *Versos de Salón* (1962), acompanhada de uma introdução crítica da obra de Parra.

Em 2016 ingressou no Mestrado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, com um projeto para aprofundar os estudos na obra de Parra. Nessa nova etapa, deixa de lado a tradução para concentrar-se na investigação sobre a antipoesia a partir de um olhar mais próximo à teoria literária. No Mestrado, o foco foi a análise da emergência de um sujeito antipoético na obra de Parra, no período que vai de *Poemas y Antipoemas* (1954) até *Artefactos* (1972). Em 2017, foi convidado pelo departamento a ingressar no Doutorado para seguir com a pesquisa que já vinha desenvolvendo. Com a passagem para o Doutorado, ampliou o recorte e na tese propõe investigar as principais linhas de força na obra de Parra entre 1954 e 1985.

Durante toda a pesquisa, desde a graduação, procurou estabelecer paralelos entre a teoria literária e a filosofia, realizando análises dos poemas desde um cruzamento entre essas duas áreas, utilizando conceitos da filosofia para procurar apreender a antipoesia na sua novidade formal, com relação às poesias de vanguarda da primeira metade do século, e a poesia lírica do século XIX (Foucault, Badiou, Agamben, Alenka Zupancic, entre outros).

Há na pesquisa de Mostazo também, em menor intensidade, um cruzamento entre teoria literária e psicanálise, trabalhando a questão do sujeito na antipoesia. A relação com a psicanálise de acordo com o pesquisador é fundamental para entender Parra, sobretudo no início da antipoesia, nos anos 1940-50.

João Mostazo é dramaturgo, tem em São Paulo um grupo de teatro, desde 2014, a Cia. Teatro do Perverto. A primeira peça que escreveu foi encenada em 2015, sob o título *Fauna Fácil de Bestas Simples*, sob a direção de Pedro Massuela, um dos fundadores do grupo junto com Mostazo e Ines Bushatsky. O tema da peça foi a violência urbana na cidade de São Paulo. Em 2016, participou do Núcleo de Dramaturgia do SESI-SP, quando escreveu a peça *Rompecabezas*, sobre a relação entre o Brasil contemporâneo e o período da ditadura militar. Essa peça foi publicada em 2017 pela editora SESI e encenada em 2018.

Em 2017, o grupo estreou *A Demência dos Touros*, texto de Mostazo, com direção de Ines Bushatsky. Peça sobre a situação de vulnerabilidade social de pessoas transgênero, escrita a partir de uma parceria com a pesquisadora e ativista trans Dodi Leal.

A pesquisa de dramaturgia que desenvolve, de modo geral, procura entender a sociedade em que vivemos, uma sociedade fundamentalmente perversa, violenta e desigual. De acordo com Mostazo, suas peças são, em geral, comédias farsescas, que fazem um pastiche dos recursos melodramáticos presentes na indústria cultural e tentam dar conta das anomias sociais a partir de uma forma que incorpore a incompletude, o nonsense, a incoerência, a contradição. Nesse aspecto, Mostazo, pesquisador e dramaturgo, aponta que pode ter algo da influência das leituras da obra de Nicanor Parra, ou seja, a utilização da comédia e do humor como veículos de apreensão do drama humano mais poderoso que a tragédia ou o próprio drama.

Roberto Bolaño dizia: “*El que sea valiente que siga a Parra. Sólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros*”. Você é jovem, poeta, dramaturgo e tradutor de poesia parriana, como essas artes se relacionam? Você considera um ato de valentia traduzir os versos parrianos ao português? Por quê?

Não sei. É preciso dizer que quem não tem senso de humor não entende a antipoesia. Mas, também, como disse uma vez o poeta Raúl Zurita, a antipoesia tem uma forte dimensão trágica. Isso é, “descer do Olimpo” e fazer a poesia da “vida comum”, digamos assim, implica encarar a vida em todo o seu absurdo, em toda a sua falta de sentido, o que não é uma experiência fácil. Poderíamos dizer, quem sabe, que esse *riso* que vem junto com a antipoesia parriana tem um custo: é um riso muitas vezes nervoso, diante do fato de que a realidade, tal e qual, é inconsistente, paradoxal, incompleta. O antipoema “Soliloquio del individuo”, por exemplo, termina dizendo: “*De atrás para adelante grabar / El mundo al revés. / Pero no: la vida no tiene sentido*”. É algo desse não haver sentido que a antipoesia encara.

Com tudo isso, tenho dúvidas quanto à minha subscrição a essa suposta “valentia”. Não sei se entendo exatamente o que Bolaño quer dizer com isso. É bem a cara dele isso, do poeta ou do leitor de poesia como um jovem heroico, valente. Da poesia como uma aposta de vida ou morte. Não é muito a minha.

Nicanor Parra é poeta ou antipoeta? Todas as obras de Nicanor Parra depois da publicação de *Poemas y Antipoemas* (1954) devem ser consideradas obras “antipoéticas”?

A antipoesia é curiosa, porque ela é uma poesia ao mesmo tempo negativa e afirmativa. É negativa porque existe um esforço de negar uma certa ideia de poesia; mas também, de um lado, há uma dimensão da vida cotidiana que é afirmada, além do que aspectos formais da poesia mais tradicionais como o verso metrificado são mantidos, e levados ao limite. Essa é uma diferença central entre a antipoesia e as experiências de vanguarda do início do século. A antipoesia é uma emulação da poesia, mas a consequência disso é se perguntar: que poesia não é, na realidade, uma emulação de poesia? Você pode, nesse sentido, ler a antipoesia como o *real* da poesia, isso é, como a poesia daquilo que a poesia tem que negar para ser poesia.

Então, em que sentido, afinal de contas, a antipoesia é oposta à poesia? Faz sentido essa oposição? Acho que sim e não. Depende do que você entende por “poesia”, na verdade. Se você entende que “poesia” é só uma poesia lírica de retórica ornamentada e dicção elevada, então Parra definitivamente não é um poeta. Mas esse é um entendimento estreito de poesia, evidentemente. No fim das contas, é mais a caricatura que a antipoesia faz da poesia do que qualquer coisa. Quero dizer que alguma oposição entre poesia e antipoesia existe, sem dúvida, mas essa oposição, a meu ver, diz muito mais sobre a antipoesia do que sobre a poesia – isso é, não creio haver, na figuração que Parra faz dos “poetas”, qualquer força descritiva consistente a não ser a de um espantalho contra o qual ele possa falar em *antipoesia*. A verdade é que a antipoesia se volta contra um espantalho da poesia – um espantalho real, em vários sentidos, mas um espantalho, ainda assim. E por consequência a antipoesia faz de si mesma também um tipo de espantalho.

Qual é a “barganha da antipoesia”?

A ideia de uma barganha foi algo que me ocorreu pensando na relação entre a obra de Parra nos anos 1960-70 e o seu contexto político. É a ideia de que existiria, na origem da antipoesia, uma barganha com relação à poesia de vanguarda engajada, comunista, dos anos 1930-40. Isso é, o que eu chamo de “barganha da antipoesia” é a hipótese de que, para a antipoesia surgir, ela é forçada a deixar algo para trás, com relação a uma certa vanguarda hispanoamericana. Estou pensando aqui em autores como César Vallejo, como Pablo Neruda, por exemplo – autores que estiveram envolvidos de alguma forma, poética e politicamente, com a Guerra Civil Espanhola. Pensando sobre o estranho e ambíguo engajamento político da antipoesia, senti que era necessário fazer esse recuo histórico. Porque, a meu ver (e não só para mim; Adorno, por exemplo, também escreveu sobre isso),

a relação entre poesia e política passa a ser outra depois da 2ª Guerra Mundial, na Guerra Fria.

Preciso dizer ainda que parte da argumentação que uso para defender essa ideia vem do filósofo francês Alain Badiou. É dele a descrição que uso dessa vanguarda engajada. Basicamente então (seguindo a ideia de Badiou), a poesia de vanguarda politicamente engajada na Guerra Civil tinha três elementos fundamentais: certeza na vitória de um projeto político popular; comprometimento com uma poesia épica popular; e engajamento em um projeto poético de fundo racional. A hipótese que eu proponho é a de que a “barganha” que Parra tem que fazer a partir dos anos 1950-60 se dá pela impossibilidade de sustentação desses três elementos, obrigando à elaboração de uma nova poética, para radicalizar o engajamento com a cultura popular a partir de uma nova trinca de características, estranhas à vanguarda: a irracionalidade da vida comum (indistinguindo loucura e razão); a instabilidade da luta política (indistinguindo engajamento e indiferença); e a incoerência da fala popular (abandonando o sentido épico da poesia engajada em prol de uma prosódia fragmentária e desconexa).

Como críticos e tradutores da obra parriana, podemos nos localizar no Chile e pensar a obra de Parra lendo exaustivamente a crítica chilena, ser guiados por esses trabalhos. Talvez, um outro caminho, mesmo lendo e considerando todo o trabalho crítico feito no Chile, seria começar uma “nova” história parriana, essa no âmbito brasileiro? Como pensar Parra e sua linguagem poética no âmbito literário no Brasil através da tradução? Qual seria, na sua opinião, a percepção e efeitos possíveis da antipoesia no nosso país, no contexto histórico atual?

Não podemos esquecer que a obra de Parra é muito vinculada, localmente, ao contexto social, cultural e político chileno, e, globalmente, ao contexto mais amplo da Guerra Fria – duas coisas muito distantes do Brasil contemporâneo. Seja como for, acho que Parra intuiu algo, já no fim dos anos 1970, que viria a se consolidar nos anos 1990, 2000. Estou pensando na atmosfera catastrofista da poesia parriana do fim do século. Para mim, isso tem a ver com uma temporalidade apocalíptica da antipoesia. Por apocalíptica, entendo uma temporalidade do tempo suspenso, uma temporalidade do fim dos tempos. Mas que carrega, simultaneamente, paradoxalmente, uma possibilidade de desvio com relação a um destino catastrófico. Vejo pontos de contato claros aí, por exemplo, entre a obra de Parra daquele período e a obra de um filósofo como Jean-Pierre Dupuy, que hoje está tentando pensar uma lógica que dê conta dessa temporalidade da catástrofe. Ou ainda com a

sugestão de Fredric Jameson de que hoje é mais fácil pensar o fim do mundo que o fim do capitalismo. Tudo isso tem muito a ver com a antipoesia, a meu ver.

Agora, como é tudo isso no Brasil de hoje, isso eu não saberia dizer, à parte o fato de que uma temporalidade apocalíptica certamente nos toca também.

Você traduziu no âmbito acadêmico a obra “*Versos de Salón*”, como foi essa experiência? Poderia citar algum exemplo em que teve que optar entre “musicalidade” e o “sentido” do poema?

Traduzi *Versos de Salón* em 2014, na minha Monografia para o curso de graduação em Estudos Literários. Foi um modo de me aproximar da obra, ao mesmo tempo em que eu queria suprir essa ausência, que me parecia escandalosa, da poesia de Parra em português. Acho que a melhor maneira de entrar na obra de um poeta que você quer estudar é tentar traduzi-lo. Você descobre coisas que são muito difíceis de sacar só na leitura – você aprende como o poema funciona “por dentro”. Além do quê, a tradução te obriga a realizar um trabalho de pesquisa que te leva a entender de onde vêm certas escolhas do autor.

Versos de Salón (publicado originalmente em 1962) é um livro bastante peculiar porque, por um lado, é totalmente antipoético – muitos versos são expressões populares chilenas do período, outros são frases catadas na rua, em anúncios comerciais, outros ainda são simplesmente absurdos, não fazem sentido; e, por outro lado, o livro é praticamente todo em decassílabos. Traduzir é um grande desafio, por conta disso, porque o decassílabo faz parte do jogo antipoético, essa tensão entre o verso tradicional e a vida comum está no centro do livro.

Por exemplo, um poema do livro (“*Versos sueltos*”) tem um verso que diz “*Se reparte jamón a domicilio*”. Esse é fácil: ficou “Entrega-se presunto a domicílio”. Outros são mais complicados. Em “*Advertencia*”, se diz: “*Yo no tengo ningún inconveniente / En meterme en camisa de once varas*”. Traduzido literalmente, seria “vestir uma camisa de onze varas”. Vara é uma unidade de medida, uma camisa de onze varas é uma camisa enorme. A expressão diz respeito ao sujeito que tenta realizar algo que está fora do seu alcance. Para traduzi-la, tive que abrir mão da expressão original, que em português não tem sentido, e encontrar uma que fosse análoga. Optei por “Morder mais do que posso mastigar”, que tem o mesmo sentido, no nosso contexto popular, e ainda mantém a contagem de dez sílabas poéticas.

Coisas desse tipo são muito comuns quando se traduz a obra de Parra, por conta do uso frequente que ele faz de ditados e expressões populares. Traduzi-lo, assim, é muito divertido, e acaba sendo também uma pesquisa por ditados e usos propriamente brasileiros da linguagem. Você descobre coisas muito interessantes, há toda uma ética contida nisso, porque o dito popular é uma espécie de horizonte de conduta e visão de mundo que você herda naturalmente, só pelo fato de falar uma língua determinada num espaço e num tempo determinados. Parra trouxe isso para dentro da sua poesia, e o/a tradutor ou tradutora precisa fazer o mesmo, na sua língua.

Na sua opinião, quais os motivos de ainda, até o momento, não termos Parra traduzido e publicado em livro no Brasil?

Acho que é uma série de fatores, entre eles falta de interesse do mercado editorial mesmo. O porquê dessa falta de interesse eu não sei. Dificuldades na obtenção dos direitos autorais não pode ser, qualquer grande editora brasileira, se quisesse, teria há muito tempo conseguido publicá-lo. Creio que o principal motivo é o isolamento do Brasil com relação ao restante da América Latina. Tenho a impressão de que o único poeta chileno que é editado para um grande público no Brasil é Neruda. E o Chile é um país de muitos e imensos poetas.

Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Raúl Zurita, Rodrigo Lira, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra. É um país de grandes escritores. As razões para esse isolamento realmente me escapam – remontam a algo muito mais amplo.

Um dos poemas da obra *Versos de Salón* (1962) tem como título: “Fuente de Soda”, um local pitoresco chileno. Como você traduziria o título desse poema para o português brasileiro? Nessas situações, devemos tender para uma tradução criativa ou optar para as notas de rodapé explicando de forma detalhada o significado no texto fonte?

“Fuente de Soda” é muito difícil de traduzir. Poderia ser algo como “praça de alimentação” – que não tem o mesmo sentido, mas talvez seja um análogo cultural. Ou simplesmente “lanchonete”. Foi a opção que eu usei na minha tradução. Em todo caso, perde-se o sentido original.

A nota de rodapé é sempre o último recurso do tradutor, quando realmente não há outra alternativa. Há um poema de Parra, por exemplo, que usa a palavra “*trumao*”, que é um tipo de solo de origem vulcânica presente no Chile. Nesse caso não tem como, porque é o

nome de algo que não existe no Brasil. Sendo que, quando você traduz poesia, o sentido é apenas *uma* das suas preocupações – há a sonoridade, o ritmo etc. Traduzir poesia é também ficar fazendo várias barganhas.

Pensando na possibilidade de trazer ao teatro brasileiro uma obra parriana, qual você escolheria? Optaria por uma adaptação ou considera que deveríamos trazer o cenário chileno para palcos brasileiros? Considera interessante traduzir Parra utilizando o método parriano, ou seja, fazer o mesmo que Nicanor Parra fez com a obra *King Lear*, quando traduziu William Shakespeare para um espanhol chileno?

Acho que a graça da tradução “parriana” de Shakespeare é que ela é shakespeareana, na medida em que, nela, Shakespeare aparece como um parriano. Ou seja, Parra usou a antipoesia para revelar um aspecto central do verso shakespeareano, que é a sua relação com a fala prosaica. É um feito, porque faz com que a antipoesia apareça como algo que diz respeito também a Shakespeare. De certa forma, toda (boa) tradução de Parra tem que ser também parriana, nesse sentido, porque essa conexão entre verso e prosa popular é o que é a antipoesia, no limite.

Quanto a levar Parra para os palcos brasileiros, seria interessante, mas eu não saberia muito por onde começar. As dificuldades certamente passariam pela questão da tradução do texto, mas dependeriam também de uma série de outras questões, de encenação, interpretação etc., que vão além do texto.

Qual o protagonismo da articulação da voz poética na antipoesia? Como Parra tensiona o “eu poético”, o uso de várias *personas*, “personagens” e “máscaras”?

Gosto da definição de Parra para a antipoesia que diz que ela é um “parlamento dramático”. Me parece que é isso mesmo; há uma qualidade *pública* na obra de Parra – é uma poesia para ser lida em voz alta. E é uma poesia da multiplicidade do sujeito, quer dizer, de sujeitos múltiplos e contraditórios. Quando um sujeito, num antipoema, diz algo sobre si, é preciso sempre desconfiar. No limite, o sujeito não sabe de si, há algo no sujeito que ele não controla, que ele não conhece; a antipoesia é a tentativa, sempre fracassada, de apreender esse algo. Daí ela explodir em auto-definições hiperbólicas do sujeito, uma mais engraçada e menos confiável que a outra. O poema “Epitáfio”, por exemplo, termina dizendo: “*Fui lo que fui: una mezcla / De vinagre y aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!*”. Há um patético nisso, mas esse patético é profundamente humano e verdadeiro. Não há nada mais humano que vestir uma máscara de si mesmo.

Você faz parte da Cia. Teatro do Perverto, e agora em outubro de 2018 estreia em São Paulo a sua terceira peça de teatro, qual o argumento dessa última obra? Conte-nos as possíveis relações desse trabalho autoral na dramaturgia com a pesquisa acadêmica que você realiza no doutorado.

As relações entre meu trabalho como dramaturgo e meu trabalho acadêmico são um tanto difusas. Acho que são coisas diferentes, no fim das contas. Não vejo muitas relações diretas, a não ser pelo fato de que, evidentemente, o que eu estudo acaba compondo em certa medida uma visão de mundo que está, também, na minha dramaturgia, mas de outra forma. E de uma outra forma, ainda, na minha poesia. Mas se tivesse que apontar algo de parriano no que eu escrevo, diria que é a convicção de que a comédia captura o drama, a emoção e o sofrimento humanos de um modo mais preciso do que a tragédia ou o próprio drama. Compartilho também com Parra o interesse por uma forma literária que incorpore como parte de si a contradição e a falta de sentido, ao invés de tentar dissolvê-las.

A peça que vamos estrear se chama *Roda Morta*³. É uma espécie de comédia farsesca sobre a relação entre o Brasil contemporâneo com o período da Ditadura Militar. Na peça, um grupo de jovens resolve sequestrar um ex-torturador que está velho e internado em uma clínica para pacientes com Alzheimer. Mas as coisas não saem como o planejado e eles acabam matando o velho. As coisas se desenrolam a partir daí, o rapaz que dá o tiro no velho some do mapa, e a moça que estava com ele e viu tudo entra em parafuso, e não sabe mais em que ano está. Para complicar a trama, há neste grupo de jovens um policial infiltrado, que colabora tanto com eles quanto com os policiais que investigam o caso.

A peça faz um pastiche de uma trama policialesca, atravessada por uma série de clichês do período da ditadura, como a luta armada, um sequestro do embaixador americano e a tortura. Mas não tem ambições documentais, em absoluto; ela trabalha com o período da Ditadura menos querendo fazer a sua historiografia e mais querendo destrinchar a sua fantasmagoria, hoje. Além disso, a história é contada em uma estrutura não-linear, fragmentária, cheia de elipses, que diz respeito à nossa incapacidade, como sociedade, de construir uma narrativa coesa com relação ao nosso passado recente. Me parece que essa falta de um acerto de contas com o passado, em larga medida, explica o que estamos vendo

³ *Roda Morta* – Estreou em 18 de outubro de 2018 com sucesso. Teve sua temporada entre 18 de outubro a 29 de novembro - Quintas e sextas - 21h - Onde: Teatro Pequeno Ato - R. Dr. Teodoro Baima, 78, Vila Buarque (São Paulo/SP).

acontecer hoje. Em um certo sentido, as personagens da peça também estão em busca desse acerto de contas.

ANEXO

Bastidores da entrevista com João Mostazo

A entrevista apresentada, após um pequeno texto introdutório, é uma conversa com João Mostazo, dramaturgo, tradutor e pesquisador, realizada em setembro de 2018. Esse registro é fruto de um encontro acadêmico que aconteceu na cidade de Santiago na manhã do dia 1º de setembro de 2018, no Heidelberg Center para América Latina. As perguntas e respostas seguem um tom de conversa entre pesquisadores e doutorandos brasileiros que leem os poemas de Nicanor Parra (1914-2018) e que disfrutam dessa leitura da literatura que é a Tradução.



Heidelberg Center para América Latina⁴

⁴ Fonte: < <http://www.heidelberg-center.uni-hd.de/spanish/index.html> >

“Los premios son para los espíritus libres y para los amigos del jurado”

Nicanor Parra (2012)⁵

Em 2012, quando Nicanor Parra recebeu o prêmio Cervantes, ele doou para o Instituto Cervantes a máquina que utilizou durante décadas para escrever sua obra poética e junto com essa verdadeira relíquia deixou uma mensagem que deve ser lida só 52 anos depois, conforme instruções do poeta. Ou seja, a mensagem somente será lida no dia 5 de setembro de 2064⁶. Considerando essa distância no tempo, que remete ao futuro, e não ao passado, me pergunto: Quem serão os tradutores de Parra daqui cinquenta anos no Brasil quando essa mensagem poderá ser lida? Até lá, quais serão os poemas mais lidos de Parra em nosso país? Como serão nossas leituras da obra de Parra agora e no futuro?

A História da Tradução da poesia de Nicanor Parra no Brasil está em construção, podemos pensar que está começando, uma vez que é ainda recente a publicação da sua obra traduzida no nosso país. Exemplo disso é a primeira publicação de tradução ao português de Parra no Brasil, com a obra *Só para maiores de cem anos: antologia (anti)poética* publicada em 2018, pela editora 34, assinada por Joana Barossi e Cide Piquet.

Sendo eu pesquisadora da obra de Nicanor Parra, e tendo como foco de atenção a tradução da sua obra poética, faz parte do meu trabalho como pesquisadora o diálogo e aproximações com trabalhos e com leitores que estão alinhados com meu objeto de pesquisa, ou seja, a tradução do texto poético, nos idiomas espanhol e português.

No dia 1 de setembro de 2018, na cidade de Santiago, no Chile, no *Heidelberg Center* para América Latina, aconteceu o evento “América Latina entre os anos 60 e 70: novos olhares”. Os coordenadores do evento foram a Professora Viviana Bosi, da Universidade de São Paulo, convidada pelo também coordenador o Professor Horst Nitschack, da Universidad de Chile.

Na programação desse evento, que pode ser chamado também de encontro, estavam os pesquisadores Renan Nuernberger, com a comunicação: “Entre signos e cifras: a poesia

⁵ Fragmento do discurso lido pelo neto do autor no recebimento do Prêmio Cervantes (2011) em setembro de 2012. Disponível em: < <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2012/04/740221/La-poesia-de-Nicanor-Parra-que-llego-a-la-entrega-del-Cervantes-Los-premios-son-para-los-amigos-del-jurado>> Acesso: 10 maio 2019.

⁶ Mais informações em: < <https://videos.cervantes.es/legado-de-nicanor-parra/>>

concreta brasileira na década de 1960”, Jorge Manzi Cembrano, “*Aproximaciones al blanco en fin de línea: Haroldo de Campos y Hélio Oiticica (1969-1974)*” e Matías Marambio “*La política cultural cubana en los años 60: Las revistas*”.

A Professora Mónica González García, quem em fevereiro de 2019 participou da qualificação da minha tese na PGET, na ocasião apresentou suas reflexões sobre o popular e a linguagem na obra do cineasta chileno Aldo Francia, com a comunicação: “*Entre la nación y la revolución: lo popular en el lenguaje cinematográfico de Aldo Francia*”.

Remetendo à poesia brasileira, Lucía Tennina, pesquisadora argentina, dedicou sua fala à obra de Carolina Maria de Jesus, colocando essa poética como testemunho da literatura marginal brasileira. Tennina também dedica sua atenção à poesia brasileira dos saraus da zona sul de São Paulo e junto ao seu trabalho crítico estão inseridas traduções de texto poético brasileiro ao espanhol, traduções que podem ser lidas em *Cuidado con los poetas* (2017), livro traduzido ao português por Ary Pimentel e publicado no Brasil pela editora Zouk, em 2018. O coordenador do evento, Professor Horst Nitschack, dedicou sua fala aos afetos sob o título: “*Afectos y política*. F. Gabeira “O que é isso companheiro” y C. Veloso “Verdade tropical” e a Professora Viviana Bosi apresentou a comunicação “Poesia, canto torto: ‘esse desespero é moda em 76’”.

Participar desse evento me permitiu como pesquisadora da obra de Nicanor Parra, integrar-me a um debate sobre os movimentos poéticos dos anos 60 e 70, contexto histórico do texto poético que eu estudo na tese. Também tive a oportunidade de conhecer melhor o trabalho de João Mostazo, que no evento apresentou a comunicação: “A barganha da antipoesia”.

Papeando com Márcia Leite

Por Ana Carolina de Freitas, Kátia Barros de Macedo,
Mauro Maciel Simões, Natália Elisa Lorensetti
Pastore e Taís Cristina Veeck¹



Márcia Leite. Foto: Divulgação/Editora Pulo do Gato

Márcia Leite é escritora, tradutora e editora, que nasceu, cresceu e construiu sua vida pessoal e profissional na cidade de São Paulo. No ano de 2016, completou 30 anos de carreira como escritora de livros para crianças e jovens, tendo publicado cerca de 40 obras em diversas editoras, alguns deles premiados e integrantes de vários programas de leitura governamentais e institucionais. Alguns podem ser destacados, como os livros *Do Jeito que a Gente é* e *Olívia tem Dois Papais*, que foram finalistas do Prêmio Jabuti nas categorias Juvenil e Infantil, respectivamente. A autora recebeu o selo Distinção Cátedra de Leitura da UNESCO – RJ com a obra *Poeminhas da Terra*, também contemplado no programa nacional *Leia para uma criança*, da Fundação Social Itaú. Também ganhou o Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira na categoria juvenil, com o livro *Aqui entre nós*, que também recebeu o selo *Altamente Recomendável para Jovens* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e foi traduzida para o alemão. Márcia trabalhou mais de 30 anos como professora e assessora pedagógica na área de língua e literatura, vendo a escola como

¹ Mestrandas e mestrando na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

um espaço de aprendizagem, diálogo e reflexões. Somada a essas experiências, temos a participação como coautora na publicação de três coleções didáticas na área de Língua Portuguesa.

Ainda, a paulistana é sócia-fundadora (com Leonardo Chianca) e diretora editorial da Editora Pulo do Gato. A pequena e premiada editora independente, fundada em 2011, tem em seu catálogo livros para leitores em formação e para formadores de leitores. Durante a conversa, Márcia afirmou que sua experiência como editora e autora a estimulou, profissionalmente, a se aventurar na tradução de textos literários para crianças, sempre pela Pulo do Gato. Abaixo, a personalidade explica um pouco mais sobre sua relação com a tradução e o motivo de ter traduzido a obra colombiana *Todos se Burlan*.

Quais os critérios para a publicação das obras traduzidas da editora Pulo do Gato?

São os mesmos critérios que utilizamos para a publicação de todas as obras, sejam elas traduzidas ou produzidas por nossa editora. Procuramos analisar as características literárias e estéticas de cada livro, considerando a diversidade de estilos de seus autores e ilustradores, a variedade de linguagens, o tratamento e originalidade na abordagem dos temas; a qualidade artística dos projetos visuais, dos formatos... Desejamos que cada livro seja uma experiência única e diversa de leitura, e que não se esgote ao chegar à última página, ao contrário, convide a novas e novas leituras, levando sempre a novas descobertas.

Como você se deixou traduzir?

Talvez tenha sido a necessidade e o desejo de me aproximar e cuidar mais “intimamente” do processo da edição do livro que escolhemos para publicar. Necessidade algumas vezes ligadas a prazos ou recursos financeiros, e desejo por estar afetada pela obra a ponto de arriscar um envolvimento e cuidado maior com o texto, que naturalmente a tradução oferece.

Quais línguas você traduz?

Faço pequenas traduções apenas da língua espanhola. Fiz duas aventuras em outras línguas, mas com insegurança. Não me considero tradutora profissional, ou seja, não faço

traduções para outras editoras, não estudei para esse ofício – que tanto prezo - e me arrisco apenas nessa responsabilidade para a editora Pulo do Gato, sempre avaliando se poderei contribuir para a tradução da obra com meu repertório de escritora de literatura para crianças e jovens.

Você tem um método de tradução definido? Como você o desenvolveu?

Não tenho um método. Sigo minha intuição leitora e alguns “procedimentos”. Leio o texto verbal e visual (sempre é importante reconhecer que no livro ilustrado a imagem é narrativa e também está contando a história) inúmeras vezes, sinto o ritmo, procuro identificar marcas de estilo, a relação (ou não) sonora da escolha lexical.... Acredito, pelo menos eu persigo esse propósito nas experiências que vivi como tradutora, que traduzir literatura é oferecer a um leitor de outra língua uma experiência que o talvez leitor da língua original do autor teria. A ilustração também é texto a ser lido pelo leitor, nesse caso, o tradutor. Em um bom livro ilustrado, as imagens não são acessórias nem dispensáveis. Elas compõem junto ao texto o sentido integral do livro. Há livros em que a ilustração e o texto correm paralelos, sem hierarquia. O tradutor não pode fechar os olhos ao sentido das imagens assim como não pode fechar os ouvidos à musicalidade da língua.

Quais recursos tecnológicos você usa para traduzir e até que ponto eles auxiliam ou dificultam seu trabalho?

No caso da língua espanhola, utilizo o dicionário virtual da Real Academia Espanhola e o María Molinero, impresso. Tradutores automáticos me atrapalham mais que ajudam, pois o aplicativo do espanhol para o português quase sempre nos provoca ciladas.

Porque você decidiu traduzir a obra *Todos se Burlan*?

Pelo mesmo motivo descrito acima [na primeira pergunta], e já havia traduzido outro livro de Dipacho (*A viagem dos elefantes*). No caso desse título, especificamente, cheguei a conversar com o autor, quando estive no Brasil, sobre a melhor escolha para a tradução da palavra burlar. Sugeri que usássemos o verbo “zoar”, um equivalente bem coloquial, que tem um sentido mais brincalhão que pejorativo.

Você encontrou problemas de tradução no processo? Se sim, quais estratégias você usou para solucioná-los?

Geralmente o problema é, como se brinca no meio editorial, traduzir sem trair. Sim, traduzir é trair, mas há diferentes tipos de traição. Para mim o mais complicado é trair a voz [o estilo] do autor. Você pode até encontrar uma palavra ou expressão que preserve a intenção original do autor quanto ao sentido, sonoridade e função, mas se corrompe o estilo de “dizer”, o “como” essa palavra foi empregada, que é o que o autor tem mais de seu, essa é para mim a maior traição e dificuldade. Não posso falar por outros profissionais, nem sou especialista, mas procuro, antes de me colocar no papel de quem está traduzindo determinada obra, colocar-me no papel de leitora. E não existe um texto literário que tenha o mesmo significado para diferentes leitores, ou que repercuta da mesma maneira, ou que provoque a mesma escuta. Creio que o tradutor também empresta ao texto a escuta do leitor que ele foi/é do texto. Daí a importância do tradutor desenvolver uma genuína empatia com a obra, já que será por meio da sua voz que o texto falará outra língua. Insisto, não basta apenas saber bem a língua, há que se saber também as palavras não ditas do texto, o que está nas entrelinhas.

Entrevista com Vássia Silveira

Por Rosângela Fernandes Eleutério¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Vássia Silveira. Foto: Arquivo pessoal

A jornalista e escritora Vássia Silveira nasceu em Belém (PA), mas considera-se acreana: “Cresci no Acre e foi lá que aprendi os mistérios da floresta, seus silêncios, sua beleza, sua força. Foi também lá, entre as águas escuras ou barrentas dos rios e a sombra das grandes árvores, que conheci a sabedoria e a força de seus moradores”. Formada em Letras Espanhol pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Mestra em Estudos da Tradução também pela UFSC, Vássia tem publicados livros de crônicas e poesia – *Branca nuvem em céu escuro* (Editora Penalux, 2018), *Febre Terçã* (Selo Off Flip, 2013), *Indagações de Ameixas* (Redondezas, 2011) – e dois infantis, ambos pela extinta Editora Letras Brasileiras: *Quem tem medo do Mapinguari?* (2008) e *Braboletas e Ciuminsetos* (2007). É também uma das autoras da antologia *Blasfêmeas: mulheres de palavra* (Casa Verde, 2016) e do *Balaio de ideias* (Editora Projeto, 2006).

Apesar de Vássia Silveira afirmar que não se vê como uma autora de literatura infantil, esta entrevista foi motivada pela leitura de uma de suas obras destinadas ao público infantil. Mais especificamente, pela experiência que tive de ler para uma criança pequena o *Quem tem medo de*

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/ CAPES). E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com. Entrevista realizada no dia 02 de maio de 2019.

Mapinguari?. O livro foi ilustrado por Ciça Fittipaldi – indicada duas vezes ao Prêmio Hans Christian Andersen e ganhadora do Prêmio Jabuti de Ilustração por três vezes – e trata dos mistérios da floresta. As imagens têm uma sequência que permite a criança, que ainda não foi alfabetizada, acompanhar os detalhes da narrativa, cujo texto deixa transparecer um ritmo diferente – “essa fala mansa, ritmada, é bem característica dos moradores da região Norte”, explica Vássia.

Ao observar o encantamento de uma menina de apenas dois anos pelas imagens, pelo mistério da floresta e sua curiosidade pelos animais e plantas, percebi uma jovem leitora imersa no imaginário da Floresta Amazônica, desfrutando e interagindo com um mundo desconhecido, distante. O que, para mim, prova o poder poético que as palavras e imagens têm na formação leitora das crianças. É, portanto, sobre este universo, o da literatura infantil, que trata esta entrevista.

O que levou você a escrever livros infantis?

Na verdade, tanto o *Braboletas e ciuminsetos* quanto o *Quem tem medo do Mapinguari?* Surgiram de histórias que criei para minhas filhas, quando crianças. Não tinha a menor pretensão de publicá-las, mas aí veio o convite da editora e eu acabei aceitando.

Em sua opinião, qual o segredo para um bom texto destinado ao público infantil?

Olha, a literatura infantil é algo que me fascina como leitora. Agora, como escritora, confesso que tenho medo. Acho difícilíssimo escrever para crianças! É preciso saber jogar muito bem o jogo da imaginação, da poesia, da sensibilidade, do fantástico. O olhar da criança é muito rico, transcende a compreensão que habitualmente os adultos têm do mundo e das coisas. A criança carrega a poesia dentro dela.

E as ilustrações? Qual a importância delas na formação leitora das crianças?

Vejo as ilustrações como outro “texto”. Elas alimentam a imaginação da criança e abrem caminho para que ela estabeleça conexões e construa narrativas a partir de suas próprias experiências e criatividade. E isso, sem precisar saber ler o texto escrito. Então são fundamentais para a formação leitora! Veja, por exemplo, o caso das ilustrações da Ciça Fittipaldi no *Quem tem medo do Mapinguari?*, são fantásticas! Elas não estão ali apenas para acompanhar, muito menos para “explicar” o texto escrito. Têm vida própria e a criança percebe isso muito rapidamente. Tenho verdadeiro fascínio por essa linguagem e confesso que já comprei livros movida pela beleza do trabalho de ilustradoras e

ilustradores do Brasil como a Ciça Fittipaldi, a Marilda Castanha, a Rosinha Campos, a Graça Lima, o André Neves, o Roger Mello que, em 2014, ganhou o *Hans Christian Andersen*, um prêmio que é como se fosse o Nobel da literatura infantil... enfim, é uma lista felizmente extensa, não dou conta dela!

Como despertar o gosto pela leitura na infância?

Acho que o primeiro passo é ser também uma pessoa que lê. Porque como você vai falar para uma criança, ainda mais as que nasceram na era digital, que a leitura é algo fantástico se ela não vê você com um livro nas mãos, mergulhada na leitura? Além disso, o livro, tanto quanto o brinquedo e com certeza mais do que os smartphones e tablets, tem que estar acessível, fazer parte do espaço lúdico da criança. Assim como a leitura compartilhada, a visita a feiras de livros e bibliotecas, as contações de histórias.

Qual a melhor forma de ler para as crianças?

Não sei se existe uma forma ideal, mas acredito que o caminho é sempre o de se deixar levar pela imaginação, é não ter pressa, é fazer da leitura um espaço de cumplicidade, de poesia, de criação. É deixar também que a criança, principalmente aquela que ainda não lê o texto escrito, invente e conte sua própria história, aquela que ela vai tecendo a partir das ilustrações, das personagens e de seu mundo interior.

O que você considera mais importante: o livro infantil com fins didáticos ou o estímulo para aguçar o gosto pela literatura?

Bom, você consegue imaginar o tipo de livro didático necessário para atender a um projeto como o “Escola Sem Partido”? Eu perco o sono sempre que penso nisso. E só volto a encontrá-lo graças à literatura.

O que estimula sua imaginação e inspiração?

De maneira geral, as imagens mexem muito comigo. É comum que eu sinta necessidade de escrever após ter visto determinada fotografia, pintura, filme... Isso sem falar em gestos, cenas que presencio nas ruas e daquelas que surgem a partir de músicas que escuto, poemas que leio. No entanto, há uma distância enorme entre a necessidade de escrever e a

inspiração. E como, infelizmente, não controlo minha inspiração, passo meses, anos carregando cenas afetivas, banais, trágicas, poéticas, angustiantes ou cômicas que ficaram registradas na memória ou na imaginação e que esperam pelo momento certo para ganhar vida.

Já teve *feedbacks* de leitores e como esse diálogo com o público motiva o seu trabalho?

Sempre tenho e costumam despertar em mim alegria e pânico. Veja, sou meio bicho do mato, gosto do silêncio, da solidão, de ficar perdida em meus pensamentos. Não bastassem essas características, tenho uma timidez que até aprendi a disfarçar, mas que me faz fugir de determinados ambientes e situações. Quando foram lançados os livros infantis fui convidada, por exemplo, para falar em escolas de Santa Catarina e de outros estados, participei de conversas com crianças em bibliotecas e também durante a Feira do Livro de Porto Alegre. Foram experiências muito impactantes para mim. Porque para uma pessoa como eu, esse tipo de encontro – apesar da energia forte, generosa, revigorante – é assustador. Para você ter uma ideia, às vezes penso que, entre outras razões, desisti da literatura infantil porque sabia que era mais difícil escapar do compromisso de estar cara a cara com o público.

Qual a importância da poesia na formação de jovens leitores?

A poesia é um grande jogo, que desloca os significados, cria imagens, desestabiliza a forma como enxergamos as coisas, brinca com a sonoridade das palavras, o ritmo, o espaço do papel. É a linguagem natural das crianças, não? E acho que é também a dos jovens quando, na adolescência, enfrentam a necessidade de subversão. Então nunca consegui entender a resistência que algumas pessoas têm em apostar na poesia como um caminho para a formação de qualquer leitor, que dirá da criança e do adolescente.

De que forma o texto poético se relaciona com o universo infantil?

Acho que dá para dizer que o texto poético é tecido com tramas muito similares ao mundo que a criança traz dentro dela, dessa capacidade que a criança tem de recriar os significados. Agora, claro, para falarmos em termos de universalidade, temos que considerar que neste exato momento há milhares de crianças de ponta a ponta do planeta

sendo vítimas de violências como a fome, a guerra, o abandono, os maus tratos, a intolerância, o preconceito, a xenofobia. Para essas crianças, a (re)criação ou a (re)elaboração do mundo é distinta da imagem que fazemos do universo infantil como um espaço lúdico. Porque elas são assoladas pela realidade de maneira brutal.

Você recomenda seus livros para serem lidos em sala de aula?

Olha, os infantis eu sei que foram adotados por algumas escolas e, pelo menos em Santa Catarina, eles fazem parte do acervo de bibliotecas da rede pública. No caso dos outros, confesso que não faço ideia. De qualquer forma, acho que não cabe a mim o papel de recomendar ou não um livro que escrevi.

Como você se vê como escritora de livros infantis e poesia?

Não me considero uma escritora de literatura infantil. Acho que minha escrita carrega um lado melancólico, que flerta com a tristeza. E essa é uma característica que, apesar de não refletir necessariamente o meu ânimo, ainda não consegui me desvencilhar. Então o meu refúgio natural é a poesia, a prosa poética. Agora, até por ser aquele bicho do mato que comentei anteriormente, falho muito quando o assunto é se assumir enquanto poeta e escritora para o público e, mais ainda, para o mercado. Sou uma silenciosa habitante das margens.

Como grão de pólen Entrevista com o escritor Moçambicano Pedro Pereira Lopes

Jocemar Celinga¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Quando procurei o escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes para uma rápida conversa durante sua passagem pelo sul do Brasil, em maio de 2019, ele parecia cansado em meio a uma sessão de autógrafos e eu, curioso para saber o sentido da enigmática sentença ‘um nada como grão de pólen’, que fazia parte da temática do encontro “Escrever Infanto-Juvenis em Moçambique”, realizado em 31 de maio de 2019, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis.

Pedro Pereira Lopes é escritor, contador de histórias, poeta, professor e pesquisador no Instituto Superior de Relações Internacionais, na cidade de Maputo. É mestre em políticas públicas pela Escola de Governança da Universidade de Pequim e fundador da web-revista de literatura *Lidilisha* e do “Projecto Ler para Ser”.

Já são cinco títulos publicados em Moçambique, quatro deles para o público infanto-juvenil: *O homem dos 7 cabelos* (2012); *Kanova e o segredo da caveira* (2013); *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (2014) e a *A história do João Gala-Gala* (2017). Para o público adulto, *O mundo que iremos gaguejar de cor* (2017).

Dois de seus títulos foram publicados no Brasil pela editora Kapulana de São Paulo: *Kanova e o segredo da caveira*, com ilustrações de Walter Zand (2017), e *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas*, ilustrado por Filipa Pontes (2015).

Pedro Pereira Lopes se considera um escritor experimentalista, revela preocupação com “o que as crianças das escolas estão lendo” e vê nos contos da tradição oral um instrumento de estruturação social e de resistência.

Na entrevista o escritor fala sobre sua visão a respeito da tradução de obras produzidas em língua portuguesa, da influência do conflito tradição/modernidade na literatura infantil e também, sobre o “quase nada” e “um grão de pólen”.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Qual foi a contribuição dos contos da tradição oral durante o período de renascimento moçambicano e qual a importância do reconto no processo de construção da consciência nacionalista em Moçambique?

É uma questão muito particular e não possuo dados ou informações suficientes para garantir-lhe uma opinião válida. Há estudos sobre isso, e eles identificam a transmissão da cultura e do conhecimento como duas das principais importâncias do conto da tradição oral. A terceira seria o conto da tradição oral como instrumento de resistência política. Se assumirmos que, durante o período colonial, a cultura do povo de Moçambique foi subjugada e privada, de modo que a sua identidade (étnica e linguística) não pusesse em causa o projecto imperialista português – um povo sem cultura é um povo inexistente –, a sua “reintrodução”, no período da guerra de libertação nacional (1964-1974), primeiro, nas “zonas libertadas”, e depois, em todo o território, faria parte do que se chamou de “construção do homem novo”, sob os auspícios do socialismo científico. A ser assim, a tradição oral teve um papel importante no estabelecimento da ideologia da nação, na edificação do “nós, o povo”, da colectividade.

Segundo o senhor afirma, existe um conflito entre tradição e modernidade. Como este conflito se reflete na produção literária infanto-juvenil?

É um conflito antigo, sempre existiu, permeia toda a produção científica, cultural ou política, etc. É o conflito entre os conservadores e os progressistas, entre a estabilidade/manutenção do status quo e a mudança. Na produção literária infanto-juvenil em Moçambique, eu diria que este conflito se situa num plano paradigmático, de mudança de uma literatura com propósitos morais e pedagógicos, que seria fundado nos contos da tradição oral, para uma proposta literária infanto-juvenil contemporânea, que valoriza o lúdico e a imaginação.

O senhor se autodeclara um autor experimentalista. Quais são os desafios da produção literária experimentalista? Quais são seus novos projetos?

Se não é o perfeccionismo, essa ilusão e sede constante de melhorar, é a busca pela novidade – e, infelizmente, duvido que haja algo de novo debaixo do sol. Estou a desenvolver uma série de projectos novos. Tenho sempre diversas penas entre os dedos, sou um polvo. Estou a trabalhar em mais de três livros infanto-juvenis, num livro de poemas e no meu segundo romance.

Quais são os desafios de traduzir reconto da tradição oral de Moçambique para idiomas como o inglês, francês, alemão, russo, etc. Existe algum projeto em andamento com esta finalidade?

Há um grande problema de tradução do português para qualquer outra língua. Ainda que, por exemplo, Moçambique esteja circundado por países que falam inglês, a sua literatura quase que não é traduzida. As “portas” da tradução continuam, ainda, centradas em Portugal, pela legitimação que confere ao circuito literário em língua portuguesa. Mas o cenário tende a mudar, considerando o papel do Brasil nesta nova onda do “internacionalismo africano”, onde, cada vez mais, novos autores são publicados no mercado brasileiro. Pode ser que, do Brasil, os livros possam chegar aos EUA, Canadá, França ou Alemanha. No caso concreto de Moçambique, não lhe posso precisar sobre um projecto de natureza que menciona.

Nos chama a atenção a expressão "um nada como grão de pólen". Qual é a relação deste complemento com o tema "Escrever Infanto Juvenis em Moçambique"?

A ideia de “Um nada” está relacionada com a exiguidade de livros infanto-juvenis no país, caracterizada por uma parca produção e difícil e defeituosa distribuição. É mesmo “um quase nada”. “Um grão de pólen” remete-nos à esperança, a possibilidade deste grão fecundar ou servir para mel. Por vezes, há a sensação de que ninguém nos lê, mas o reconhecimento pelo trabalho, principalmente fora de Moçambique, é um alento que nos revigora.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617

TEXTOS CRIATIVOS



MISERERE NOBIS

Por Tito Leite¹

No gueto
chuva de anjos
caídos.

O telejornal toca
o contrabaixo
do apocalipse.

Cigarras bailam
na descontente
garganta do caos.

Poetas procuram
o melhor
atentado.

Matar
as harpias
que molestem
a alma.

¹ Tito Leite (Cícero Leilton) nasceu em Aurora/CE (1980). É autor do livro de poemas *Digitais do Caos* (Selo edit, 2016). É poeta e monge, mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de ensino de Filosofia, com ênfase em Filosofia política, Ética, Filosofia da Ciência e da Tecnologia. É curador da revista gueto. Tem poemas publicados em revistas impressas e digitais. *Aurora de Cedro* é o seu segundo livro. E-mail: tito_osb@hotmail.com

A resistência
é um gato branco
numa noite
de blecaute.

Muitos pastores
um só holocausto:
Deus nos salve
de Deus.

SHOWROOM

O *shopping* era sofisticado:

fedia

a *showroom* de automóvel.

Água suja descida da escória.

Um homem

apodrecia em inverno.

Não nadava na direção

contrária:

buscava um lugar no inferno.

QORPUS 30

JUL/OUT 2019

ISSN 2237-0617