

(ORGS.)
MÁRCIO PÁSCOA
MARIANA VIEIRA
KAREN CORDEIRO

linguagens & expressões em múltiplos olhares

vol. 1
arquivo
memória
e interpretação

Terra Papagalli



editora
UEA



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Jório de Albuquerque Veiga Filho
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado do Amazonas

Esta obra foi financiada pelo Governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

ORGS.

MÁRCIO PÁSCOA

MARIANA VIEIRA

KAREN CORDEIRO

LINGUAGENS & EXPRESSÕES

EM MÚLTIPLOS OLHARES

VOL. 1 - ARQUIVO, MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO

Terra Papagalli

 **editora**
UEA



Secretaria de
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS

Wilson Miranda Lima
Governador

Jório de Albuquerque Veiga Filho
**Secretário de Estado de Desenvolvimento
Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação -
SEDECTI**

Márcia Perlares Mendes Silva
**Diretora-Presidente da Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado do Amazonas**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

André Luiz Nunes Zogahib
Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro
Vice-reitora

*editora*UEA

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Síndia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
(Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva
Almir Cunha da Graça Neto
Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho
Jair Max Furtunato Maia
Jucimar Maia da Silva Júnior
Manoel Luiz Neto
Mário Marques Trilha Neto
Sílvia Regina Sampaio Freitas
Conselho Editorial

SÉRIE TERRA PAPAGALLI

Prof. Dr. Aldrin Figueiredo (UFPA)
Prof. Dr. Anselmo Guerra (UFG)
Prof. Dr. Fábio Cerqueira (UFPEL)
Prof. Dr. Geraldo Grillo (UNIFESP)
Prof. Dr. Gustavo Benetti (UFMA)
Profa. Dra. Luciane Páscoa (UEA)
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Prof. Dr. Paulo Kuhl (UNICAMP)
Prof. Dr. Paulo Maciel (UFOP)
Profa. Dra. Sheila Grillo (USP)

Conselho Científico

Karen Cordeiro
Lorena Machado
Maíra Botelho
Márcio Páscoa
Samara Nina
Conselho Editorial

Karen Cordeiro
Projeto gráfico

Karen Cordeiro
Diagramação

Lorena Machado
Capa

Maíra Botelho
Revisão técnica

Samara Nina
Finalização

Imagem da capa
sem título, fotografia digital, 2018, Karen
Cordeiro

Maíra Botelho
Mariana Vieira
Wesley Sá
Revisão gramatical

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Amazonas

L755

2022

Linguagens e expressões em múltiplos olhares. Vol. 1: arquivo,
memória e interpretação/ Organizadores: Márcio Páscoa, Mariana
Vieira, Karen Cordeiro. – Manaus (AM): Editora UEA, 2022.

ISBN: 978-85-7883-544-6
366 p.: il., color; [E-book].
Formato PDF

Inclui referências bibliográficas

1. Linguagem. 2. Letras e Artes. I. Páscoa, Márcio, Org. II.
Vieira, Mariana, Org. III. Cordeiro, Karen, Org.

CDU 1997 – 81

Este livro foi realizado com recursos do POSGRAD 2020/FAPEAM - Resolução N.006/2020.

editoraUEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

APRESENTAÇÃO DA SÉRIE TERRA PAPAGALLI

No início do século XVI, com as notícias que chegavam das viagens que descobriam novas terras, foi relatada a existência de um lugar a oeste do Oceano Atlântico, mais ou menos entre a linha do equador e o trópico de Capricórnio. O nome Terra Papagalli apareceu na cartografia produzida por Martin Waldseemüller (c.1475-1520), Johannes Schoener (1477-1547) e Lorenz Fries (c.1490-1531/2), refletindo as experiências vividas por homens da esquadra de Pedro Álvares Cabral (1467-1520) ou trazidas a lume por Amerigo Vespucci (1454-1512). Sabemos hoje que ao menos Pero Vaz de Caminha (1450-1500) já havia denominado a nova terra como sendo Vera Cruz, mas a política do sigilo adotada por Portugal sobre seus empreendimentos náuticos e do comércio de além-mar fizeram com que o nome batizado pelos intelectuais germânicos fosse primeiro e temporariamente mais conhecido. Chamada de *Brasilis sive Papagalli Terra*, ela devia se destacar do nome genérico de *Terra Incognita*, que envolvia quase tudo que passasse do litoral ao interior.

A Terra Papagalli foi assim denominada muito provavelmente por causa da Carta de Caminha, que viu inúmeros papagaios de toda sorte de cores e tamanhos e quase mais nenhum outro pássaro, embora ele mesmo previsse que tanta cobertura vegetal devia abrigar uma fauna riquíssima não restrita a psitacídeos.

Diferente da terra desconhecida – a *Terra Incognita* – a *Terra Papagalli* então seria a denominação de uma quimera. Terra algures vista, mal sabida e já expectável de realizações, reflexo de desejos, sonhos, medos; um monstro de maravilhas entre o real e o imaginário. Quanto mais adentraram estas terras, os homens vindos de leste, mais iam encontrando novidades, mais terra constataavam existir, aumentavam as expectativas, os medos, os sonhos, os desejos...

Não se quer aqui dizer, remontando a conhecido clichê, que a Amazônia é terra desconhecida (a Terra Incognita), mas é, hoje, terra ainda muito presumida, parcialmente compreendida, sobre a qual repousam desejos que se insistem tornar realidade, ainda que realidade não sejam e nem venham a ser. É terra quimérica ainda, porque permite-se ser a reunião de muitas das ficções que sobre ela já se escreveu, de par com as muitas realidades que nela vão sendo constatadas.

Mas se há sonho, desejo, medo, quimera e realização, é porque há Arte que decorre na outra ficção que não nos larga, a ficção do tempo que traduzimos formalmente pelo que chamamos história. Essa precisa agora ser o mais ontológica possível, pois já não é mais possível aceitar a metonímia em que uma parte represente o todo, ou que o seu todo seja muito menor do que a soma de suas partes. Essa ontologia, os múltiplos olhares, precisam estar emparelhados com as outras linguagens e expressões, para além da literatura - sem a desconsiderar, é claro - revelando narrativas que cabem às expressões artísticas.

O objetivo não é revelar, mas ampliar a percepção e o seu poder, continuar a viver e a sonhar, mesmo sabendo que se sonha, para continuar então a futurar desejos, realizar mais quimera.

Manaus, março de 2021

Márcio Páscoa

SUMÁRIO

- 10 *Apresentação*
Linguagens e expressões em múltiplos olhares nos 10 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes
Luciane Páscoa
Allison Leão

- 17 *Chegamos tarde? [sobre transmissões e esperas]*
Leila Danziger

PARTE 1

- 29 *Para além dos quadros e dos enquadramentos: o lugar das mulheres em uma poética da insurreição*
Ana Carolina Tavares Sousa
Nádia da Cruz Senna
Rosângela Fachel de Medeiros

- 51 *Mário Pedrosa e os Goyas do MASP: uma situação lida sob a perspectiva do discurso*
Érica Boccardo Burini
Patrícia Dalcánale Meneses

- 79 *Reflexões acerca do misticismo em Jorge de Lima (1893-1953)*
Lorena Machado Macêdo de Oliveira
Luciane Viana Barros Páscoa

- 104 *O método iconológico no século XX: de Warburg a Mitchell*
Nicolí Braga Macêdo

PARTE 2

- 128 *A cartografia da memória em Parede da Memória (1994-2015), de Rosana Paulino, e Água de Barrela (2016), de Eliana Cruz*
Marcella Mesquita Granatiere

- 144 *Uma tradição da viagem: cartografia do viajante na poesia amazonense*
Fadul Moura

- 166 *O discurso antológico no campo Literário amazonense (1958-1988)*
Maíra da Silva Botelho
Allison Leão

- 193 *Um estudo sobre o arquivo pessoal de Fontes Ibiapina*
Lueldo Teixeira Bezerra
Raimunda Celestina Mendes da Silva

PARTE 3

- 209 *A existência artística como exercício de resiliência: a Orquestra de Violões do Amazonas e as relações do poder na política cultural do Amazonas*
Guilherme Aleixo da Silva Monteiro
- 225 *A Suíte BWV 997 de Johann Sebastian Bach (1685-1750) para Alaúde: uma perspectiva interpretativa historicamente orientada a partir da tradução idiomática para violão*
Guilherme Aleixo da Silva Monteiro
Luciano Hercílio Alves Souto
- 248 *Artes musicais Africanas: uma filosofia*
Beatriz de Souza Bessa

PARTE 4

- 262 *Amar, Verbo Intransitivo: o romance cinematográfico de Mário de Andrade*
Samuel Monteiro Serrão
Renata Beatriz Brandespin Rolon
- 282 *Travessias estéticas: a Medeia de Eurípides entre a literatura e o cinema*
Cristina Lontra Nacif
Julia de Melo Amaral
Letícia Lyra Acioly
Thiago Oliveira Gonzalez Lopez
- 309 *Sertão da teledramaturgia é o Sul metafórico de Boaventura em obra que entrelaça Euclides da Cunha e o Cinema Novo*
Aurora Almeida de Miranda Leão
- 326 *Uma leitura fantástica sobre Coraline*
Diana Victória de Carvalho Farias
Otávio Rios Portela
- 345 *Do texto à película: uma análise da releitura cinematográfica da obra “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo*
Welbert Pinheiro
Francisco Carlos Vieira Moura de Araújo
Arissandra Andréia dos Santos
Joyce Nayane Carvalho

APRESENTAÇÃO

LINGUAGENS E EXPRESSÕES EM MÚLTIPLOS OLHARES NOS 10 ANOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Em 2021, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes completou dez anos de existência. Como parte da programação comemorativa desse marco, foi organizado o X Seminário de Letras e Artes, com o tema *Linguagens e expressões em múltiplos olhares*, um evento gratuito e realizado em plataforma digital, de modo que pudesse acolher pesquisadores de diversas regiões do Brasil e de outros países. Com o objetivo inicial de debater pesquisas no contexto da grande área de Linguística, Letras e Artes, desenvolvidas antes ou durante o período de isolamento social, o evento recebeu propostas que dialogaram com os eixos temáticos correspondentes às linhas de pesquisa do Programa. A coleção que aqui apresentamos deriva deste evento, mas, antes, é necessário rememorar e contextualizar como tudo começou.

Em 2010, preparamos uma proposta de mestrado profissional em Letras e Artes, que foi aprovada pela CAPES, e o Programa iniciou as atividades em 2011. Na época de sua fundação, a área de concentração era Representação e Interpretação, e as linhas de pesquisa consistiam em: 1. Representação e interpretação da obra literária; 2. Representação e interpretação da obra artística. Posteriormente, em 2013, foi criada a linha 3, Representação e interpretação etnolinguística, para abrigar estudos desta natureza. As pesquisas desenvolvidas no mestrado profissional do PPGLA tinham como característica o viés interdisciplinar e a apresentação da peça dissertativa somada a um produto cultural. Durante a vigência do mestrado profissional, foram defendidas cinquenta e sete dissertações, com produtos culturais diversos, tais como catálogos temáticos, fotolivros, livros de artista, documentários, novelas, romances, peças teatrais, dicionários, coreografias, vídeo-dança, *storyboards*, roteiros, exposições, projetos de aplicativo para museus, audioguia patrimonial, concertos musicais, restauração de partituras, entre outros.

Após a primeira avaliação do Programa realizada pela CAPES, foi sugerida a mudança para a modalidade acadêmica, em virtude do perfil que se desenhava. Em 2015 tivemos a aprovação da proposta de mestrado acadêmico, para o qual foram elaboradas três linhas de pesquisa que permitiam pesquisadores oriundos de todas as expressões artísticas, da literatura e da linguística. A área de concentração, que passou a se chamar “Representação e interpretação artística, literária e linguística”, enfoca o fenômeno estético sob forma literária, linguística, musicológica, plástica, visual e cênica, em abordagens culturais, históricas, teóricas, analíticas, criativas, verificadas a partir de vários níveis dessa produção: gênese da obra, aspectos da linguagem e discurso, relação entre crítica e criação, recepção, arquivo e restauração. Para tal finalidade, foram privilegiadas relações interdisciplinares como mecanismo de interpretação, seja no campo dos estudos literários, linguísticos e artísticos, seja em suas relações com disciplinas afins.

O conceito subjacente na área de concentração evoca o processo de expressão de ideias, valores, testemunhos e linguagens. Tem por objetivo interpretar objetos, fenômenos e agentes, em estudos da linguagem (verbal, musical, visual etc.) e seu contexto social, de recuperação de memória e patrimônio, além de processos criativos mediante pensamento crítico. Este enfoque buscou promover trânsitos e aderências entre saberes da grande área de Linguística, Letras e Artes, com possíveis intersecções com diversas áreas das Humanidades, em perspectiva ontológica.

As linhas de pesquisa do mestrado acadêmico são três: 1. *Arquivo, memória e interpretação*; 2. *Linguagem, discurso e práticas sociais*; 3. *Teoria, crítica e processos de criação*. A primeira abarca os estudos literários e artísticos fundamentados em perspectiva dialética no que se refere à criação, à instrumentação crítica e teórica, bem como a suas relações interdisciplinares, como, por exemplo, em diálogo com a história, com os estudos culturais, com as teorias enunciativas, discursivas e (auto)biográficas. Privilegia-se a observação analítica da criação literária e artística como produto de reflexão crítica e teórica, a recepção da obra artística e literária, a reprodução editorial ou em outras escalas de consumo,

envolvendo outros suportes, e a investigação de arquivos primários e fontes singulares. Esta linha abriga projetos com perspectiva de redimensionamento de arquivos, fontes diversas, objetos patrimoniais materiais e imateriais, bem como os projetos que antevejam em algum nível a organização, análise e interpretação de arquivos literários e artísticos.

A linha de pesquisa 2, *Linguagem, discurso e práticas sociais*, prevê estudos acerca da descrição e análise linguística, bem como dos mecanismos socioculturais envolvidos nos usos da linguagem e das línguas e sua aplicabilidade na área da educação linguística. Interessa-se pelas teorias e análises de textos, gêneros, discursos e enunciados nas diversas práticas sociais. São partícipes desta linha também os projetos que se dediquem a aspectos de linguagem musical ou de expressões artísticas que aí se associem e que dividam suporte teórico e escopo investigativo com o panorama teórico da linguística e áreas afins.

A linha de pesquisa 3, *Teoria, crítica e processos de criação*, visa trabalhar com estudos críticos, baseados em premissas teóricas definidas sob paradigmas que favoreçam processos criativos e produtos deles resultantes. Estão contemplados aqui os estudos analíticos de caso ou sob inspiração de teorias da arte, assim como as teorias críticas e sua aplicação interpretativa, bem como aspectos práticos das expressões artísticas que estejam amparados por um viés teórico norteador. Como exemplo, estão os projetos de concepção ou interpretação de obras de uma ou mais expressões artísticas e literárias, a serem abordados interdisciplinarmente, permitindo a prática informada (pela História, Sociologia, Filosofia etc.) ou a expressão criadora consolidada. Serve tanto a expressões dinâmicas quanto aquelas que resultam em objetos consolidados. Nesta linha recomenda-se a performance prática da expressão de eleição do discente, como produto a ser amparado pelo necessário suporte reflexivo.

Cabe destacar que estão em consonância com as linhas de pesquisa, os projetos de pesquisa, a estrutura curricular e produção intelectual do PPGLA. Os projetos desenvolvidos por docentes e discentes do programa possuem diferentes níveis de abordagem: buscam pensar e articular ideias e ações inerentes à Amazônia em sua relação interna e com

o mundo; apresentam amplitude nacional de suas investigações, motivando parcerias interinstitucionais, com grupos de pesquisa; se conectam pela lusofonia, ou a processos históricos que produziram agentes e fenômenos compartilhados entre países distintos. Alguns são desenvolvidos no âmbito da nucleação nacional e internacionalização, amparados por acordos de cooperação técnica e convênios, ou compartilhamento de classes e fusão de grupos. Neste sentido, há vários projetos de estudos luso-brasileiros, nos estudos de literatura, patrimônio edificado e movimentos artísticos no Amazonas (ou Amazônia), na pesquisa linguística e etnolinguística, na análise do discurso, nos processos de criação contemporânea das artes cênicas e das artes visuais, nos estudos clássicos, concernentes à retórica clássica, à retórica musical e à grande influência da retórica nas artes visuais e arquitetura; seguem-se ainda estudos de alteridade, de visão pós-moderna, pós-colonial e de clímen nas artes e na literatura, o que envolve artistas e literatos em trânsito, que estão hoje invisibilizados por terem se deslocado de seus centros canônicos de origem e serem ao mesmo tempo desconsiderados pelos ideais de nacionalidade dos lugares onde foram viver. Atualmente há trinta e cinco projetos em andamento, financiados pelas agências CAPES, FAPEAM e pela UEA.

A interdisciplinaridade é uma característica marcante dos projetos e das produções do Programa. Isso se verifica desde a distribuição dos docentes entre as linhas de pesquisa, pois além do equilíbrio que a estrutura, observa-se a aderência de vários professores a mais de uma linha, simultaneamente. Mas, para além desse aspecto estruturante, a vocação interdisciplinar do programa, desde sua gênese, nota-se especialmente pelos projetos desenvolvidos por docentes e discentes, pelas equipes e temas de natureza heterogênea do ponto de vista teórico e dos objetos de conhecimento. Isso leva o corpo docente a uma constante atualização e à atitude mutuamente cooperativa, seja internamente, seja em âmbito interinstitucional.

No PPGLA, destaca-se também o interesse pelo processo criativo fundamentado teoricamente. No mestrado acadêmico, o produto cultural deixou de ser obrigatório, como o

era na vigência do mestrado profissional, mas conforme a natureza do projeto, ainda pode ser recomendado. Muitos discentes vinculados às artes optam por elaborar um produto criativo decorrente da dissertação. Nesses casos, o trabalho criativo vincula-se a uma reflexão de caráter teórico-crítico, processo que enriquece e potencializa ambas as vertentes da expressão e do pensamento.

É significativo observar o papel dos grupos de pesquisa no âmbito do Programa e sua contribuição para a produção intelectual. Ressaltamos os seguintes: Laboratório de Musicologia e História Cultural; Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura – MemoCult; Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades – GEPECCA; Cognição, Educação e Práticas Interpretativas em Música; Núcleo de Pesquisas em Linguística e Literatura – NUPELL; Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguística aplicada ao ensino – NEPLAE. Estes grupos, além de abrigar os pesquisadores do mestrado, estabelecem um vínculo sólido com a graduação, desenvolvendo projetos de pesquisa, de extensão e de ensino. Decorre também dos grupos de pesquisa uma produção acadêmica sistematizada e orientada pelas linhas do programa, de maneira que o conhecimento produzido por docentes e discentes do PPGLA estrutura-se desde suas bases de maneira orgânica.

Assim, o Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas cumpriu, ao longo do decênio, a missão de formar pesquisadores e profissionais na área de Linguística, Letras e Artes, contribuindo para a formação de recursos humanos qualificados. Desde a implementação do mestrado acadêmico até 2021, foram defendidas oitenta e quatro dissertações. Em dez anos do Programa, foram cento e quarenta e uma dissertações defendidas, e dentre esses mestres, trinta e nove ingressaram no doutorado em outras universidades.

Aqui, retomamos a décima edição do Seminário de Letras e Artes. O evento contou com a organização do Prof. Dr. Márcio Páscoa, acompanhado de um grupo de discentes e egressos, de atuação decisiva. A programação compreendeu quatro dias intensos, com três conferências, quinze sessões de comunicações de pesquisa, duas sessões de lançamento de

livros, duas sessões de produção artística, uma sessão de produção criativa e uma exposição virtual. Indiscutivelmente, trata-se da maior, mais completa e inclusiva edição do evento, com repercussão nacional, congregando alunos, egressos e pesquisadores de diversas partes do país e do exterior.

Como resultado dos debates realizados no X SLA, cristalizados em produção intelectual, apresentamos a publicação digital de quatro volumes que integram a coleção *Linguagem e Expressões em Múltiplos Olhares*, organizados por Márcio Páscoa, Mariana Vieira e Karen Cordeiro e produzidos através do selo Terra Papagalli, com o apoio da Editora UEA e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM. A coleção expressa o amadurecimento do PPGLA no decorrer destes anos, bem como o fortalecimento das linhas de pesquisa e da característica interdisciplinar.

Os volumes estão divididos internamente em quatro partes, reunindo textos que dialogam com as seguintes temáticas: arquivos literários, arquivos artísticos, memória e patrimônio, literatura comparada, intertextualidade e intermedialidade, teoria e crítica literária, teoria e crítica artística, estudos culturais, processos criativos, estudos de linguagens, análise discursiva em relação interdisciplinar, teoria e análise musical.

Os trabalhos reunidos nos quatro volumes denotam as perspectivas acadêmicas do PPGLA que descrevemos anteriormente. Os volumes se enfeixam sob os títulos: *Arquivo, memória e interpretação* (volume 1); *Linguagem, discurso e práticas sociais* (volume 2); *Teoria, crítica e processos de criação* (volume 3); *Arquivos, memórias e outras leituras* (volume 4).

Em seu bojo, encontram-se reflexões que abordam temas da memória cultural, dos processos de criação, das perspectivas de linguagem e discurso, espelhando as linhas do programa. Do ponto de vista das relações contextuais e históricas, os trabalhos exploram objetos do acervo de diversas geografias culturais, assim como transitam pelo passado e pela produção contemporânea. Nas análises de tal *corpus*, as abordagens variam de natureza conceptual, mas convergem na atualidade epistemológica. Assim, as fontes historicamente orientadas recebem leituras e releituras sofisticadas que as enriquecem ante o olhar da contemporaneidade.

Deve-se salientar a significativa participação de discentes e egressos do programa, publicando trabalhos resultantes de pesquisas consolidadas e/ou em desenvolvimento. Essa participação, submetida ao crivo da avaliação de consultores, é estimulada no PPGLA desde o ingresso dos estudantes, e demonstra efeitos perenes com o frequente retorno de egressos em atividades organizadas pelo programa, além da permanência ativa destes em grupos de pesquisa, mesmo após a finalização do mestrado. A integração das pesquisas de docentes com as de seus alunos, verificada pelas coautorias de vários textos da coletânea, potencializa a necessária aderência dos trabalhos realizados no programa, intensificando o seu caráter orgânico. Nesse aspecto, destacam-se as participações, como coorganizadoras da coleção, de Mariana Vieira e Karen Cordeiro, ex-alunas do PPGLA, assim como o cuidadoso trabalho de editoração, revisão e finalização feito por Karen Cordeiro, Lorena Machado, Samara Nina, Mariana Vieira e Máira Botelho.

Os volumes aqui apresentados testemunham também a expansão das ações do PPGLA para além dos limites locais. Desde o início do programa, a orientação para o contato e crescimento nacional e internacional tem sido uma de suas linhas de ação. Além dos convênios e cooperação estabelecidos nessa década, os trabalhos aqui expostos indicam que o programa tem consolidado sua capacidade de catalisação na ecologia acadêmica interdisciplinar que gravita os campos das Letras e das Artes. Daí as participações de pesquisadores e pesquisadoras de diversas vinculações institucionais brasileiras, garantido o caráter heterogêneo desta coleção. Essa diversidade enriqueceu o debate durante o seminário que originou esta coleção.

Temos, pois, diante de nós o resultado de intenso trabalho coletivo, com amplitude acadêmica, com diversidade temática, com acuidade teórica e crítica. Esta coleção é emblemática, dada a passagem da primeira década do programa. Mas projetamos que igualmente seja o marco de um novo ciclo com progressiva consolidação e expansão do programa e de todas as vidas que até agora construíram esta história.

Luciane Páscoa

Allison Leão

CHEGAMOS TARDE? [SOBRE TRANSMISSÕES E ESPERAS]*

Leila Danziger

*Este texto é uma versão alterada da conferência de encerramento do
X Seminário de Letras e Artes do PPGLA/ UEA, intitulada “Chegamos tarde:
transmissões, dispêndios, esperas”, ministrada em 30/09/2021. Mantenho o tom que
orientou sua escrita, pensada para a leitura em voz alta.*

Leila Danziger

É artista, professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisadora e poeta. Um dos vetores de seu trabalho é a investigação da página impressa (jornal, livro, documento histórico), orientando-se pelos atritos entre a micro e a macro história, entre a memória familiar e as construções da memória de violências extremas. Seus trabalhos desenvolvem-se em meios diversos (técnicas de impressão e de apagamento, fotografia, vídeo, instalação e escrita).

“Chegamos tarde”, afirma Paulo Henriques Britto em “Crepuscular”, um longo poema, dividido em cinco partes, e que cito aqui, em um recorte, para introduzir as questões que percorrerão este texto:

*Chegamos tarde, é claro. Como todos.
Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco,
o tempo exato de dizer: é tarde.*

(...)

*Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.*

*Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.*

Chegamos muito tarde, (...)

(...)

*Restará a palavra que deixarmos no fim da
nossa história. Que a julquem os outros,
que chegarão depois. Mais tarde ainda.¹*

¹ Britto, Paulo Henriques. *Tarde: poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 83 – 88.

O que me encanta especialmente neste poema é que a constatação de que chegamos tarde não é paralisante, tampouco niilista, mas consciente de que novos gestos são ainda possíveis e necessários. Integram-se a uma espessa rede de transmissões, modulada de geração em geração, em diferenciações singulares, que mesmo quando parecem brutalmente interrompidas, podem ressurgir a partir de vestígios e escombros.

No campo das artes, nós – os nascidos nos séculos XX e XXI – chegamos depois de um número sem fim de invenções, transgressões, tábulas rasas, utopias e a premissa falaciosa de que se não estivéssemos à frente do pacto que remodelava a arte, estaríamos condenados ao atraso. Nisso acreditaram as vanguardas artísticas e certa história da arte. Disso ainda sofremos. Mas não vou tomar esse caminho da teoria e da história da arte aqui, apenas lembrar que a dialética entre avanço e recuo, entre vanguarda e “atraso”, ou “retard”, para lembrar Duchamp, foi um grande tema da modernidade.

De alguma forma esse sentimento de *tardividade* se relaciona a meu interesse pela melancolia, que esteve no centro de minhas pesquisas e trabalhos artísticos há alguns anos.² O que chamava, então, de melancolia era o desenvolvimento de pequenas formas de resistência ao aceleração vertiginoso do tempo, estratégias para tentar reverter essa nossa experiência de viver num regime temporal tão veloz e voraz em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro, nos parecem barrados e inacessíveis. O que me interessava, e assim permanece, era o exercício de um descompasso, de uma lentidão desejada, de um desacerto produtivo. Essa melancolia, compreendida como desaceleramento, tem certa consonância com o que escreveu Adorno, em *Minima Moralia*: “talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar, ao invés de se precipitar, com uma louca compulsão rumo às estrelas distantes³.” Ou ainda: “*Rien faire comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, [...] eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem⁴.”

2 Danziger, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012.

3 Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992, p. 138.

4 Idem, *ibidem*.

Encontro uma das representações da melancolia que tento descrever, numa música do Itamar Assunção feita para um poema de Paulo Leminski, escrito pouco antes da morte do poeta em 1989, mas que ganha corpo exato na interpretação de Itamar. No poema/ canção, ouvimos: “Leminski disse: um homem, com uma dor, é muito mais elegante, caminha assim de lado, como se chegando atrasado, andasse mais adiante⁵.”

Numa das versões gravadas por Itamar Assunção, introduz-se ainda uma nova voz, a de Zelia Duncan, e Itamar canta assim: “Leminski disse. E a Zélia repete aqui pra vocês...” E eu, por minha vez, escrevo, digo, insisto na repetição, encontrada em inúmeras formas de transmissão pela oralidade, como, por exemplo, nas histórias chassídicas, coletadas por Martin Buber⁶, e de forma desconcertante em um importante autor que dá forma às vozes de uma Europa devastada após o nazismo. No romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, encontramos relatos embutidos dentro de outros relatos, o que faz surgir frases como “... assim nos contou Elias, disse Austerlitz (...)” e novamente “assim nos contou Ashman, disse Austerlitz (...)”⁷, construção que talvez incomode os revisores de texto.

Creio que o trabalho de arte e literatura é isso: inserir-se numa cadeia de transmissões, de vozes negociadas, de repetições diferenciadas, de acordos tensamente compactuados, o estabelecimento de compassos capazes de coordenar os ritmos – individuais e coletivos (familiares, comunitários, nacionais, transnacionais) – que criamos, não apenas com os vivos, mas em encadeamentos que envolvem também as gerações passadas, afinal, sabemos bem, nem os mortos estão a salvo.

Em *Dor elegante*, encontramos a figura do atraso como uma estratégia para seguir adiante, para seguir *mais* adiante. E acho que o passo descompassado de alguém que volta atrás, que chega atrasado, pode se assemelhar a um passo reflexivo, a um caminhar de quem vem e vai, de quem pensa também com os pés. E talvez os atrasados crônicos, entre os quais me incluo, desejem sempre estender o último minuto antes de sair de casa – para tomar o

5 *Dor elegante*. Itamar Assunção e Paulo Leminski. In: Preto Brás (*Atração Fonográfica*, 1998), <https://www.letas.mus.br/itamar-assumpcao/70180/>

6 Buber, Martin. *Histórias do Rabi*. Trad. Jacó Guinsburg e outros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

7 Sebald, W. G., *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 54–55.

trem, o ônibus, o barco, o avião ou o que quer que seja, – como se tudo coubesse nesse último instante. Parece vital estender esse átimo de tempo ainda pleno de abertura e disponibilidade, o momento antes de sermos capturados pelo atarefamento do mundo, como se ali, naquele instante de disponibilidade, fosse possível o inesperado de algum infra-acontecimento, alguma construção de sentido, ou uma mínima epifania. Ao ser convidada, no verão de 1980, para escrever uma crônica diária no jornal francês *Libération*, Marguerite Duras recusou o convite, dizendo que embora não tivesse nada previsto para aqueles meses, temia o fato de que não poderia dispor de seus dias, “de que não poderia mantê-los inteiramente abertos sobre nada”. Por fim, ela acabou concordando em escrever uma crônica por semana, mas o que a escritora conta sobre seu processo de escrita nesse período se inscreve, me parece, no campo de significantes em jogo nesse texto: atraso, tempo, compasso, descompasso, o acontecimento da escrita, mesmo que tardia ou por um triz. “Era preciso um dia inteiro para entrar na atualidade dos fatos”, ela escreve, “era o dia mais difícil, a ponto de desistir com frequência. Era preciso um segundo dia para esquecer, para deixar a obscuridade dos fatos, de sua promiscuidade, encontrar o ar em volta. Um terceiro dia para apagar o que estava escrito, escrever⁸.”

De volta à *Dor elegante*, sempre que a ouço cantada por Itamar, lembro-me de Walter Benjamin. Em “A história de uma amizade”, Gershon Scholem nos conta sobre o andar estranho de Benjamin, que caminhava sempre levemente curvado. Seu passo era lento e tinha algo de tateante⁹. Ele se recusava a andar depressa. Talvez andasse de lado como o personagem de Leminski/Itamar. Ambos, ou melhor, os três – Itamar, Leminski, e Benjamin – carregavam certamente o peso de uma dor elegante, que traduzo como a consciência dos destroços que não param de se acumular no horizonte. Imagino aqui um encontro entre o músico afro-brasileiro, o poeta curitibano filho de pai polonês (com assumida ascendência negra por parte de mãe)¹⁰, e o filósofo judeu-alemão, que ficou retido na fronteira da Espanha, como tantos e tantas ainda hoje.

8 Duras, Marguerite. *L'été 80*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 8.

9 Scholem, Gershon. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 11.

10 Como observou Adriano Smaniotto, na dedicatória da biografia do poeta negro simbolista Cruz e Souza, Leminski escreve: “ao lado negro, do lado da minha mãe. Poucas vezes Paulo Leminski fez menção a esta ascendência materna, em contraposição é comum a referência ao polaco curitibano, o bandido que sabia latim.” Smaniotto, A. Leminski negro. Anais XIV Congresso Internacional Abralic. In: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455906647.pdf. Acesso em 19/12/2021.

Se reúno nesse encontro imaginário Itamar, Leminski e Benjamin, é porque me interesse pelos laços que ligam judeus e negros, povos diaspóricos, como tão lindamente encontramos em “O Atlântico negro”, de Paul Gilroy, livro em que o autor reconstitui importantes diálogos estabelecidos desde o século XIX. Desde James Crone, teólogo que recorre a passagens bíblicas centradas na cooperação entre negros e judeus, a James Baldwin, que apesar de ressentir-se da maior sensibilização que o mundo branco demonstrou com o sofrimento judeu – em contraste à indiferença ao sofrimento negro –, acaba reconhecendo o papel que os intelectuais judeus desempenharam na consolidação dos interesses e da autoconsciência negras por meio de sua sistemática militância cultural¹¹.

Mas foi a escritora americana Toni Morrison, primeira mulher negra a receber o prêmio Nobel de literatura, que talvez mais tenha me ajudado a entender as condições de possibilidade dos genocídios na Europa, ocorridos no século XX. Cito Morrison:

*A escravidão dividiu o mundo ao meio, ela o dividiu em todos os sentidos. Ela dividiu a Europa. Ela fez deles alguma outra coisa, ela fez deles senhores de escravos, ela os enlouqueceu. Não se pode fazer isso durante centenas de anos sem que isto cobre algum tributo. Eles tiveram de desumanizar, não só os escravos, mas a si mesmos. (...) Isso tornou **tudo** possível na Segunda Grande Guerra¹².*

Sabemos bem a que se refere esse TUDO – trata-se de um perverso projeto de extermínio e memoricídio – a tentativa de eliminar judeus, homossexuais, testemunhas de Jeová, deficientes físicos, todas e todos que não se encaixavam no projeto eugenista da Alemanha nazista.

Nos últimos anos, venho sendo interpelada por fotografias que mostram diversas lideranças religiosas caminhando junto a Martin Luther King, nas manifestações pelos direitos civis dos afro-americanos. Entre elas, destaco as fotos produzidas por John C. Goodwin em que o Reverendo King segue ao lado do Rabino Abraham Joshua Heschel, importante liderança da comunidade judaica, que perdeu parte de sua família assassinada pelos nazistas. Entre

¹¹ Gilroy, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Kripel Moreira. São Paulo: Ed. 34/ Rio de Janeiro: Centro de Estudos Asiáticos, UCAM, 2012, p. 403.

¹² Idem, p. 412 (grifos nossos).

outras manifestações, Heschel participa da célebre caminhada que parte de Selma, cidade do Alabama, até a capital Montgomery. Era 21 de março de 1965. Sobre esse dia escreveu Heschel: “Para muitos de nós, a marcha de Selma a Montgomery foi protesto e oração. (...) Senti que minhas pernas estavam rezando.” Em seminário on-line em janeiro de 2021, as filhas de King e Heschel, Bernice A. King e Susannah Heschel, se reuniram para pensarem juntas o legado do ativismo e da amizade de seus pais e das relações entre negros e judeus.¹³

Entre abril e junho de 2021, fiz uma pequena série de trabalhos a partir dessas imagens¹⁴ (fig. 1, 2, 3 e 4). Vejo-as como parte de um conjunto maior de trabalhos orientados pela pergunta: como abrir os diversos arquivos dessas diásporas e produzir imagens possíveis dessas alianças? Creio firmemente que a JUDEIDADE – que entendo como a experiência subjetiva feita a partir da herança religiosa e/ou cultural judaica – é um etos, um engajamento existencial do lado dos mais vulneráveis.

Nos trabalhos produzidos, que integram a série *Pesquisa escolar*¹⁵, a imagem é criada pela repetição de clichês, feitos a partir das fotos de Luther King ao lado de Heschel, entre outras em que vejo possibilidades de alianças similares. Trata-se aqui de construir a imagem pela repetição, de interrogar sua composição, de flagrar o momento em que ela se imprime, como um selo, sobre o papel. Trata-se de compor, montar, repetir, em variações infinitas, aquilo que foi dito, que aconteceu, mas que precisamos fazer aparecer novamente, de novo e de novo. Parafraseando Paulo Henriques Britto, no poema colocado no início, cada uma dessas imagens já foi vista, e há que ser vista outra vez. E outra. E cada vez é outra e a mesma. Chegamos muito tarde, mas não tarde demais.

13 Eetta Prince-Gibson. *LK and Rabbi Heschel Fought for Civil Rights Together. Their Daughters Say the Struggle Isn't Done*. Haaretz, 25/01/2021. <https://www.haaretz.com/us-news/.premium-their-fathers-fought-for-civil-rights-together-they-say-the-struggle-isn-t-done-yet-1.9480456> Acesso em 19/12/2021.

14 Estes trabalhos foram expostos na mostra coletiva *Upon the shoulders of giants*, realizada na Galeria Nara Roesler, de Nova Iorque, com curadoria de Raphael Fonseca, de 24/06 a 20/08/2021.

15 Danziger, Leila. Pesquisa escolar ou história do Brasil para crianças. Revista Porto Arte v. 26, n. 45 (2021). <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/116124> Acesso em 19/12/2021.

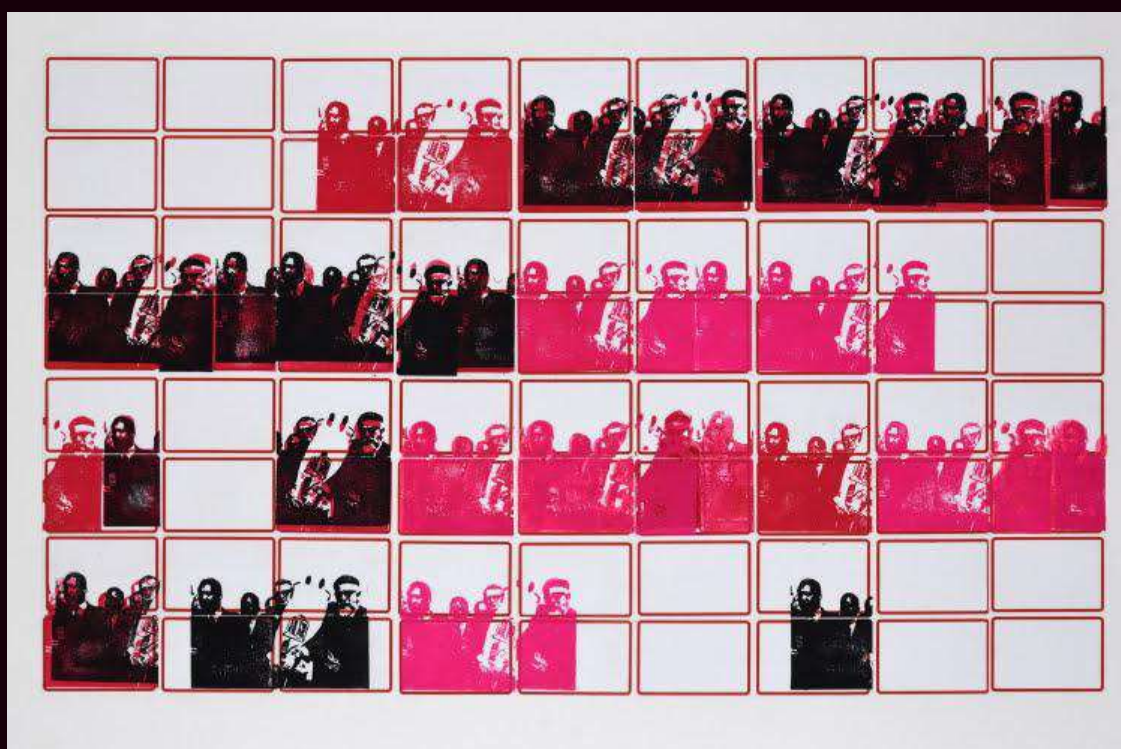
Figura 1:



De Selma a Montgomery > série pesquisa escolar, 2021. Carimbo (tinta gráfica) sobre etiqueta e cartão. 76 x 102 cm

CHEGAMOS TARDE?

Figura 2:



*King e Heschel #1 > série pesquisa escolar, 2021
carimbo (tinta gráfica) sobre etiqueta e cartão
50,5 x 76 cm*

CHEGAMOS TARDE?

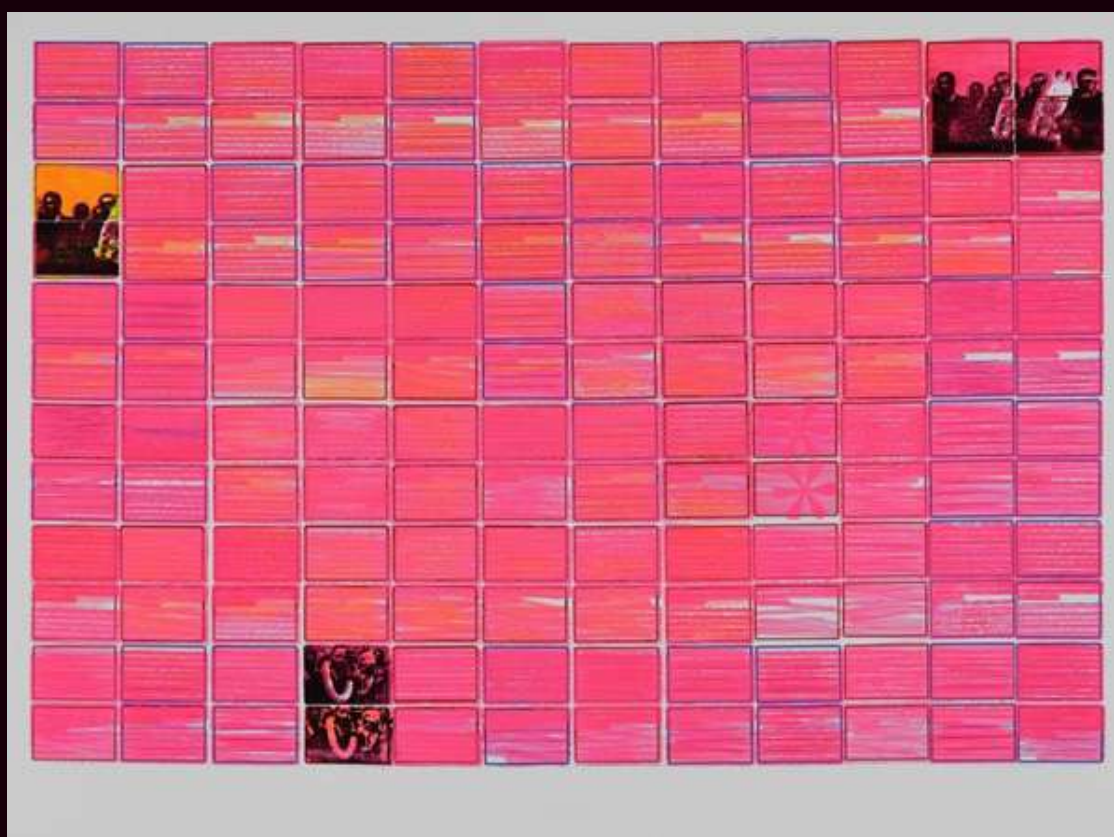
Figura 3:



King e Heschel #3> série pesquisa escolar, 2021
 carimbo (tinta gráfica) e caneta hidrográfica sobre etiqueta e cartão
 76 x 102 cm

CHEGAMOS TARDE?

Figura 4:



King e Heschel #4 > série pesquisa escolar, 2021
 carimbo (tinta gráfica) e caneta hidrográfica sobre etiqueta e cartão
 76 x 102 cm

CHEGAMOS TARDE?

**PARA ALÉM DOS QUADROS
E DOS ENQUADRAMENTOS:
O LUGAR DAS MULHERES EM UMA
POÉTICA DA INSURREIÇÃO**

*Ana Carolina Tavares Sousa
Nádia da Cruz Senna
Rosângela Fachel de Medeiros*

Ana Carolina Tavares Sousa

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), tendo desenvolvido sua pesquisa com apoio financeiro da Capes. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Realiza investigações que orbitam os seguintes temas: gênero e saúde mental, narrativas imaginárias textuais e visuais, e a atuação de mulheres artistas. Em torno disso, desenvolve trabalhos poéticos que envolvem a apropriação e a intervenção manual e digital de imagens, a fotografia e o audiovisual.

E-mail: anatavaresfotografia@gmail.com

Nádia da Cruz Senna

Realizou estágio pós-doutoral na Universidade do Algarve (2016), doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2008), mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1999), especialista em arte-educação (1991), bacharel em Pintura (1989) pela Universidade Federal de Pelotas e graduada em Engenharia Civil pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (1984). Atualmente é Professora Associada do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto aos cursos de graduação e mestrado em Artes Visuais. Tem experiência na área de Artes e Comunicação Visual, sendo responsável pelas disciplinas de Desenho de Figura Humana, Ateliê de Desenho, História em Quadrinhos e o Desenho do corpo; o corpo que desenha.

E-mail: alecrins@hotmail.com

Rosângela Fachel de Medeiros

É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, com financiamento da Capes. Atualmente, é professora pesquisadora voluntária do Programa de Pós-graduação Mestrado em Artes Visuais (PPGAVI) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Integra como pesquisadora a Red de Investigadores sobre Cinema Latinoamericano – RICila, a Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales – RedINAV, e a Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina – RAMA. Seus atuais temas de interesse estão relacionados às audiovisualidades insurgentes latino-americanas contemporâneas, especialmente, em relação aos enquadramentos de corporalidades e de gênero.

E-mail: rosangelaFachel@gmail.com

O LUGAR DA MOTIVAÇÃO

Esta escrita desponta a partir do eixo temático *Teoria, Crítica e Processos de Criação* do X Seminário de Letras e Artes, que tem como mote reflexões críticas acerca de processos criativos e dos produtos destes resultantes. Instigada pelo escopo deste eixo, busco discorrer sobre aspectos teóricos e práticos acerca de meu fazer artístico e suas motivações ético-estéticas, a partir de duas proposições poético-visuais de minha autoria, são elas: a videoarte *A redenção de Dora* (2019) e a série *Da janela à moldura* (2020).

A escolha por ambos os trabalhos e seus processos de criação se deu por estes evocarem questões muito caras a mim enquanto mulher, pesquisadora e artista. Nesse sentido, acredito que minha atuação no campo da arte está indubitavelmente imbricada com minha visão de mundo e a posição que adoto no contexto histórico-social que estou inserida. Com minha poética, intento problematizar justamente o “LUGAR” destinado à mulher tanto nas artes quanto na trama social (domínio em que as representações são produzidas e também o produzem).

Em um conjunto de ensaios publicados sob o título *Modos de Ver* (1999), o crítico de arte John Berger propõe reflexões acerca da arte, dedicando especial atenção às representações pictóricas, suas possíveis leituras e suas implicações socioculturais. Dentre estas, o autor destaca a posição de “OBJETO” a qual foi conferida às mulheres quando se trata da produção de imagens na contemporaneidade, notadamente no âmbito da cultura visual.

Berger pensa as imagens oriundas do campo da arte em diálogo com aspectos históricos, sociais e culturais. Ao abordar a representação da mulher na História da Arte, o autor dá enfoque às pinturas canônicas de autoria masculina que retratam nus femininos, de modo a tecer críticas nevrálgicas acerca dessa tradição artística e das relações de poder nela implicadas.

A pesquisadora Rita Terezinha Schmidt (2017), vai ao encontro das reflexões de Berger quando discorre sobre o monopólio do olhar masculino em nossa cultura e nas representações que dela emergem. Segundo a autora,

Toda representação faz parte de um código simbólico, um sistema de signos que estrutura e materializa a realidade, produzindo um regime de verdade. A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Estamos na representação e somos gerados por ela. E é exatamente por ser a representação tão poderosa em criar realidades e moldar o sentido dessas realidades, articulando uma verdadeira gramática do sistema de uma cultura, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder (SCHMIDT, 2017, p. 87).

Nesse sentido, os diversos campos do conhecimento instituídos pela e na sociedade da qual fazemos parte, e aqui se encontra a Arte, indubitavelmente alinharam-se e ainda alinham-se a valores patriarcais, engendrando discursos, representações e imaginários que, na mesma medida em que reverberam, agenciam paradigmas e subjetividades.

Diante da argumentação teórica de Berger e de Schmidt, questiono-me: como a Arte Contemporânea, campo em que minha poética se insere, pode corroborar com reflexões acerca da posição facultada às mulheres nos âmbitos social e artístico e, a partir disso, ressignificar experiências, produzir novas narrativas, e construir novas realidades?

A partir desta problemática, delineio minha atuação no campo da Arte. Meu processo de criação tem início na busca virtual por imagens pictóricas datadas dos períodos oitocentistas e novecentistas, busca estar norteadas por um repertório visual já constituído em meu imaginário ou por palavras-chave, como “retrato”, “mulher”, “casa”. A partir da seleção de um conjunto de imagens, aproprio-me destas e as manipulo digitalmente. Assim, surgem trabalhos como *A redenção de Dora* e *Da janela à moldura*.

Com este gesto, proponho a subversão da lógica representacional canônica que faz do quadro o “LUGAR” da mulher por excelência. Essa noção de “enquadramento” é também acionada por Judith Butler (2015), que a traz das proposições do sociólogo Erving Goffman, para dar a ver o poder dos aparatos estatais, sociais, culturais e discursivos nos processos normativos de gênero. Em um de seus escritos, Berger afirmou: “Ter nascido mulher é ter

nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem. A presença social da mulher desenvolveu-se [...] dentro desse espaço delimitado” (BERGER, 1999, p. 48), e é justamente a partir dessa premissa que desenvolvo meu trabalho.

Em meu ateliê, tomo o campo da História da Arte como um “campo de batalha” (TACETTA, 2020), espaço de revisão, análise e questionamento de saberes, discursos e práticas que, instituídos socialmente, cercearam e ainda cerceiam as existências e as experiências das mulheres, aniquilam a multiplicidade de subjetividades e silenciam suas vozes; espaço de reescritura e ressignificação de nosso passado no *agora*.

UM OLHAR PARA (O) FORA: O QUE TRANSBORDA EM UMA POÉTICA?

A apropriação e manipulação de antigos retratos femininos compreendem recursos metodológicos da produção audiovisual *A Redenção de Dora* (2019) a qual tem como fio condutor uma reflexão acerca do papel social outorgado à mulher na sociedade ocidental, bem como no domínio da Arte.

Dora Gotuzzo é a protagonista do quadro *Dora com leque de plumas* (1923), um dos diversos retratos de autoria de seu irmão, o pintor gaúcho Leopoldo Gotuzzo (1887-1983). A obra, produzida em tinta a óleo e com dimensões 92,5x73cm, integra o robusto acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), instalado, atualmente, na Praça Sete de Julho, no Centro Histórico do município de Pelotas, na região sul do Rio Grande do Sul.

Para a construção desta proposta poética, destaco, utilizei um dos registros visuais que fiz do quadro na ocasião em que estive na instituição (Fig. 1), o que, certamente, implicou em sutis alterações de tons de cor, luz e sombra em relação ao quadro original.

Debruçando-me sobre a imagem do quadro de Gotuzzo, eu observava em silêncio a figura de Dora, sua pose e sua postura, e seu olhar altivo, mas afável. A representação de Dora encantou-me, contudo, algo me desacomodava insistentemente quando eu fitava a pintura e acredito que tenha sido a incongruência entre a posição assumida por cada um dos braços da irmã de Gotuzzo.

Figura 1: Dora com leque de plumas



Leopoldo Gotuzzo. Dora com leque de plumas, 1923. Óleo sobre tela, 92,5x73cm. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

PARA ALÉM DOS QUADROS E DOS ENQUADRAMENTOS

O braço esquerdo de Dora acompanha seu tórax, a mão encontra o colo e nele repousa, descanso denunciado pelo aparente afrouxamento de seu pulso, seus dedos longos seguram o leque com a delicadeza de uma pinça e a naturalidade de um ato trivial. O braço direito, de modo oposto, parece enrijecido, forçosamente apartado do corpo, cirurgicamente alinhado ao pescoço de modo a traçar com ele uma única linha; a mão contorna a cintura e a contém com os dedos, gesto estranho a um corpo que descansa – não me parece comum que uma pessoa sentada coloque uma das mãos na cintura –; e o pulso engessa-se a fim de sustentar a posição.

É provável que, por tratar-se de um retrato pictórico, Dora tenha posado para seu irmão por um longo intervalo de tempo, o que certamente implicou na rigidez que seu corpo expressa na cena. Mas essa não é característica exclusiva desse quadro específico ou da obra de Gotuzzo, bem pelo contrário, era comum no século XIX que aos corpos – em sua maioria, femininos – tomados como objetos de estudos para artistas – maciçamente em número do gênero masculino –, fossem conferidos dois atributos discordantes: maleabilidade e imobilidade.

Ser moldável, mas manter-se inerte, ambas as qualidades colocadas à disposição de alguém a quem é permitido atuar sobre um corpo que não é o seu: assim era entendido o corpo feminino no âmbito da Arte, no século XIX. Ao olhar para a imagem de Dora, vejo esse *corpo/manequim*, que se deixa moldar até encontrar o gesto ideal e, quando o encontra, petrifica-se.

A partir das reflexões, tanto formais quanto conceituais, desencadeadas pela obra de Gotuzzo, propus, a mim, subverter essa lógica de representação oitocentista a qual delega à mulher o lugar de musa e não o lugar de artista, o lugar de objeto e não o de sujeito. Ainda que esse não seja o caso específico de Dora Gotuzzo, sobre quem não realizei uma investigação acurada, o encontro com o retrato produzido por Leopoldo Gotuzzo instigou-me a pensar mais profundamente sobre algo já abordado neste texto, a posição que era permitida à mulher ocupar no meio artístico.

Além do que foi colocado até aqui acerca dos aspectos históricos, sociais e culturais que gerenciaram processos de subordinação das mulheres, apagamento de seus olhares e

silenciamento de suas vozes, no contexto de meados do século XIX e início do XX, havia ainda as objeções próprias aos espaços acadêmicos de produção e circulação da Arte à época.

A socióloga brasileira Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu célebre estudo *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), rastreia os obstáculos impostos à profissionalização de artistas mulheres em instituições, bem como refaz a trajetória de algumas delas no enfrentamento dessa realidade.

A autora salienta que sua investigação ocorre pela ótica da Academia, visto que naquele contexto histórico – o recorte temporal adotado inicia-se nos anos 1884 e finda em 1922 – a mesma constituía-se espaço oficial de formação e lugar de prestígio para a difusão das belas-artes e projeção de novos artistas. A partir desse contorno espaço-temporal, Simioni inventaria alguns paradigmas os quais, sob a égide da Academia, desencorajavam artistas mulheres a vincularem-se a instituições de ensino – em específico, a Academia Imperial de Belas Artes e sua sucessora, a Escola Nacional de Belas Artes – e a inscreverem suas obras em salões.

O primeiro deles, como nos aponta a socióloga, consistia no rótulo do amadorismo ao qual as mulheres encontravam-se permanentemente subjugadas. Conforme nos afirma a autora,

Se para algum homem a condição de jovem ou amadora era algo transitório, para as mulheres era, no mais das vezes, uma situação dada por sua natureza e, como tal, permanente e definitiva. Ou seja, a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras (SIMIONI, 2008, p. 54-55).

Outrossim, acrescentava-se à categorização de “AMADORA”, o argumento de que as artistas, quando gozavam de talento, tendiam à produção de gêneros artísticos de menor estima, ou seja, a uma arte considerada de menor valor intelectual. O direcionamento das mulheres a um nicho de atuação específico da esfera de seu ofício encerrou uma condição para que a elas fosse permitida a criação poética tanto no campo das artes plásticas quanto no da literatura.

No âmbito das artes, Simioni pontua a vigência de uma estratégia discursiva hierarquizante a qual determinaria que os gêneros artísticos propícios ao fazer feminino na

arte seriam aqueles supostamente marcados pela delicadeza e por “um sentido decorativo e imitativo”, como “a cópia, a natureza-morta, as artes aplicadas, as telas em pequenas dimensões com temas de gênero, as pinturas de flores” (2008, p. 44).

No domínio da literatura, mas espalhando suas reflexões para outros campos do conhecimento, a escritora britânica Virginia Woolf, em sua obra *Um teto todo seu* (2014), discorre sobre a objeção social que se impunha à atuação de uma mulher tanto na arte, quanto na política, ambas permeadas pela primazia masculina.

Segundo a autora,

[...] é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada. Sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo. Então aqui nos deparamos com um complexo masculino obscuro e muito interessante, que teve bastante influência nos movimentos femininos; aquele desejo inveterado nem tanto de que ela seja inferior quanto de que ele seja superior, que o coloca onde quer que se olhe, não apenas diante das artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ser ínfimo, e o requerente, humilde e devotado (WOOLF, 2014, p. 81).

Fosse pelos valores sociais e seus estereótipos de gênero, fosse pela resistência à presença feminina no próprio meio artístico e literário, ou, ainda, devido às precárias condições que mesmo mulheres de classe média dispunham para desenvolverem suas poéticas, grande parte das artistas e escritoras da época foram menosprezadas e, algumas delas, sequer puderam profissionalizar-se ou ingressarem no circuito oficial das artes plásticas e literária.

No Brasil, somente no ano de 1892 foi prevista em lei a permissão para o ingresso de mulheres no ensino superior em espaços acadêmicos de arte, contudo, quando o acesso efetivava-se, era comum que elas fossem empurradas para o fosso da inominção e do subsequente anonimato no circuito artístico. Por fim, sua presença deveria restringir-se aos territórios delimitados pela instituição, sendo reservadas a elas parte das salas de aula, dos ateliês e dos espaços expositivos (SIMIONI, 2008, p. 108).

Pensando em tudo isso, optei por apropriar-me da pintura de Gotuzzo de modo a conferir ânima à personagem feminina retratada. Nesse sentido, fiz de meu próprio corpo,

o corpo de Dora, caracterizando-me com indumentária semelhante à representada e assimilando o gestual da irmã de Gotuzzo ao meu (Fig. 2 e 3).

No processo de criação do trabalho audiovisual, mediante o uso de um *software* de edição de vídeos, fiz um movimento de *close* na imagem da obra original dando enfoque ao canto inferior direito do quadro. A partir de então, utilizei as técnicas de *fade in* e *fade out* para obter uma lenta transição da pintura para a imagem reinterpretada por mim.

Figura 2: Enquadramento em close da obra Dora com leque de plumas, de Leopoldo Gotuzzo



Ana Tavares. Enquadramento em close da obra Dora com leque de plumas, de Leopoldo Gotuzzo, 2019. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 3: Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital



Ana Tavares. Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital, 2019. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Durante a captação do registro em vídeo, mantive-me imóvel e, somente após alguns segundos, rompi com a aparente inércia e deixei o campo de visão da câmera, este delimitado pela moldura de madeira que comporta a tela escolhida. Nesse sentido, convido o espectador a testemunhar a saída da jovem da tela (Fig. 4), mas não apenas desse *campo* limitado por bordas físicas – bordas que correspondem tanto aos limites dimensionais da tela quanto à moldura colocada sobre eles –, mas o rompimento com o próprio enquadramento social do qual essas bordas são metáforas.

Figura 4: Obra Dora com leque de plumas, de Leopoldo Gotuzzo, manipulada digitalmente



*Ana Tavares. Obra Dora com leque de plumas, de Leopoldo Gotuzzo, manipulada digitalmente, 2019.
Fonte: Acervo da pesquisadora.*

Aqui, acredito haver o que Jacques Aumont, em seu livro *O olho interminável [cinema e pintura]*, descreveu como uma “inversão comparável no funcionamento das bordas do quadro” (2004, p. 39). Em seu estudo, o autor traça algumas aproximações entre o cinema e a pintura, propondo uma ampla reflexão acerca do lugar que cada um ocupa na história da representação.

Ao discorrer sobre os limites do quadro na pintura, ele afirma que a borda seria “o que limita a imagem, o que a contém, no duplo sentido da palavra”, isto é, o que ela acomoda e também o que ela delimita; e, mais adiante, acrescenta que a revolução trazida pela sétima arte “é ter, ao contrário [da pintura], deixado a imagem transbordar” (2004, p. 39). Acredito que *A Redenção de Dora* encontra a tese de Aumont por apontar uma ruptura da borda no processo de migração da Pintura para o Audiovisual e, ainda, que essa “abertura” se traduza de maneira literal com a saída da personagem do espaço da tela.

Sobre o quadro no âmbito da pintura – e, aqui, o teórico refere-se ao ENQUADRAMENTO e não à tela física –, o autor pontua que ele “centraliza a representação”, fixando-a sobre uma dimensão espaço-temporal de onde não se pode escapar. Congelada em um presente que nunca chega e jamais passa, Dora (*com leque de plumas*) permanece imobilizada no espaço-tempo da pintura de Gotuzzo, como uma borboleta com asas alfinetadas no insetário de um cientista.

Nesse sentido, ao emprestar meu corpo à Dora, incorporá-la e arrancá-la do espaço do quadro/insetário, intento lançá-la para além dos limites do enquadramento, para o que Aumont designou como FORA-DE-CAMPO. Essa dimensão, para o autor, corresponderia a tudo que se encontra fora do enquadramento, ao que o artista não dá a ver e, portanto, somos incapazes de acessar visualmente.

Ao retratar sua irmã com o corpo levemente inclinado para o lado esquerdo, para onde o rosto da jovem também se volta e o olhar dela aponta, Gotuzzo parece sugerir uma dimensão *fora-de-campo*, e é justamente para esse “LUGAR” extra-borda que pretendo levar Dora, quando nela me transformo (Fig. 5).

Figura 5: Frame da tomada de vídeo



Ana Tavares. Frame da tomada de vídeo, 2019. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Ainda de acordo com Aumont,

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurativa: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (AUMONT, 2004, p. 40).

Sendo assim, ainda que se amplie o quadro, sempre haverá uma dimensão mais ampla a qual não será possível apreender, enquadrar. A protagonista de meu trabalho (Dora/eu) rompe com o quadro/tela, com o quadro/moldura, conquista um quadro maior, por ele caminha descalça e desse campo (literalmente) ampliado, retira-se novamente. Ela aponta para o “fora” outra vez, um lugar insistentemente inacessível ao olhar do espectador.

Por fim, ressalto que A *redenção de Dora*, para além de uma crítica no/ao contexto da Arte, anuncia uma ruptura do *status quo* na trama social em sua perspectiva mais ampla. Da categoria de objeto da arte, a mulher irrompe como sujeito atuante em seu processo de

emancipação, não se deixando enquadrar, mas transbordando, sempre apontando para um “fora-de-campo” a ser descoberto e atravessado.

CASAS – QUADRO/QUADRO – CASAS: ESPAÇOS TRANSFORMADOS EM LUGARES DE INSURREIÇÃO

O vídeo *A redenção de Dora* desdobrou-se em uma segunda proposição poética a qual também envolveu a apropriação e a pós-produção, trata-se da série *Da janela à moldura* (2020). Nesta poética, a crítica à hegemonia masculina rompe os limites do campo da arte e se estende ao âmbito social, de modo a problematizar o espaço destinado à mulher no contexto ocidental dos séculos XIX e XX. Com a série referida, intento romper¹ com essa convenção do campo da arte que encontra paralelo no contexto social; tradição que aprisionou mulheres no espaço da tela e que, na vida, as relegou ao espaço da reclusão doméstica.

Vejamos que a construção social que por décadas a fio ditou que a presença da mulher na trama social deveria se condicionar ao espaço da casa não incidiu somente na restrição do acesso, da circulação e da ocupação do espaço público pelo gênero feminino, mas implicou na coibição de condutas que desobedeciam esta máxima e estigmatizou todo e qualquer comportamento considerado desviante a essa norma patriarcal.

Em minha abordagem poético-visual acerca do histórico condicionamento das mulheres à esfera doméstica, busco referências em pinturas que remontam ao período mencionado e que evocam essa mentalidade fortemente arraigada na hegemonia masculina no ambiente extradomiciliar, na cidade, no mercado de trabalho, na política, nas academias e escolas, entre outros espaços.

Pensando sobre os espaços delimitados da casa e do quadro pictórico – que, nas pinturas a seguir retratam o espaço da casa e, por isso, parece-me encerrar um duplo enquadramento (na tela e na casa retratada na tela) –, lanço mão de um escrito da artista,

¹ Importante destacar que não negligenciamos e menos ainda ignoramos a presença, cada vez mais significativa, de mulheres no espaço público, seja no mercado de trabalho, na cena cultural, na política, entre outros domínios da vida pública. Trata-se de atentar para o fato de que discursos conservadores fundamentados em desarrazoados ideais de configuração familiar, por exemplo, ainda são reafirmados e difundidos na atualidade, com o intuito de definir posições e papéis sociais generificados.

curadora e professora Katia Canton. Em comentário sobre o pensamento de Anthony Giddens, a autora brasileira apropria-se da distinção que este estabelece entre os termos “espaço” e “lugar”. Conforme Canton,

[...] cada um deles [dos termos] designa uma relação singular com as circunstâncias e os objetos [...] Para esse sociólogo britânico [em referência à Giddens], a palavra “espaço” é utilizada genericamente, enquanto “lugar” se refere a uma noção específica do espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo (CANTON, 2009, p. 15).

Nessa perspectiva, encontra-se entre meus anseios poéticos a ressignificação dos espaços (no sentido genérico proposto por Giddens e endossado por Canton) da casa e do quadro, que outrora operaram como lugares de invisibilização social e artística das mulheres, em lugares de subversão, de revolução, de insurreição. Assim, a série a ser apresentada na sequência propõe uma concepção outra desses lugares delimitados por janelas e portas ou molduras ou, ainda, por ambas quando se trata de mulheres no interior de casas retratadas em quadros.

Meu processo criativo se inicia com a construção de um repositório particular e permanentemente atualizado de reproduções pictóricas datadas da época referenciada² e se desdobra no apagamento digital da imagem das mulheres presentes em cada um dos quadros. Dentre as obras reunidas em meu acervo digital, estão compiladas algumas de autoria do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershoi (1864-1916), artista que se dedicou a pintar a solidão da mulher em interiores. Acredita-se que a mulher retratada nas obras do artista seria sua esposa e, ainda, que os ambientes retratados corresponderiam a cômodos pertencentes a residências pelas quais o casal passou.

Uma das obras do dinamarquês foi escolhida para abrir a série que venho desenvolvendo, trata-se de uma pintura na qual a personagem retratada encontra-se debruçada sobre o parapeito de uma janela. No ambiente envidraçado, cuja amplidão e assepsia impõem-

² Nos casos de obras sem data de registro, tomei como referência o intervalo de tempo entre o nascimento e o falecimento do autor. Neste artigo, será apresentada somente parte da série referida, sendo as pinturas selecionadas de um mesmo artista.

se, a mulher inclina-se sutilmente, projetando-se para fora através da abertura. A escolha realizou-se justamente pelo gesto da moça, que nos convida a olhar para fora, para além das paredes do ambiente doméstico em que ela se encontra (Fig. 6a e 6b).

Figura 6a e 6b: Woman at the high window (esq.); Sem título (dir.)



*6a: Vilhelm Hammershøi. Woman at the high window, 1913. Disponível em: <https://cutt.ly/OuXqIz1>.
6b: Ana Tavares. Sem título, Série Da janela à moldura, 2020. Acervo da pesquisadora.*

Diante das imagens, podemos ter a impressão de que estas são registros de um intruso, cenas gravadas na retina de alguém que vigia do corredor e que, a partir de então, convida-nos a sermos seus cúmplices. Mas, ainda defronte às obras, podemos admitir – e especialmente se levarmos em conta a versão de que o artista tenha representado sua esposa nos lugares em que residiram juntos – que a moça sabe da presença do pintor (e da nossa) e, sabendo disso, fecha-se em si mesma, mas olha para fora (Fig. 7a e 7b).

A meu ver, a possibilidade de tratar-se da esposa do pintor outorga às obras um caráter ainda mais emblemático no que se refere à posição destinada à mulher na trama social e familiar. Em um canto de uma sala, atrás de uma janela, junto de uma mobília: em todas as situações retratadas pelo dinamarquês, a mulher encontra-se em estado de clausura; e, nesse caso, o fato da mulher retratada ser tão familiar ao pintor torna esses registros ainda mais envoltos em mistério.

Figura 7a e 7b – Interior, Strandgade 30 (esq.); Sem título (dir.)



*7a: Vilhelm Hammershøi. Interior, Strandgade 30, 1900. Disponível em: <https://cutt.ly/wuXeRhX>.
7b: Sem título, Série Da janela à moldura, 2020. Acervo da pesquisadora.*

Fig. 8a e 8b – Interior. With Piano and Woman in Black. Strandgade 30 (esq.); Sem título (dir.).

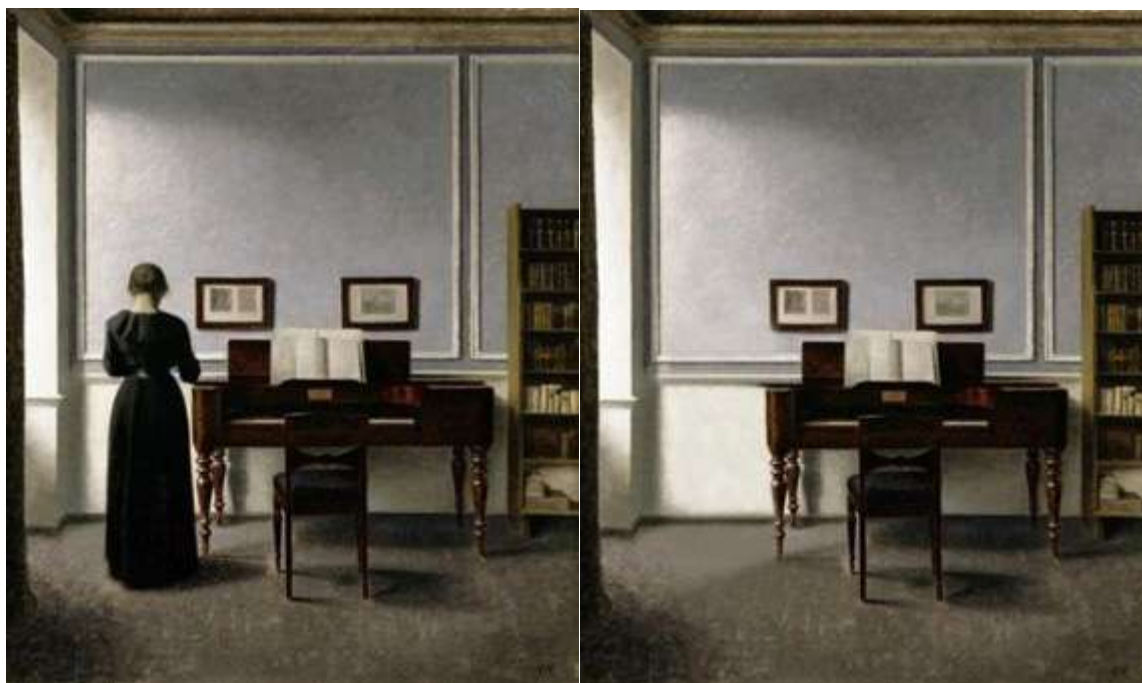


Fig 8a – Vilhelm Hammershøi. Interior. With Piano and Woman in Black. Strandgade 30., 1901. Disponível em: <https://cutt.ly/auXiqhh>.

Fig 8b – Sem título, Série Da janela à moldura, 2020. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Por longos anos, na vida e na arte, esse estado de espírito melancólico transformado em condição de existência, continuou a ser associado à mulher e ao espaço destinado a ela. Casa, sepulcro de corpos femininos, portas e janelas entreabertas, interfaces para o mundo, demarcam, ao menos nas obras de Hammershøi, os limites de um território marcado pelo silêncio e pelo abandono; tela, também sepulcro de corpos femininos, estes delimitados por molduras e dispostos de modo a servir ao olhar do outro, do homem. E é justamente o rompimento das barreiras desses espaços e a transformação desses lugares de opressão e silenciamento em lugares de insurreição que impulsionaram o desenvolvimento da série aqui abordada.

CONSIDERAÇÕES

Neste escrito, procurei apresentar ao leitor duas proposições poéticas engendradas a partir de meu olhar feminino e atento aos enquadramentos das mulheres nas obras apropriadas e seus respectivos processos de criação, a fim de tecer e partilhar reflexões acerca de meu fazer artístico e suas motivações. Nesse sentido, penso minhas proposições visuais tanto a partir de questões referentes ao campo da arte e às objeções nele empreendidas de modo a dificultar a atuação da mulher enquanto artista e a determinar que a presença feminina esteja condicionada ao espaço da tela; quanto a partir de uma cultura que insiste em apagar o olhar, silenciar e invisibilizar manifestações e expressões do gênero feminino no âmbito público e em especial naqueles espaços de exercício e manutenção de poderes. E, nesse sentido, sobreponho meu olhar feminino e contemporâneo aos olhares de Gotuzzo e de Hammershoi, olhares masculinos que, na mais perfeita acepção do que foi plantado por Laura Mulvey (1973), tem a mulher como objeto passivo do olhar.

Acredito que esse exercício perceptível, marcado pela sensibilidade crítica, de voltar o olhar para sua própria atuação no campo específico da Arte Contemporânea, compreende, dentre outras possibilidades, uma oportunidade para o artista de alinhar um pensamento teórico sobre seus processos, seus gestos e tudo que deles resultam.

Ao refletir sobre minha produção visual, reconhecendo-a como produto de uma herança histórica, social, cultural e artística, encontro eco nas palavras da artista polonesa Ewa Juskiewicz, que também produz a partir da apropriação de imagens, e especificamente de retratos pictóricos femininos, intervindo nessas representações e propondo novas narrativas.

Em uma entrevista, questionada sobre suas motivações enquanto artista, Juskiewicz afirma: “estou tentando descobrir se a arte que parece não contemporânea, tradicional ou mesmo arcaica, pode envolver os espectadores de hoje e provocar discussões sobre questões atuais”. É a esse olhar atento para o passado, esse tempo pretérito que insiste em ser atualizado em discursos e práticas conservadoras e saudosistas, que minha poética se dedica.

Meu fazer artístico, assim como o da pintora polonesa, desenvolve-se no âmbito da arte contemporânea, mas alimenta-se de imagens extemporâneas a nós. Meu olhar,

inegavelmente influenciado por representações de nosso tempo, insiste em voltar-se para aquelas produzidas em um passado recente ou distante. Revisitá-las de modo a propor sua ressignificação neste tempo/espço, parece-me ser uma das razões e, ao mesmo tempo, um dos propósitos para os quais meu trabalho aponta.

Às reflexões tecidas até aqui, acrescento uma colocação da pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles (2011) em que afirma que o *modus operandi* utilizado por cada artista traz consigo certas regularidades, as quais se constituem como “recorrências de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico” (SALLES, 2012, p. 65). A partir do argumento de Salles, penso que meu processo se constitui como um ritual de retirada de figuras femininas dos enquadramentos, físicos e simbólicos ao qual o gênero feminino foi sujeitado ao longo de nossa história enquanto sociedade e representados na história da arte, sobretudo, por um olhar masculino; um ritual que se funda no reconhecimento dos silêncios e opressões provocados pelo patriarcado e, acima de tudo, na proposição de uma estética da insurreição.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANTON, Katia. *Espço e lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* New York: Oxford UP, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SURAL, Agnieszka. Culture.pl, 16 set. 2014. Seção Artistas. Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/ewa-juszkiewicz>. Acesso em: 15 jul. 2020.

TACCETTA, Natalia. *Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia*. Cuadernos de Filosofía, Dossier Filosofía, sexo y género, Buenos Aires, n. 69, p. 171-189, jul./dez., 2017. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/6122/5410>. Acesso em: 04 set. 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**MÁRIO PEDROSA E OS GOYAS DO
MASP: UMA SITUAÇÃO LIDA SOB A
PERSPECTIVA DO DISCURSO**

*Érica Boccardo Burini
Patricia Dalcanale Meneses*

Érica Boccardo Burini

É mestranda em História, área de concentração em História da Arte (IFCH-Unicamp), bacharel e licenciada em Artes Plásticas (IA-Unicamp). A pesquisa atual foi apoiada pela Capes, e agora recebe fomento da Fapesp. Sua atuação tem ênfase nos temas Francisco Goya, gravura em metal, circulação de obras de arte e biografia cultural das coisas.

E-mail: erica.burini@gmail.com

Patricia Dalcanale Meneses

Professora do departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Tem doutorado em História das Artes Visuais pela Università degli Studi di Pisa (2009) e pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Trabalha com temas da tradição clássica em Arte e História da Arte transnacional. Atualmente desenvolve um projeto sobre a relação entre ciência e arte no século XIX.

E-mail: patriciadalcanale@gmail.com

“Construir um museu em solo virgem”, é como se traduz o título¹ do texto de Pietro Maria Bardi (1957) escrito para a revista *ARTnews* na ocasião da exposição de obras-primas do Museu de Arte de São Paulo (MASP), no Metropolitan Museum em Nova Iorque. O nome do artigo revela as motivações do ambicioso projeto da instituição idealizada por ele, por Lina Bo Bardi e por Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Esse último elemento, jornalista, senador, diplomata, empresário, magnata dos meios de comunicação e mecenas, entre tantas outras atribuições, é peça chave na audaciosa empreitada, não tanto por sua visão artística, mas pelo aporte estratégico que oferece no âmbito financeiro.

Bardi (1957), em seu texto, resume a história da arte brasileira em alguns eventos, de modo a se fazer entender pelo público-leitor da revista norte-americana. A narrativa é situada em um cenário tropical idílico, que varia entre o fértil e o selvagem, com êxitos artísticos, mas fracassos no âmbito institucional, revelando uma carência de museus relevantes. Assis Chateaubriand é coroado como o encarregado de superar esse vazio do cenário artístico e cultural brasileiro, e, ainda, com a tarefa de se opor à ideia dita óbvia de fazer um museu de arte moderna, que teria sucesso imediato.

A ideia de construir um museu em solo virgem também se engaja com a conquista do público, em especial o jovem. Essa missão didática envolve a organização de exposições, e pensa também a museografia como ferramenta aliada para atingir seus objetivos. Também é contemplada a constituição de uma escola com variados cursos, entre outras iniciativas que miram a instrução dos visitantes em relação aos cânones europeus, mas também à arte brasileira, às artes decorativas e aplicadas, ao artesanato, e às demais artes, como a dança, o teatro, a música.

¹ *Building a museum on virgin soil* é o título em sua forma original.

No entanto, tal projeto complexo encontra solavancos no cenário brasileiro durante a década de 1950. O ambiente mostra-se hostil com numerosas críticas, rejeições, escândalos, boicotes, suspeitas, conspirações e insultos em relação ao museu, ao seu acervo, e em especial aos seus idealizadores, Chateaubriand e Bardi (TENTORI, 2000). Parte das críticas se dirigem a Pietro Bardi, por ser estrangeiro, como é o exemplo do artigo de Júlio Mesquita para o Estado de S. Paulo em 17 de abril de 1952: “Esta forma de colonialismo é das mais perigosas, porque circunscrita ao terreno cultural. Por mais inteligente, por mais liberal, por mais aberto que seja às ideias alheias, um italiano é sempre um italiano[...]” (MESQUITA, 1952 *apud* TENTORI, 2000, p. 179).

Mas visto que não se conseguira abalar o MASP com insultos, nem com ações perturbadoras, nem com a Bienal, em 1953 o partido contrário aumenta o tiro: começa a ser espalhado o boato de que Bardi está importando quadros falsos, enganando assim os inúmeros doadores brasileiros e embolsando o capital, com o qual – de um dia para outro – escapará do Brasil (TENTORI, 2000, p. 188).

Conforme a tensão aumenta, vai se desenhando uma das saídas encontradas para a conquista do público, leigo e especializado. O princípio dessa saída é expresso em um longo texto teórico de Pietro Bardi, *Musée hors des limites*, publicado no número 4 da revista *Habitat*, em setembro de 1951, transcrito e traduzido por Francesco Tentori (2000, p. 188), seu biógrafo:

Eu vinha do museu e precisei descer da calçada para passar por uma longa fila de cidadãos que, há mais de uma hora, com uma paciência excessiva, esperavam sua vez para entrar num cinema. Eu pensei que era preciso tornar o museu interessante como o cinema, fazer em torno dele uma publicidade truculenta, colocá-lo em moda.

O projeto de reforma para os museus, ou de antimuseu, ou, ainda, contramuseu, como gosta de chamar, se desenvolve no texto, ancorado na ideia de despertar o interesse do cidadão, no sentido da participação ativa da arte na sociedade, coerente com o que já foi apontado. A chamada “publicidade truculenta” também se concretizou, com o auxílio dos meios de comunicação de Chateaubriand, detentor dos Diários Associados, maior conglomerado de mídia da América Latina.

A exposição comentada no início do texto, de obras do MASP no Metropolitan Museum em 1957, faz parte de uma dessas frentes ostensivas de divulgação do museu, que é uma turnê global com obras-primas de seu acervo, idealizada de modo a buscar legitimação da coleção através da aprovação de instituições e do público norte-americano e europeu. Além da aclamação esperada, o giro também serviu para realizar novas aquisições (TENTORI, 2000, p. 195). A itinerância começa em 1953 no Musée de l'Orangerie em Paris e segue para grandes instituições das cidades de Londres, Berna, Düsseldorf, Utrecht e Milão.

No ano de 1957, antes de rumarem aos Estados Unidos, houve exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. A primeira apresentação das obras ocorreu em solo carioca, em cerimônia no Palácio das Laranjeiras, para um seleto grupo de figuras da alta sociedade, como industriais, comerciantes e políticos, incluindo até mesmo o então Presidente Juscelino Kubitschek. Algumas dessas figuras paranimfaram as obras, e sobre elas realizavam discursos (ANDRADE, 1957a, 1957b).

Depois, as obras seguiram para exposição pública no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). É nesse momento que foi chamada a atenção do crítico de arte pernambucano residente no Rio de Janeiro. Mário Pedrosa encontra-se no centro do debate em relação à autenticidade das obras adquiridas pelo MASP em 1957, após a exposição no MNBA. Pedrosa possuía relações institucionais com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado pelo industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo, apenas um ano após o MASP, e com o qual Chateaubriand e Bardi rivalizavam.

Pedrosa também é ativo colaborador da Bienal Internacional de São Paulo, outra iniciativa de Matarazzo. O crítico organiza o programa artístico da segunda edição da mostra internacional na Europa, participa do júri de premiação da terceira edição, em 1955, e também da quarta, em 1957. Em 1961, Pedrosa é nomeado secretário-geral da IV Bienal Internacional de São Paulo e diretor do Museu de Arte Moderna, citando apenas alguns de seus vínculos com essas instituições (PEDROSA, 2019).

Em junho de 1956, Pedrosa é expulso do Partido Socialista. Em 1957 é eleito vice-presidente da AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*). André Breton publica

L'Art Magique que pretende criar uma história da arte universal revisitada pela perspectiva surrealista. O volume é composto por uma enquete com pensadores notáveis como Martin Heidegger, André Malraux, Herbert Read, Georges Bataille, e Mário Pedrosa é incluído nesse panteão. Igualmente marcante desse ano, foi o início da construção de Brasília, um dos representantes do nacional-desenvolvimentismo, projeto político ao qual Pedrosa também apresentava críticas, sendo esse um dos assuntos que permeiam os seus textos de crítica de arte (PEDROSA, 2019).

O crítico é convidado por Odylo Costa Filho para modernizar o *Jornal do Brasil* e assumir a coluna de Artes Visuais, e assim volta a escrever diariamente. O seu artigo inaugural em 1957 é “O ponto de vista do crítico”, em 17 de janeiro (PEDROSA, 1957a). Os dois artigos que seguem, “Ainda sobre o crítico” (PEDROSA, 1957b) e “Em face da obra de arte” (PEDROSA, 1957c), apresentam digressões em relação ao trabalho do escritor diário de jornal, ao explorarem fundamentos teóricos da função do crítico de arte e ponderar sobre a apreciação de obras de maneira ampla. Nesse último artigo citado, o autor se desculpa: “E os leitores perdoem mais esta lucubração. É a derradeira.” (PEDROSA, 1957, p. 8) E encerra com um trecho sobre o concurso para a criação dos cartazes para a IV Bienal de São Paulo, cujo vencedor é Alexandre Wollner.

O comentário sobre a exposição do MNBA inicia no dia 22 de janeiro de 1957, pouco depois da cerimônia em que houve o apadrinhamento das obras no Palácio das Laranjeiras, no dia 7 do mesmo mês. É introduzida uma crítica direta à forma de estabelecimento das relações institucionais do Museu de Arte de São Paulo, através de seus representantes, em especial Chateaubriand, senador à época, com ditas bajulações e trocas de favores, tirando proveito particular de seu cargo público (PEDROSA, 1957d). A cerimônia também é reprovada pelo aspecto fútil e frívolo, o que também é explorado mais à frente, no artigo “Renoir, Gauguin, Kubitschek”, em que Pedrosa (1957e, p. 8) aponta severas imprecisões no discurso do Presidente em relação aos Impressionistas, e a incongruência do tema lascivo da pintura com o momento solene:

Sentindo, talvez, algo de fútil na cena que representava, a disreterear, para uma seleta audiência, sobre uma tela de inspiração e temas sensuais e quase mundanos, o Chefe de Governo quis fazer de seu autor e companheiros de escola consciências muito preocupadas com “o social, sobrecarregado de antagonismos brutais”.

A vaidade e banalidade de determinados eventos sociais e artísticos também é um tema para Bardi, em crítica à Bienal Internacional de São Paulo, da qual, como já demonstrado, Mário Pedrosa é partidário e participante (TENTORI, 2000, p. 185-188). Os rivais encontram nesse ponto algo em comum, ainda que as censuras que desferem mirem um ao outro.

Mário Pedrosa também ataca a estratégia de legitimação do acervo através da turnê mundial, pelo que parece um descaso com o público brasileiro, último a ver as obras que, depois de partirem do Rio de Janeiro, ainda percorreriam seu trajeto em dois museus norte-americanos e rumariam para uma nova cerimônia luxuosa e restrita no Parque Ibirapuera, em São Paulo, antes de chegarem ao seu lugar permanente no Museu de Arte de São Paulo.

A política de aquisição também é alvo de desaprovação pela obtenção do nome dos artistas, acima da qualidade apresentada pelas obras. O fundamento de sua observação vai ao encontro das principais vocações do Museu de Arte de São Paulo, apontadas por Bardi anteriormente: o intuito instrutivo.

É coisa muito controvertida esta de estarem os novos museus, de países novos como o nosso, a adquirir obras pelo nome dos autores e não pela qualidade delas. O público não se instrui com isso; ao contrário, pode até desinstruir-se, desinformar-se, se a tela não corresponde às qualidades que tornaram célebre o artista (PEDROSA, 1957d, p. 8).

Dedica-se ao comentário das alegorias de Jean-Marc Nattier (A Água, O Fogo, O Ar, A Terra) e da Madona de Giovanni Bellini, que considera, apesar de tudo, serem fiéis representantes dos artistas e do seu tempo, cada uma à sua maneira. Nesse ponto, o crítico se coloca de modo equilibrado, e não como um inimigo absoluto dessa instituição.

Sem embargo, Pedrosa não deixa de ressaltar o equívoco contido na legenda da Madona de Bellini, que afirmaria seu autor ser discípulo de Tiziano. O erro é considerado grave por, novamente, atentar contra o que acredita ser uma das funções principais do

museu: a instrução. A ausência de maiores informações sobre a procedência das obras é um assunto grave introduzido nesse momento e que perdurará nos artigos subsequentes.

“Entre um Rafael e dois Goyas” direciona a problematização ao tema que perseguiremos. Em relação à obra de Rafael, Pedrosa demonstra uma busca por qualidades que seriam distintas do dado artista, em um estilo que fosse capaz de representar a individualidade do pintor, mas também capaz de abarcar o pensamento de sua época e de seu ambiente, características que tampouco encontra nos retratos pintados por Goya:

As obras de Goya são dois retratos de corpo inteiro, um de Juan Antonio Llorente e outro do Cardeal Borbon. Elas são, nos diz a nota, “do último período onde o gênio espanhol do mestre dos Desastres da Guerra revela toda a sua grandeza de retratista de profunda penetração psicológica”. Apesar das referências, as duas telas não deixam de decepcionar (PEDROSA, 1957e, p. 8).

O crítico lança o argumento da disparidade entre a pintura que viu pessoalmente no MNBA e através de reproduções nos jornais e revistas, e a avaliação de autoridades no assunto que compõem a sua bibliografia citada. As descrições desenvolvidas por Pedrosa (1957e, p. 8) buscam, em observações e palavras precisas, os traços que seriam característicos da obra de Goya:

O primeiro (Llorente), sobre fundo preto, é uma figura aderente à superfície, numa negação à qualidade essencialmente pictórica da fatura e da matéria goiescas. A imponente figura parece recortada, por vezes, sobre o fundo, num contorno quase duro, sem luminosidade, sem aeração. Só a cabeça, só os olhos dão a medida goiesca.

Pedrosa relembra a célebre frase de Goya a respeito da ausência de linhas na natureza, apontando que o que existem são corpos banhados de luz e sombra. E indica que esse elemento fundamental seria o faltante na obra adquirida pelo MASP. O rosto da figura se apresenta como uma exceção a sua constatação, sendo dotado de vigor no tratamento. Pedrosa traz à baila a referência do livro *História da Pintura Espanhola*, de August L. Mayer (1947), que comenta a existência de um retrato de Llorente de Goya pertencente à Coleção Arnhold, de Berlim. É então que o autor se aproxima do retrato do Cardeal don Luis María de Borbón y Vallabriga, com a informação de que Mayer, eminente professor especialista

na pintura espanhola, considera este como “‘acima de todos’ os outros retratos masculinos saídos do pincel de Goya, na última década do século XVIII.” (PEDROSA, 1957e, p. 8). Pedrosa lança mão da informação como espécie de truque na manga, haja vista que o retrato em questão pertence ao Museu do Prado, em Madri, Espanha, (Figura 1) que abriga grande e importante parte da obra de Goya. “O Prado, como nenhum museu que se preze, não abre mão nem cede as obras capitais de seus grandes artistas. Será, então, a tela ora exposta no M. N. B. A. uma réplica daquela? É uma pena que não haja nenhuma indicação a respeito.” (PEDROSA, 1957e, p. 8). Também lamenta que não haja informação sobre a procedência do retrato de Llorente, e se pergunta se a obra adquirida pelo museu brasileiro coincide com aquela mencionada por Mayer.

O retrato do Cardeal de Borbon, qualquer que seja sua procedência, é obra que impressiona pelo agressivo naturalismo de sua postura. Falta-lhe, também, o elemento pictórico, que só aparece nos punhos, na faixa, no livro, nas rendas que fazem realçar o vermelho cardinalício da batina. A figura tem algo de rígida, e não mergulha na luz nem no ar ambiente, como seria de desejar, de acordo com o espírito goiesco do tema e o tratamento. A cabeça majestosa, mas onde já não brilham os mesmos olhos penetrantes do outro retrato, deixa passar certas passagens que parecem restauradas. Ela avança para o espectador, e essa impressão ainda é sublinhada pelo antebraço esquerdo que segura um livro, e só não torna agressivo, saindo fora da tela, porque se condensa num belo raccourci luminoso, perfeitamente goiesco (PEDROSA, 1957e, p. 8).

Conforme a crítica de Mário Pedrosa encontra eco nos jornais e meios de comunicação de Assis Chateaubriand, a discussão se torna mais acalorada, em réplicas e tréplicas, e segue em “A identidade dos retratos de Goya”, no qual o crítico delinea enfaticamente o problema que busca abordar e quais informações demanda da instituição: “A questão não deve ser colocada nesses termos. A hipótese de falsidade é a última a fazer-se. Mas o problema da procedência das duas obras permanece inteiro. Continua-se a ignorar o histórico das duas obras, o seu **pedigree**” (PEDROSA, 1957g, p. 8, grifo do autor).

A discussão se adensa quando Pedrosa não se satisfaz com os depoimentos de Chateaubriand e de Antônio Sanchez Galdeano, industrial que foi um dos doadores das pinturas ao MASP, que afirmam que os retratos teriam evadido da Espanha durante a guerra

civil na década de 1930. A hipótese é refutada por Pedrosa pelo argumento de que o retrato de don Juan Llorente não se encontrava na Espanha nesse período, mas na coleção Arnhold, alemã anteriormente mencionada.

Insistamos: É o quadro adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo o mesmo quadro 'célebre' que até bem pouco tempo pertencia àquela reputada coleção berlinense? Pelas qualidades pictóricas da tela de posse do Museu Paulista não me parece, pois não são as de uma obra capaz de ser colocada, por uma autoridade como a do professor Mayer, acima dos demais retratos masculinos de Goya. A não ser na hipótese de ter sido arruinado pelas peripécias da grande guerra, em que Berlim foi quase reduzida a escombros (PEDROSA, 1957g, p. 8).

Atualmente, a procedência dessa pintura encontra-se melhor mapeada, tendo passado, em ordem cronológica, pela coleção de Francisco Llorente y García de Vinuesa, e também pela de Juan Lafora em Madrid, posteriormente, pela Galeria Wildenstein em Nova Iorque, e pela coleção Arnhold em Berlim. Foi adquirida pela Galeria Durand-Ruel em Paris em 1903, e em 1921 passou a A. S. Drey, galeria baseada em Munique, mas que já possuía filiais na Inglaterra e nos Estados Unidos nesse momento (LAMA CERECEDA, 1999, p. 197). O que se conclui, com as informações mais recentes, é que nenhuma das argumentações, tanto de Pedrosa, quanto de Chateaubriand, procedem. A pintura não estava mais sob a posse da coleção berlinense e tampouco estava em solo espanhol durante a Guerra Civil. Até a atualidade, não se tem registro de outro retrato de don Juan Antonio Llorente feito por Goya, de modo que a pintura comentada por August Mayer (1947) seria a mesma conservada no acervo brasileiro.

Quanto ao retrato do cardeal Borbón, de fato, a pintura comentada por Mayer, refere-se àquela acervada no Museu do Prado. Pedrosa averigua o comentário de Sánchez Cantón, citado por Theophilo de Andrade (1957a) na matéria escrita para O Cruzeiro, revista editada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, afirmando o retrato do Cardeal don Luis María de Borbón y Vallabriga do MASP ser a melhor obra do artista espanhol.

O catálogo de 1952 do Museu do Prado é dirigido por seu vice-diretor, Francisco Javier Sánchez Cantón (1952, p. 248), e é trazido por Mário Pedrosa em sua argumentação. Na entrada dedicada ao retrato do mencionado cardeal, é indicada a existência de outra pintura de mesmo tema: "El primer ejemplar de este cuadro es el lienzo propiedad de los

Marqueses de Acapulco, pintado con mayor desenfado; el Cardenal, más joven, está vuelto hacia la derecha.”

Aqui há uma discussão sobre a expressão “pintado con mayor desenfado” e as possíveis acepções dessa expressão, na língua espanhola e no nosso idioma. O verbete da palavra Desenfado, no *Diccionario de la lengua española* produzido pela Real Academia Española, possui duas entradas, a primeira que indica os sentidos “desenvoltura, despejo y desembarazo”, já a segunda, “diversión o desahogo del ánimo” (DESENFADO, 2020). Entre as possibilidades de o quadro ser pintado com maior desenvoltura, e ser pintado como passatempo, Pedrosa opta pela mais difamatória. O fato é que o crítico utiliza desse argumento para indicar incoerência:

Assim, para o autor do Catálogo o primeiro exemplar de que são, ou eram, proprietários os Marqueses de Acapulco, fora pintado com menos apuro, mais desalinhadamente. Não podia, pois, ser considerado pelo mesmo Sanchez Canton, vice-diretor do Museu do Prado e confeccionador de seu catálogo, como o melhor dos quadros de Goya (PEDROSA, 1957g, p. 8).

O artigo termina com uma advertência para mecenas, doadores e compradores para tomarem cuidado com as aquisições espetaculares, para que não sejam eles mesmos enganados e tampouco o público ludibriado. Novamente, colocando em causa a política de aquisição do museu e também a função primordial da instituição, considerada ser a instrução do público visitante.

“Não gostaram da crítica” inicia com o autor admitindo que se ocupou alguns dias da mostra no Museu Nacional de Belas-Artes, como parte do ofício do crítico:

Como entendeu o crítico ser de seu dever, ao lado da apreciação qualitativa das obras expostas que deu com toda clareza e sinceridade - parte esta inteiramente sujeita a erros e senões por sua própria natureza - levantar certas questões de ordem histórica, visando a esclarecer o público, houve a grita (PEDROSA, 1957h, p. 8).

As demandas por esclarecimentos de Pedrosa incitaram as autoridades responsáveis pelo Museu de Arte de São Paulo a falarem publicamente sobre a identidade e procedência dos quadros de Goya. O crítico, interessado pelo debate, entende a gravidade da questão,

que é de interesse coletivo, muito além dos compradores privados, dos homens de negócio ou industriais, “o Governo, também, pois que sem os seus favores dificilmente tais obras conseguirão chegar aqui” (PEDROSA, 1957h, p. 8).

Flávio Motta, que responde pelo museu na ausência de Pietro Bardi, confirma que o retrato de Llorente é o mesmo da coleção Arnhold, e afirma que foi dessa adquirido, o que desperta suspeitas em Pedrosa, visto que autores reputados, como José Gudiol (1941), indicam que a obra constava no acervo do Kaiser Friedrich-Museum (atualmente conhecido como Museu Bode em Berlim), enquanto Motta afirma que apenas foi exposta uma vez em 1906 no dado museu. Então, ainda pairam dúvidas em relação ao itinerário da obra.

Quanto ao retrato do Cardeal Luis Maria Borbon, o representante do MASP reconhece que, afinal, o retrato não era único e o que consta no acervo do Prado se identifica com a descrição elogiosa de August Mayer (1947, p. 527). Flávio Motta insiste na citação a Sánchez Cantón, recorrendo ao texto do catálogo em francês do Museu de Arte de São Paulo (BARDI, 1954, p. 48). Flávio Motta o cita: “Canton [...] considera a obra de alta importância e cita ‘uma réplica existente no Prado, a figura voltada para a direita e mais idosa’”, mas Mário Pedrosa (1957h, p. 8, grifo do autor) escancara a alteração substancial feita na tradução do texto do catálogo: “cet auteur cite une réplique de plus grande dimension qui se trouve au Musée du Prado et dans laquelle le Cardinal, tourné vers la gauche, paraît plus âgé”. A frase original afirma que a figura estava voltada à esquerda.

Entretanto, nem o catálogo, nem Motta informam a fonte da citação de Canton. Pedrosa insinua que a razão da falta dessa informação é, porque, na verdade, a frase foi invertida do Catálogo do Prado de 1952, assinado pelo seu vice-diretor que, de fato, descreve a obra do MASP com adjetivações exatamente opostas, mencionando a idade e a direção à qual se vira a figura (CANTON, 1952, p. 248).

Que Canton considere o mesmo retrato como “notável”, muito bem; que considere acima do do seu museu, não ficou provado. Mas provada ficou, da parte dos promotores da festa publicitária do Palácio das Laranjeiras, a vontade deliberada de fazer confusão e trocar referências.

Aliás, a controvérsia sobre a identidade do retrato em questão está aberta, e ainda não foi encerrada. Como, também, é questão que se discute nos meios mais autorizados a existência de um terceiro retrato. De tudo isso se deduz, apesar dos xingamentos e das denúncias à polícia, que o obscuro crítico leva a sério o seu ofício, e continuará a levá-lo a sério, haja o que houver e enquanto a direção do Jornal do Brasil o honrar com a sua confiança (PEDROSA, 1957h, p. 8).

Na conclusão de seu artigo, Pedrosa identifica a sua postura no debate público como parte da função do crítico de arte e introduz a questão do terceiro retrato que irá incendiar a discussão, levando-a ao clímax, logo antes de sua extinção.

“Sobre o acervo dos museus” apresenta uma trégua na discussão, e permite Mário Pedrosa tecer considerações de maneira mais ampla, realizando uma síntese do cenário das instituições artísticas brasileiras. O autor compara as políticas de aquisição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e do MASP, sendo o segundo caracterizada pela “exibição” e “espetaculosidade”, e o primeiro pela “modéstia” e “quase penumbra”:

O de São Paulo só tem um pensamento, encher suas salas de nomes célebres, independentemente da qualidade ou do valor representativo da obra. No daqui, há certa tendência para adquirir obras de artistas ainda ignorados, ou novos, isto é, de baixa cotação no mercado. Num há o perigo da pompa vazia; no outro, o da insignificância (PEDROSA, 1957i, p. 8).

O artigo termina por encerrar a curta trégua aparentemente posta de início com o seguinte parágrafo: “A questão dos quadros de Goya ainda não está encerrada. Há coisas ainda a esclarecer. Voltaremos a discutir-lhes a identificação e a procedência. O histórico apresentado não satisfaz, apesar dos desaforos” (PEDROSA, 1957i, p. 8).

“Retrato do Cardeal Luís Maria”, publicado em 30 de janeiro de 1957 traz uma reprodução cuja altura ocupa um terço da página do jornal, configuração incomum aos artigos de Pedrosa, que, na maioria das vezes, vêm desacompanhados de imagens. A imagem em questão, que torna a ocasião especial, é o terceiro retrato do Cardeal don Luis María de Borbón y Vallabriga (Figura 2), anteriormente mencionado por Pedrosa como fecundo para o debate acerca da identidade da obra incorporada ao acervo do MASP.

Flávio Motta afirma que o Museu de Arte de São Paulo trocou cartas com Martin S. Soria, diretor do Museu do Prado naquela época, e garante serem ambas obras do pincel de Goya. Esboça, ainda, uma trajetória das coleções às quais o retrato do Cardeal pertenceu, que seriam, sucessivamente, o Palácio de Boadilla del Monte, o Príncipe Eugênio Rúsoli, o “Marquês de Acapules” e a Marquesa de Casa-Torres de Madri, e, a seguir, teria sido vendida ao MASP (PEDROSA, 1957j).

Pedrosa recorre a Aureliano de Beruete y Moret, mais precisamente, *Goya Pintor de Retratos*. O importante catálogo da obra do seminal artista espanhol serve como orientação, pelo extenso levantamento das obras que traz, com curtas descrições, dimensões e referências de procedência que podem ser cruzadas de modo a nos aproximar da identificação da obra adquirida pelo MASP.

Al hermano de la condesa de Chinchón, D. Luis María de Borbón y Vallabriga, á quien, como á su hermana, retrató Goya en Arenas de San Pedro cuando niños, volvióle á retratar, y por estos años, en la obra que hoy se conserva en el Museo del Prado (núm. 788), en pie, con un libro en la mano derecha, la izquierda caída naturalmente y vestido de Cardenal, jerarquía eclesiástica á que llegó este personaje siendo aún joven. Repeticiones con variantes, no copias, conozco varias de este retrato del Museo, y estimo las de mayor interés una que se conservaba en Boadilla, en la galería tantas veces citada que fué del príncipe de Rúsoli, muy ligera y finamente ejecutada la cabeza, y otra en la colección del señor marqués de Casa Torres, en Madrid (BERUETE Y MORET, 1916, p. 94).

Mário Pedrosa (1957j) julga ser um erro a tentativa, feita no catálogo publicado para a exposição do MASP no l'Orangerie (BARDI, 1954), de refutar as colocações de Beruete, afirmando ser uma confusão daqueles que afirmam haver um terceiro exemplar de dimensões próximas que se encontrava na família do Cardeal e que foi vendido em 1914 juntamente com outras obras da propriedade da família. No entanto, Pedrosa também incorre em um erro em suas afirmações:

Como vemos, a solução proposta pelo próprio Museu de Arte foi um desastre para ele. É que não há confusão possível. O retrato aqui reproduzido é um magnífico retrato de Goya, pelo lançamento, pela postura, pela composição, pelo ímpeto com que foi feito, e a cabeça tem aquele profundo vigor expressivo tão dele característico. Se a hipótese insinuada pelos confeccionadores do

catálogo do Museu de Arte e, dogmaticamente sustentada pelo seu Motta, fosse verificada pelos fatos, era o retrato deles que estaria em cheque. Não houve confusão nenhuma da parte de Beruete, nem dos “outros que o seguiram”, pois esses “outros” são autoridades como Mayer, Desparmet, o Conde de Viñaza etc (PEDROSA, 1957, p. 8).

O retrato exaltado vigorosamente pelo crítico de arte ingressou no acervo do Museu do Prado em 1984, após a morte do seu colecionador, o marquês de Casa Torres. A pintura é atribuída a Agustín Esteve y Marqués, pintor que descende de uma família de artistas que remonta ao século XV, e que foi colaborador de Goya, sendo avidamente procurado pela aristocracia espanhola para encargos de retratos. Esteve realizou muitas cópias dos modelos dos retratos reais criados pelo mestre aragonês, sendo o caso do Cardeal Borbón um deles. A identidade das pinturas também pode ser verificada pelo tamanho, 2 por 1,14 metros, mencionado por Pedrosa (1957, p. 8) e disponível no site do Museu do Prado².

Pedrosa aponta elementos que seriam distintivos da obra de Goya nessa pintura: o lançamento, a postura, a composição e o ímpeto, mas poupa adjetivações e maiores análises, que são usualmente empregadas pelo autor em seus textos, conforme foi assinalado anteriormente, o que auxiliaria aclarar como cada um dos itens se configura na obra do mestre espanhol, e como são representados na dada obra.

“Dois Goyas autênticos, um duvidoso” traz, de maneira detalhada e organizada, um levantamento das investigações de Pedrosa (1957k), com grandes reproduções das pinturas (Figura 1, Figura 2, Figura 3). De modo a melhor situar o leitor, o autor também numera os retratos do Cardeal.

² Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga/4338322c-2c49-465f-bd2c-9995a937872b>. Acesso em 27 jul. 2021.

Figura 1: El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga



GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga. c. 1802. Óleo s/ tela; 214 x 136 cm. Museo del Prado, Madrid. Disponível em: <https://www.museodel-prado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga/95511749-a8a1-4472-b867-82b5d8487efa?searchMeta=cardenal%20vallabriga>. Acesso em 27 de julho de 2021.

Figura 2: El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga



ESTEVE Y MARQUÉS, Agustín. El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga. Século XIX. Óleo s/ tela; 200 x 114 cm. Museo del Prado, Madrid. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga/4338322c-2c49-465f-bd2c-9995a937872b>. Acesso em 27 de julho de 2021.

Figura 3: Retrato do cardeal don Luis María de Borbón y Vallabriga



GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Retrato do cardeal don Luís María de Borbón y Vallabriga. 1798-1800. Óleo s/ tela; 200 x 115,5 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/retrato-do-cardeal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga>. Acesso em 27 de julho de 2021.

O de número 1 (Figura 1) é aquele presente no acervo do Museu do Prado desde 1906, procedente do Ministério de Estado, e antes disso, da Igreja de Santa Maria di Monserrato, em Roma. Pedrosa traz a descrição de Sánchez Cantón (1952, p. 248):

EL CARDENAL DON LUIS MARIA DE BORBON Y VALLABRIGA.

L. 2,14 X 1,36.

En Pie. Viste hábitos cardenalicios: al cuello, el pectoral, las cruces de Carlos III y del Saint-Esprit y una medalla. En la mano derecha, un libro de rezo.

É reiterado que é esse o retrato que Mayer (1947, p. 527) elogia, colocando-o acima de uma série de retratos ilustres de Goya.

O retrato de número 2 (Figura 2) possui as dimensões 2,00 x 1,14m, dado que não apresenta discrepância entre Mayer (1947), Beruete (1916) e Desparmet (1950). Sobre ele, Pedrosa cita Desparmet (1950, p. 33 *apud* PEDROSA, 1957k, p. 8) escreve:

Está de pé, tamanho natural, de frente, a cabeça nua, vestido de camail (camail) vermelho e a veste cardinalícia. Só a sobrepeliz, de rendas leves é branca, deixando transparecer o vermelho da sotaina. Traz ao pescoço o grande cordão azul e branco da Ordem de Carlos III, sobre o qual estão a cruz arceiscopal (sic.) à direita e as placas das Ordens de São João de Jerusalém e de Isabel, a Católica, à esquerda. Traz na mão esquerda o breviário aberto, a direita pende naturalmente ao longo do corpo. O anelar, ornado de uma ametista.

Também se acrescenta a informação, também unânime entre Mayer, Beruete e Desparmet, de que esta pintura pertenceu à coleção do Marquês de Casa Torres, informação que se confirma até o presente na ficha catalográfica disponível no site³ do Museu do Prado. Equivocado, Pedrosa completa: “É, pois, um Goya autêntico, um Goya ilustre e magnífico”. Todavia, é atualmente atribuído a Agustín Esteve y Marqués.

³ ESTEVE Y MARQUÉS, Agustín. El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga. Museo del Prado, Madrid. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga/4338322c-2c49-465f-bd2c-9995a937872b>. Acesso em 27 jul. de 2021.

O retrato de número 3 (Figura 3) é o adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo. Pedrosa (1957k) lembra, respaldado pelo catálogo francês e pelas declarações de Flávio Motta, a afirmação - que se prova desacertada - do museu paulista de que existem apenas dois exemplares do retrato do Cardeal Borbon y Vallabriga. Quanto às dimensões da pintura, há controvérsias. O catálogo da exposição no l'Orangerie afirma medir 200 x 106 cm (BARDI, 1954), enquanto as dimensões dadas por Beruete (1916), pelo Conde de Viñaza (1887), por Desparmet (1950) e por Mayer (1947) do suposto terceiro retrato do Cardeal são bastante diferentes: 195 x 130 cm, mas não se encontra reproduções de tal pintura. Atualmente, o site⁴ do MASP aponta os valores 200 x 115,5 x 3,5 cm. Pedrosa (1957k, p. 8) traz o esboço do trajeto percorrido pelas obras no tempo e no espaço, oferecido por Flávio Motta: “pertenciam às coleções da Marquesa de Casatorrés (sic), de Madri, o de D. Luis Maria Borbon y Vallabriga, e de Eduardo Arnhold, de Berlim, o de Juan Antonio Llorente”. No entanto, o quadro com essa procedência é o apontado como número 2 (Figura 2). Motta (*apud* PEDROSA, 1957k, p. 8) detalha: “Anteriormente, o Retrato do Cardeal D. Luis Maria Borbon y Vallabriga foi exposto no Ministério da Educação e Belas Artes, Madri, 1900, e na Gulnhall de Londres, 1901; Museu do Prado, 1928.” Essas informações são reiteradas no catálogo francês do museu produzido na ocasião da exposição no Orangerie (BARDI, 1954, p. 48).

No entanto, essas informações aparecem como histórico do quadro pertencente a Casa Torres no catálogo de Desparmet (1950), atualmente reconhecido como da autoria de Agustín Esteve y Marqués, e, portanto, incompatível com a pintura do MASP. Excluindo a procedência de Casa Torres, os autores informam que há outro retrato provindo do Palácio de Boadilla del Monte. No catálogo francês do MASP, essa procedência aparece com interrogação. O itinerário da obra prossegue para a posse do Príncipe Eugênio Ruspoli e para o “Marquês de Acapules”, e termina na casa do Marquês de Casa Torres (BARDI, 1954, p. 48). A fusão da trajetória de distintas obras para compor as informações do catálogo aviva dúvidas sobre a veracidade de todas as informações oferecidas pelo museu acerca da procedência da obra.

4 GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Retrato do cardeal don Luis María de Borbón y Vallabriga. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/retrato-do-cardeal-don-luis-maria-de-borbon-y-vallabriga>. Acesso em 27 jul. 2021.

A trama se adensa, o debate torna-se caloroso de tal forma, que o Suplemento Dominical, que está no Segundo Caderno do Jornal do Brasil no único dia da semana em que não há coluna de Mário Pedrosa, sumariza em alguns tópicos a longa discussão travada entre Pedrosa e os representantes do MASP (DONDE, 1957, p. 9). O artigo “Pompa versus arte” (PEDROSA, 1957l) aparece mais de vinte dias depois, demonstrando que o assunto começa a se dissipar, conforme o crítico se dirige a outros assuntos da arte, como o Modernismo, o Concretismo, a Arquitetura, e, também, à medida que a IV Bienal de São Paulo, que acontecerá naquele mesmo ano, vai se aproximando.

O texto inicia com uma crítica ao projeto de desenvolvimentismo inconsequente do país, que não traria um verdadeiro progresso e situa a discussão no campo da arte ao comparar o projeto nacional com o projeto do Museu de Arte de São Paulo. “O campo das artes é um dos melhores para observar-se o fenômeno. Nem sempre os melhoramentos e as boas iniciativas, em si, redundam em benefício permanente para a coletividade.” (PEDROSA, 1957l, p. 8). São Paulo é o exemplo em que, de repente, um em 1947, o MASP, e outro em 1948, o MAM-SP, dois museus são fundados por iniciativa particular. E um terceiro ameaça a surgir, também de iniciativa particular. E não encontram harmonia entre eles, suas atividades colidem, competem, não há especialização das instituições. Pedrosa acusa Chateaubriand de sabotar o Museu de Arte Moderna e a iniciativa fecunda das grandes mostras de arte internacionais periódicas, as Bienais. Tais acusações também são refletidas em Bardi e Chateaubriand, que acusam o Museu de Arte Moderna e as Bienais de boicotarem o MASP (TENTORI, 2000).

A crítica de Pedrosa se expande ao Presidente Juscelino Kubitschek, cujo projeto de governo é baseado no desenvolvimentismo, e que possui alianças com Chateaubriand no campo das artes, que também é alvo de reprimendas pelo uso instrumental de seus cargos políticos, e pela parcialidade plena de seu aparato midiático, para a propaganda de suas iniciativas. Este último item mostrou-se inteiramente intencional e planejado, uma peça fundamental para o sucesso do museu e para a aproximação das massas, tal como Bardi (*apud* TENTORI, 2000, p. 188) descreveu os cinemas, e citamos anteriormente.

A cerimônia no Palácio das Laranjeiras é emblemática da pompa criticada, em que figuras de destaque social discursaram sobre obras cuja procedência e autenticidade é incerta, Pedrosa (1957l, p. 8) destaca o Rafael, o Bellini “e, sobretudo, do retrato do Cardeal Luis Maria Borbon y Vallabriga, atribuído a Goya, cujas informações dadas pelo próprio catálogo do Museu de Arte são contraditórias e erradas.”

A crítica se volta ao terceiro museu citado, que se refere a uma parcela do plano expansionista de Chateaubriand, de instalar um Museu em Belo Horizonte, em edifícios abandonados de Pampulha, que seriam entregues pelo próprio prefeito da cidade. Ambos são criticados, ainda que Bardi seja preservado quanto às suas competências de administração: “A ideia em si, à primeira vista, parece excelente, e Bardi é organizador e administrador competente.”

O desejo de expansão de Chateaubriand é enquadrado por Pedrosa (1957, p. 8) em uma categoria de “[...] espírito-melhoramento. Isto é, ao espírito do ‘show’, do exibicionismo, da pompa e do fausto dominante nas altas esferas oficiais, mundanas e dinheirentas da Capital Federal.” Tais atributos são similares aos que Bardi (*apud* TENTORI, 2000, p. 185-188) oferece para emoldurar a atmosfera proporcionada pela Bienal, julgando também ser um ambiente em que a demonstração de poder social impera sobre a importância artística do evento.

Cerca de um mês se passa sem que Pedrosa toque no assunto dos retratos do mestre aragonês, até que, em 22 de março de 1957, é publicado “Goya? E as provas de autenticidade?”. O assunto volta à tona por causa da itinerância das obras no Metropolitan Museum de Nova Iorque, mesmo disparador para o texto de Bardi que inicia o presente artigo. Essa ocasião também congregou figuras ilustres, políticos e outras de iminência social. “Formou-se, também, uma ‘comissão honorária’ brasileiro-americana, constituída de autoridades de ambos os países. [...] O que se quer prestigiar com essa festa publicitária cosmopolita, não é a arte em si mesma, mas os promotores dela” (PEDROSA, 1957m, p. 8). O então Senador Assis Chateaubriand fora designado para Embaixador do Brasil em Londres, e a exposição chega na véspera da decisão do Senado, de modo que o crítico de arte assume o valor de negociação adquirido pela mostra entre os parlamentares. “A arte serve no caso de introdução

diplomática às pretensões do polimórfico Senador” (PEDROSA, 1957m, p. 8). Pedrosa queixa-se e insiste que não importa onde seja feita a exposição, o problema de identidade de muitas das telas permanece em aberto.

“Fiado, talvez, nas imunidades senatoriais e, sobretudo, nas imunidades de dono de uma cadeia de jornais e rádios e tevês, e nas de rico comprador de quadros no mercado internacional, leva o Senador para Nova Iorque algumas obras-primas autêntica, aliás em sua maioria adquiridas lá mesmo, e muitas telas apenas atribuídas a este ou aquele grande mestre, enquanto outras há cujo pedigree até hoje não foi feito e cujo histórico, quando fornecido, averiguou-se não ser verdadeiro” (PEDROSA, 1957m, p. 8, grifo do autor).

Pedrosa demanda informações objetivas sobre a origem, a procedência, o histórico, o chamado ironicamente *pedigree*. A discussão é direcionada às obras de Goya e afirma que a iniciativa da pesquisa partiu de si mesmo, com a citação à obra de August Mayer (1947, p. 527), em que o autor comenta o retrato do Cardeal Borbón do Prado, considerando-o superior a vários do mesmo artista, sendo superado, entretanto, pelo retrato de Juan Antonio Llorente, da coleção Arnhold, e que fez parte da coleção do Bode Museum. Tais referências levantadas pelo crítico foram incorporadas ao discurso público do museu de Chateaubriand.

Pedrosa explicita o desconhecimento que havia anteriormente em relação à procedência das obras e exalta as suas descobertas, que rastrearam o retrato de Llorente, revelando que, nos fins dos anos 1940, o quadro passou pelas mãos do *marchand* Durand-Ruel. Pedrosa diagnostica, no entanto, a deterioração da pintura em razão dos anos de guerra pelos quais passou. A análise que faz é a partir da reprodução fotográfica que consta no catálogo de Desparmet (1950), em comparação com as reproduções circulantes na revista O Cruzeiro, que apresentou em cores e em páginas inteiras, como cartazes colecionáveis, as obras expostas no MNBA (ANDRADE, 1957a; 1957b).

Quanto ao retrato do cardeal Borbón y Vallabriga, Pedrosa reitera as incoerências do catálogo francês (BARDI, 1954) em relação às informações dadas publicamente pelo representante Flávio Motta e também aos autores citados, em especial os catálogos de Beruete (1916), Viñaza (1887) e Desparmet (1950). Pedrosa reitera seus argumentos em relação à dissolução da tese sustentada no catálogo francês de que o retrato que esteve no Palácio

de Boadilla del Monte fosse o mesmo do Marquês da Casa Torres e, por fim, identificado com a pintura comprada pelo MASP. As dimensões e exposições em que participaram delineiam trajetórias distintas e irreconciliáveis para essas obras. Pedrosa zomba do nome citado do “Marquês de Acapules”, que não existe ou é anônimo, sendo mais provavelmente um engano na referência ao Marquês de Acapulco. A questão ficou sem resposta, situação que perdura até aos dias de hoje, ainda que não tenha sombra de dúvida da autoria de Goya do dado retrato.

Tantos meses depois, em 30 de julho de 1957, o assunto é retomado em “Confusões do Embaixador-Senador”, em que Mário Pedrosa (1957n, p. 8) busca rebater algumas críticas feitas à sua pessoa por Assis-Chateaubriand. “No caso, juntou várias coisas que nada tinham entre si, inclusive quadros, museu e cafés finos para fingir que as dúvidas que pairam sobre determinado quadro de seu museu foram desfeitas.” Pedrosa recupera o retrato do Cardeal Borbón y Vallabriga, reafirmando a contradição das informações fornecidas pelo museu sobre o quadro. O autor ainda realiza uma analogia entre a confusão ocorrida com a junção de informações de distintas obras, comparando com os insultos recebidos, por fundirem outros insultos, feitos por outros jornalistas. E termina por reafirmar:

Enquanto tais informações não forem corrigidas, substituídas por outras, reajustadas, o que parece tarefa difícil, o retrato em questão pode ser de Goya, mas não há nenhuma prova disso. Como já escrevemos aqui mesmo nestas colunas. As dúvidas, pois, quanto à autenticidade do mesmo retrato são procedentes e legítimas. Eis o que disse, eis o que repito. eis o pelo qual sou responsável. Quanto ao mais, é pura cortina de fumaça para fazer confusão (PEDROSA, 1957n, p. 8).

Encerra o artigo mencionando o escândalo no qual o museu se envolveu, como maneira de retrucar os desaforos expondo uma situação delicada que foi noticiada no Diário de Notícias, na seção Vida das Artes: “Estamos informados de que as telas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo, que se encontram a passeio pelo exterior há aproximadamente três anos e picos, não mais voltarão ao Brasil. Isso por que, por falta de pagamentos, foram confiscadas nos Estados Unidos pelo proprietário legítimo. Muitas de tais obras, aliás, nunca pertenceram verdadeiramente ao Museu de Arte Paulista: tinham sido alugadas para o giro pela Europa”.

Pietro Bardi (1992), no entanto, não busca ocultar o ocorrido, que explana mais detidamente em *História do MASP*: com a aquisição de novas obras para o museu, a dívida no exterior cresceu consideravelmente, e quando as obras chegaram aos Estados Unidos em 1957, para as exposições no Metropolitan Museum em Nova Iorque e no Toledo Museum of Arts em Ohio, os credores, Wildenstein e Knoedler, quiseram cobrar o devido. Como a garantia do empréstimo pedido por Chateaubriand para as compras havia sido a penhora das obras, as mesmas ficaram retidas nos EUA até que a dívida fosse paga, o que foi obtido com um empréstimo na Caixa Econômica Federal, obtido junto ao governo brasileiro.

Por fim, considera-se que a demanda de Mário Pedrosa em relação à transparência nos processos de aquisição e autenticação das obras do MASP é legítima, por levantar questões gerais pertinentes. Quanto à estruturação da escrita, os artigos de Pedrosa deste período analisado apresentam um padrão, em que o autor comenta os acontecimentos recentes, alinhavando à bibliografia específica, demonstrando erudição nos temas, e, posteriormente, escreve textos de síntese, de característica mais teórica. Suas colocações são de interesse, pois, ainda que as suspeitas levantadas sobre autoria não tenham se sustentado, visto que as pinturas são reconhecidas até a atualidade como autógrafas dos mestres então apontados, em especial as obras de Goya, a indagação sobre proveniência se mantém válida, como um campo de estudos aberto para maiores investigações.

No entanto, as colocações devem ser ponderadas, tendo em mente o debate subjacente ao tema, que é o antagonismo entre as instituições, o MASP e o MAM juntamente com a Bienal, que representam projetos culturais distintos para o país. Apesar da disputa, o projeto de Bardi encontra um horizonte comum com as ideias de Pedrosa, quanto à função social do museu, de seu potencial de integração à vida da sociedade, e ambos demonstram desprezo pelos eventos pomposos que relegam as artes ao segundo plano.

Essa pesquisa tem como referência à sua metodologia, o livro *Olhar Renascente* de Michael Baxandall (1991) que investiga a experiência social na Itália da Renascença, tendo como fonte cartas, contratos e outros documentos acerca das obras e produz uma análise rigorosa das relações entre artista e comitente. Aqui, são explorados os artigos de jornal

escritos por Mário Pedrosa de modo a recuperar esse debate público com o MASP através de seus representantes, e verificar as argumentações feitas por ambas as partes, sem prescindir da leitura das ideias expressas pelos importantes agentes mobilizados.

REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. Building a museum on virgin soil. *ARTnews*, New York, v. 56, n. 1, p. 33-34, mar. 1957.

BARDI, Pietro Maria (dir.). *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo: Musée de l'Orangerie*, octobre 1953 - janvier 1954. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1954.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARDI, Pietro Maria (dir.). *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art: at the Tate Gallery*, June 19 to August 15. London: Art Council of Great Britain, 1954.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Oficina das Artes, v. 6)

BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía, 1916.

DESENFADO. In: DICCIONARIO de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/desenfado>. Acesso em 27 jul. 2021.

DESPARMET FITZ-GERALD, Xavier. *L'œuvre peint de Goya: catalogue raisonné illustré de 447 reproductions suivies de 34 dessins inédits*. Ouvrage posthume publié avec un supplément par Mlle Xavière Desparmet Fitz-Gerald. Paris: F. de Nobele, 1950.

GIANADDA, Léonard. Médicis des Temps Modernes... Entretien avec P. M. Bardi par Léonard Gianadda. In: CAMESASCA, Ettore. *De Raphaël à Corot: trésors du Musée d'art de São Paulo*. Milano; Martigny: Mazzotta; Fondation Pierre Gianadda, 1988. p. 11-27.

GUDIOL, José. *Goya*. New York: Hyperion Press, 1941.

LAMA CERECEDA, Enrique de la. Llorente. Retrato a vuela pluma. *Kalakorikos*, Calahorra, n. 4, v. 1, 1999, p. 195-212. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/192178.pdf>. Acesso em 27 jul. 2021.

LOBÃO, Luna. A missão artística do primeiro MASP - um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do Museu de Arte de São Paulo. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Pietro Maria Bardi: construtor de um novo paradigma cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2019. p. 189-201.

MARQUES, Luiz et al. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP, 1998. 4v. (Volume 3: Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa)

MAYER, August Liebmann. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1947.

PEDROSA, Quito. Mário Pedrosa, uma cronologia. In: PACU, Izabela; VILLAS BÔAS, Glauca; PEDROSA, Quito (org.). *Mário Pedrosa atual*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 7-39.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (org.). *Museo del Prado: Catálogo de los cuadros*. Madrid: Blass S. A., 1952.

TENTORI, Francesco. P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L'Ambrosiano” 1930-1933. Tradução: Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VIÑAZA, Conde de la. *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Imprenta Nacional, 1887.

MATÉRIAS DE JORNAL:

ANDRADE, Theophilo de. No Palácio das Laranjeiras. O Cruzeiro, ano XXIX, n. 15, 26 de janeiro de 1957a, p. 50B-50Q.

ANDRADE, Theophilo de. Dez Telas de Grandes Mestres. O Cruzeiro, ano XXIX, n. 19, 23 de fevereiro de 1957b, p. 58-71.

DUAS SEMANAS depois, a pergunta se mantém: donde veio o Goya do M.A.M. de São Paulo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, 3 de fevereiro de 1957, 2º Caderno, p. 9.

PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1957a, 1º Caderno, Artes Visuais, p.8.

PEDROSA, Mário. Ainda sobre o crítico. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de

1957b, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Em face da obra de arte. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1957c, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. As telas do Museu de Arte no M. N. B. A. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1957d, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Entre um Rafael e dois Goyas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1957e, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Renoir, Gauguin, Kubitschek. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1957f, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. A identidade dos retratos de Goya. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1957g, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Não gostaram da crítica. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1957h, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Sobre o acervo dos museus. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1957i, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Retrato do Cardeal Luis Maria. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1957j, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Dois Goyas autênticos, um duvidoso. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1957k, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Pompa *versus* arte. Jornal do Brasil (RJ), 26 de janeiro de 1957l, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Goya? E as provas de autenticidade? Jornal do Brasil, 22 de março de 1957m, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

PEDROSA, Mário. Confusões do Embaixador-Senador. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1957n, 1º Caderno, Artes Visuais, p. 8.

REFLEXÕES ACERCA DO MISTICISMO EM JORGE DE LIMA (1893-1953)

Lorena Machado Macêdo Oliveira

Luciane Viana Barros Páscoa

Lorena Machado Macêdo Oliveira

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA) e graduada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas (Faartes-Ufam). Integra o Grupo de Pesquisa «Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult», do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA, e é membro do Conselho Editorial da coleção literária Terra Papagalli.

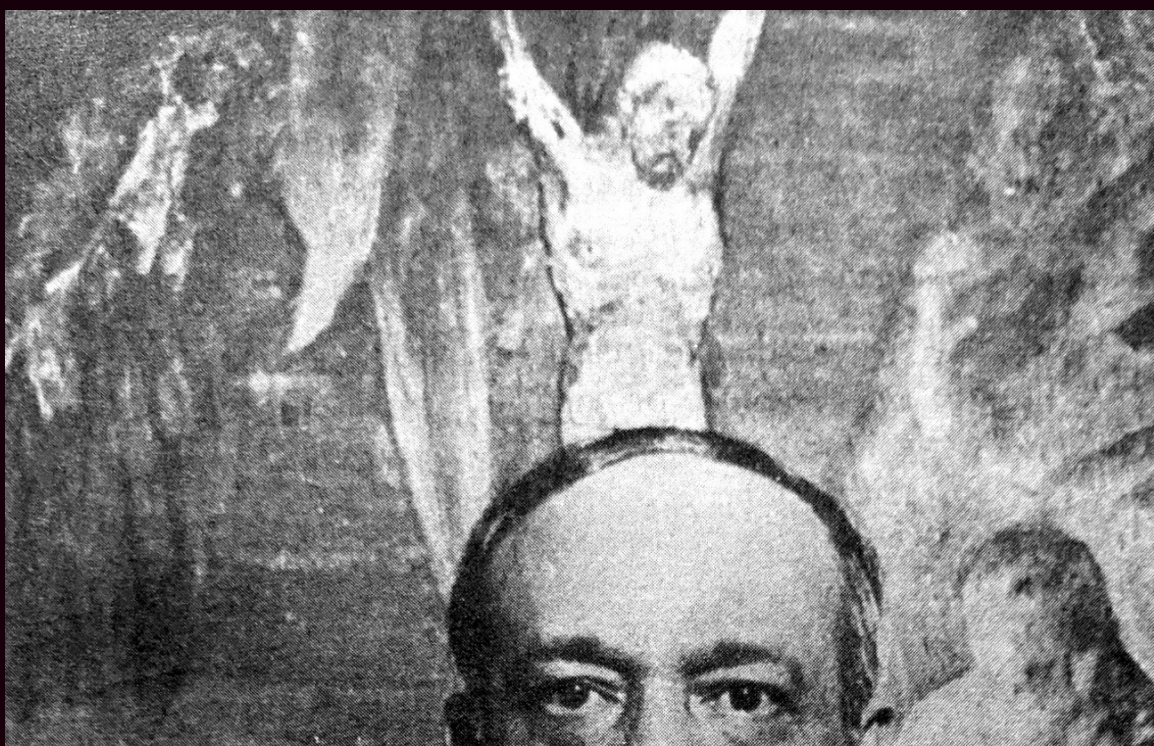
Luciane Viana Barros Páscoa

Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (2006), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e graduada em Artes Plásticas (1992) e Música (1993) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas e lidera o grupo de pesquisa «Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult». É autora dos livros “Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada (2011) e “Álvaro Páscoa: o golpe fundo” (2012).

Mira-Celi é testemunha de que fui construído
em monumento livre às brisas e aos vendavais.
Tenho o corpo aberto, em poros, de alto a baixo,
como as janelas de um arranha-céu.
Recebo em minhas arestas, cubo de Deus,
a luz primordial que me decompõe em prisma.
Emito de todos os meus vértices cem mil tentáculos
para beber o ar, para sorver o fogo, para sondar as águas
e arrojá-me na terra como um raio.
De mil em mil anos o pássaro de Deus roça-me as suas asas
e incorpora-me à sua eternidade;
e eu floresço de novo na perenidade de meu sopro.
Nada se perde de mim
e tudo se cria e adere ao ímã que me forra os membros.
A minha sombra desce do meu vértice superior, diluído nas nuvens,
à feição de uma capa sobre os desertos sequiosos.
Jorram de meus olhos dois grandes rios sagrados
para dessedentar os loucos.
Havendo-me soterrado os areais,
o sopro de meu Senhor me desenterrou, como no primeiro dia.
Então, o mar veio gemer aos meus ouvidos;
e, quando as marés me bramam sobre o rosto,
espalho à superfície das águas
a fala de Mira-Celi para fecundar o mundo

(10 In: Anunciação e encontro de Mira-Celi – Jorge de Lima).

Figura 1: O poeta em frente a um de seus quadros (detalhe).



In: Jorge de Lima: poesia completa, 2008.

A palavra *mística* tem origem no grego *mystikē* e está relacionada a mistério, doutrinas e coisas divinas. Misticismo, segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, seria “toda doutrina que admite uma comunicação direta entre o homem e Deus” (ABBAGNANO, 2007, p. 670). Esta conceituação da palavra *mística*, que carrega vestígios das doutrinas orientais, foi introduzida no ocidente por volta da segunda metade do século V, através dos escritos de Dionísio Areopagita¹, divulgados por Proclo Lício (c. 412-485). Este, por sua vez, adepto do neoplatonismo de Plotino (205-270), expandiu e desenvolveu esta doutrina que serviu de base para o misticismo cristão (ABBAGNANO, 2007, p. 671). Alguns pensadores do medievo estabeleceram distinção entre misticismo e razão, alegando que o caminho da *mística* implicaria no abandono da especulação. Outros, porém, do mesmo período, consideraram a indagação filosófica sobre a fé e sobre o modo como alma percorre o caminho em busca de Deus, como parte constituinte da *mística* (ABBAGNANO, 2007, p. 671). Ainda segundo Abbagnano (2007, p. 671), “a prática *mística* consiste essencialmente em definir os graus progressivos da ascensão do homem até Deus, em ilustrar com metáforas o estado de êxtase e em procurar promover essa ascensão com discursos edificantes.” Na modernidade, Bergson (1859-1941) identificou o misticismo como a “religião dinâmica”, que seria aquela praticada pelos místicos cristãos que, por sua vez, foram responsáveis por continuar o movimento do *elã* criador impulsionando a humanidade para frente através do “amor *místico*”. Estes místicos foram aqueles que “desvendaram outra via que os outros homens poderão palmilhar. Por isso mesmo, indicaram ao filósofo o lugar de onde vinha e o lugar para onde ia a vida.” (BERGSON, 1978, p. 215). É através deste sentido que o misticismo limiano é aqui compreendido, em parte indicando e representando em sua obra, por reflexo de sua erudição e temperamento intelectual, determinados conceitos transcendentais. Além disso, percebe-se, através de relatos de conduta, eventos e declarações dele próprio, vestígios de um espírito, que tal como o do *místico*, parece voltar-se para o alto, em busca de algo que não se apresenta à razão, mas que traz em si uma espécie de conhecimento.

¹ Escritos estes que foram lidos e absorvidos pelo Abade Suger de St. Denis (1081-1151), que, ao que tudo indica, incorporou tais teorias místicas de origem neoplatônica à arquitetura gótica (PANOFSKY, 2017, p. 169-176).

Segundo Panofsky (2017, p. 23), o homem distingue-se fundamentalmente dos outros animais por ser capaz de registrar sua existência material, intencionalmente, através da expressão de lembranças e percepções², ou seja, o registro de si. O humanismo, por sua vez, entendido como atitude³, está relacionado à percepção de que a racionalidade e a liberdade são autênticos valores humanos, do mesmo modo que a falibilidade e fragilidade são as limitações inerentes à vida. Disto resulta os dois postulados intrínsecos à atitude humanista, que são, justamente, responsabilidade e tolerância (PANOFSKY, 2017, p. 21). As proposições de Panofsky sobre o modo pelo qual se pode investigar e analisar uma obra de arte baseiam-se na referida atitude humanista, e propõe, a quem pretenda interpretar uma obra, a adoção de uma atitude cautelosa mediante os inevitáveis obstáculos aos quais estão sujeitas as investigações de qualquer espécie de documento (PANOFSKY, 2017, p. 26-27). Aqui, conforme as indicações do historiador, observam-se informações fatuais e escritos que refletem determinados padrões estéticos, filosóficos e contextuais repercutidos durante a época em que Jorge de Lima compôs e publicou as fotomontagens que integram o livro *A pintura em pânico*. Bem como princípios formais e da técnica da fotomontagem em si, de modo a interligar influências que corroboram a proposição de que as fotomontagens expressam simbolicamente determinados conceitos místicos. Deste modo, observa-se alguns vestígios que aludem à faceta mística de Jorge de Lima, através de reflexões acerca de determinados acontecimentos biográficos e eventuais que, se acredita, propiciaram e reafirmaram esta tendência.

Jorge de Lima, poeta alagoano que viveu durante a primeira metade do século XX, nasceu em União dos Palmares, em 1883, e morreu em 1953, no Rio de Janeiro. Otto Maria Carpeaux, na introdução de *Obra Poética de Jorge de Lima* (1949), constatou: “Jorge de Lima é poeta: mas não é só poeta.” (CARPEAUX, 1949, p. VII). Referia-se o crítico à multifacetada obra limiana, constituída por poemas, romances, ensaios, peças, um argumento para cinema, biografias,

2 Através da poesia, da música, da pintura, ou de qualquer expressão que corporifique a significação que pretende.

3 “Não é tanto um movimento como uma atitude, que pode ser definida como a convicção da dignidade do homem...” (PANOFSKY, 2017, p. 21).

traduções, pinturas, esculturas e fotomontagens. Carpeaux disse, ainda, que a obra de Jorge de Lima foi um dos únicos casos da poesia contemporânea brasileira que acompanhou e evidenciou “todas as fases de evolução da poesia brasileira moderna” (CARPEAUX, 1949, p. VIII). Jorge de Lima escreveu os seus primeiros poemas em 1914, publicando-os sob o título *XIV Alexandrinos* – a esta altura foi considerado parnasiano. Por volta de 1920, sua poesia torna-se, de maneira singular, uma espécie de regionalismo modernista, tendo, depois disso, integrado, juntamente com Murilo Mendes (1901-1975) e Ismael Nery (1900-1934), a triade de poetas místicos da década de 1930 (FLORES, 2018, p.192) e, por fim, metrificou “conceitos filosóficos de sabor universal” (CARPEAUX, 1949, p. X). Durante a segunda fase, explorou a tradição folclórica de sua região, o Nordeste brasileiro, inspiração que aliás fora suscitada pelo lampejo poético que a Serra da Barriga – habitada por Zumbi dos Palmares durante a segunda metade do século XVII – lhe ocasionara na infância.

Deste período, data o poema “Essa negra fulô”, que, em conjunto com outros, lhe rendeu a reputação de ser uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira de todos os tempos, tal como fora reconhecido por José Lins do Rego. Tornou-se conhecido no Brasil e internacionalmente, através de importantes críticos que se debruçaram sobre sua poesia (CARPEAUX, 1949, p. IX e X). Como dito, dedicou-se também às artes plásticas, chegando a produzir pinturas e publicando, em 1943, o livro, ora objeto de pesquisa, contendo fotomontagens surrealistas acompanhadas de dísticos. Para Antônio Rangel Bandeira (1959, p. 11), que ao falar do alagoano buscou “o homem através da obra e a obra através do homem”, o poeta esteve universalmente em dia com a literatura de seu tempo, e justamente por isso é que sua obra possui uma espécie de preocupação inata com os problemas sociais da época (BANDEIRA, 1959, p. 27). Bandeira visualiza na obra de Jorge de Lima a manifestação de um desmedido conflito interior que, segundo ele, revela um dos maiores dramas já vivenciados por um artista em nossos tempos (BANDEIRA, 1959, p.80). Aponta, ainda, entre outras causas que impulsionaram tal conflito pessoal, o cenário conturbado da Segunda Guerra, que teria sido constantemente refletido através do inconsciente do poeta, “seu caos particular não foi senão um reflexo do caos do mundo em que viveu” (BANDEIRA, 1959, p. 28). Segundo o

próprio Jorge de Lima, a variação temática e estilística de sua obra se deveu antes de tudo à sua liberdade artística, ao seu não comprometimento com qualquer escola ou “exigência superior” (LIMA, 2008, p. 35). “Não faço o que poderia agradar aos outros, mas o que nasce em mim e luta para se libertar de minha sensibilidade, sem ligar a qualquer espécie de chatos” (LIMA, 2008, p. 36). Neste mesmo autorretrato, escrito em 1943 para a revista *Leitura* do Rio de Janeiro, o poeta censurou o comprometimento de alguns escritores brasileiros com alguma vertente de origem temática ou formal que, entendia, mantinham um “inexplicável medo” de assumir suas próprias personalidades, levando-os, por receio de enfrentar a crítica, à realização de “coisas impessoais e informes” (LIMA, 2008, p. 36). Esclarece, em seguida, um fragmento da sua visão particular da Poesia, contrapondo-se àqueles que a compreendiam como mero acontecimento lógico ou atividade dialética.

Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação. Longe de mim o egoísmo de dizer que sou poeta porque nasci poeta (LIMA, 2008, p. 36).

Segundo Alfredo Bosi, houve, dentre os modernistas, aqueles que assimilaram o fazer poético como um exercício religioso capaz de refletir o absoluto (BOSI, 1989, p. 410). Isso se deveu, de fato, à tendência poética brasileira das décadas de 1930-50 que enfatizava a expressão dos postulados de cada artista, em oposição ao teor humorístico e relativamente uniforme de 22, possibilitando a reformulação de novos moldes reflexivos, ideológicos e religiosos. Entretanto, deve-se dizer que, para sobreviver historicamente entre os variados estilos literários surgidos no contexto da modernidade, a vertente metafísica e religiosa operou como uma espécie de contracorrente ao discurso vigente (SILVA, 2003, p. 120-121). Segundo Bosi, tais fluxos de oposição surgiram quando a poesia passou a esgueirar-se por entre os discursos ideológicos correntes, já que, em decorrência do ideário totalizante típico da modernidade, “é a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas” (BOSI, 1977, p. 142). Na Antiguidade, observou o crítico, o poeta é que fora visto, por extensão, como nomeador, como aquele que doa sentido ao que nomeia. No *Livro de Gênesis* é dado ao primeiro homem o poder de nomear tudo o que existe; e, segundo a cultura hebraica, as coisas

somente podem manifestar a sua verdadeira natureza ao serem nomeadas. O poder de nomear seria então o fundamento da linguagem e, por consequência, o fundamento da poesia (BOSI, 1977, p. 140). O poder de doar sentido fora outrora também conferido ao poeta no contexto de outras culturas, o que explica porque na Grécia as crianças aprendiam, por exemplo, que “Homero não é um homem, é um deus.” (MARROU, 1948 *apud* BOSI, 1977, p. 142) Entretanto, é sabido que, há tempos, o poder de nomear e dar sentido não mais pertence ao poeta, ou à essência poética, e sim aos controladores de tudo, aos senhores do jugo ideológico, aos discursos mantenedores do sistema político. Contudo, a poesia, revolucionária por natureza, inatingível e incorruptível em sua essência, sobrevive – e resiste – através de estranhas formas ou apenas do “modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista” (BOSI, 1977, p. 142). A resistência, segundo Bosi, “tem muitas faces.” (BOSI, 1977, p. 143) O que a unificou naquele período foi justamente o contexto no qual surgiu a poesia moderna, híbrido de apropriação semântica, da predominância materialista e da conservação de toda espécie de desigualdade. Em meio a isto, o desespero dos poetas, diria Paul Éluard (BOSI, 1977, p. 140), estivera justamente na consciência da impossibilidade da reciprocidade. Para Éluard, eles (os poetas) sabem “e é por isso que fazem figura de revolucionários” que a reciprocidade somente florescerá “em função da igualdade de ventura material entre os homens” (ÉLUARD, *apud* BOSI, 1977, p. 144). Diante da impossibilidade temporal de tal igualdade e em meio à contínua e desenfreada manipulação de todo e qualquer meio, a poesia faz-se, naturalmente, resistência. Aliás, os poetas, já desde o Pré-romantismo, incorporaram “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (ÉLUARD, *apud* BOSI, 1977, p. 143). Deste modo, entende-se que uma vertente religiosa e metafísica, surgida dentro do Modernismo brasileiro – àquela altura predominantemente voltado para a temática social – foi uma destas formas de resistência, e configurou-se, justamente, como “um canto oposto à língua da tribo” (ÉLUARD, *apud* BOSI, 1977, p. 143). Canto este que fora entoado por Jorge de Lima e Murilo Mendes quando anunciaram a restauração da poesia em Cristo e forjaram uma arte poética moderna essencialmente metafísica e, ainda, que propôs, em meio ao materialismo, “um retorno à tradição de vertente religiosa” (SILVA, 2003, p. 120). *Tempo e Eternidade*, composto por 45 poemas de Jorge de Lima e 45 de Murilo Mendes, foi

publicado em 1935, ano seguinte ao da morte de Ismael Nery, a quem os poetas dedicaram a obra: “À Ismael Nery na eternidade”. A relação entre Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery é muitíssimo singular no contexto da arte brasileira, tanto quanto eles próprios. Jorge de Lima, como dito, foi poeta de multiplicidade dimensional e a religiosidade o fator determinante de seu itinerário poético. Quando sua obra se tornou metafísica, isso muito provavelmente não ocorreu somente por uma inclinação natural de seu espírito, houve, além disso, a consciência intelectual e material do que pretendia, pois Jorge de Lima foi, de fato, um artista consciente da *weltanschauung* do seu tempo. Ele observou, a exemplo disto, que o século XIX fora responsável por dois acontecimentos de singular importância para a poesia do século XX, que ele considerou como sendo “o clima vital do poeta” (LIMA, 2008, p. 37). Os acontecimentos foram:

Na ordem material – extinção fatal do predomínio burguês, o despojamento do supérfluo de que o espírito do poeta é o maior antagonismo; na ordem espiritual – o poeta assiste ao reflorescimento litúrgico, fenômeno coletivo e social num outro plano e que veio alargar imensamente a visão mística do poeta (LIMA, 2008, p. 38).

Referia-se Jorge de Lima, por “ordem espiritual”, ao fenômeno que de fato ocorre no final do século XIX, onde se deu um ressurgimento de tendências esotéricas. O Simbolismo, aliás, que surgiu, principalmente, como oposição ao materialismo descritivo do Naturalismo, utilizou-se de conceitos transcendentais derivados de toda e qualquer forma de religiosidade e misticismo, por mais inusitadas que fossem. O que, segundo Carpeaux, era originalmente um atentado à indiferença religiosa do liberalismo e ao ateísmo dos naturalistas, já que os simbolistas eram anti-intelectualistas, “inimigos da Razão discursiva, essa deusa do liberalismo e do radicalismo” (CARPEAUX, 2008, p. 2098). O Simbolismo, ao fazer oposição ao Naturalismo, conservou a ascendência que a literatura francesa havia conquistado desde o Realismo. E, tal como a inovação do romance empreendida pelo realismo-naturalismo, realizaram os simbolistas a criação de uma nova poesia, o que foi ainda mais inovador e obteve maior repercussão, pois, numa época que parecia propícia somente à prosa, “o simbolismo criou um movimento poético duma força e extensão como poucos outros antes

e nenhum outro depois” (CARPEAUX, 2008, p. 2097). Contudo, ainda que pretendessem a criação de um novo mundo poético, alguns simbolistas foram acometidos, segundo Carpeaux, por uma espécie de torpor, que fez com que se autoproclamassem “poetas da Decadência”, designando o fim-de-século como o Fim do Mundo (CARPEAUX, 2008, p. 2098). Entretanto, o decadentismo constituiu apenas uma fração do *Simbolismo* e não deve ser entendido como expressão única deste movimento de monumental consequência histórica que constituiu a base de toda a poesia moderna (CARPEAUX, 2008, p. 2099). Foi expressão geral, pois, do Simbolismo, a matéria poética que “nutria-se do esoterismo e da espiritualidade no esforço de estabelecer um elo concreto entre as expressões artísticas e as verdades essenciais veladas pelas ciências ditas ocultas” (PASSOS, 2021, p. 116).

Assim, pode-se dizer que o Simbolismo foi, por excelência, um movimento de oposição e precisamente uma daquelas formas de resistência de que a poesia parece condenada a revestir-se. Inclusive, para Jorge de Lima, o poeta é um incontentável por natureza e jamais se conformaria com realizações frívolas, tais como aquelas típicas de sistemas ideológicos e afins, pois tais assuntos somente poderiam prender minimamente sua atenção. O poeta é, segundo ele, por natureza incompreendido, e disso tem consciência, sabe que “a humanidade sempre se rirá dele, sempre zombará de suas palavras, de suas profecias, de seus protestos e de sua incapacidade de adaptação ao comum” (LIMA, 2008, p. 38). Para Jorge de Lima, o melhor da poesia de seu tempo, brasileira e internacional, seguia justamente tais vias, “esse caminho ascendente” (LIMA, 2008, p. 39). E justificou esta tendência como “fome do eterno, do essencial”, alegando que ele mesmo não havia chegado à fase poética em que se encontrava por ter falhado na precedente, mas sim por não mais contentar-se com seus poemas anteriores e por ter “verdadeiramente fome do universal”. Tal declaração é substancial para o entendimento do misticismo limiano, já que a religiosidade presente em sua obra parece originar-se de uma necessidade consciente de comunicação universal, que ele considerou como sendo perfeitamente alcançável através da matéria poética de origem bíblica, que ele entendeu como a mais humana e universal de todas (LIMA, 2008, p. 45). Segundo Luciano Cavalcanti (2010), a presença religiosa na obra de Jorge de Lima foi classificada, por Roger Bastide, em três fases, sendo a primeira ligada ao regionalismo onde ocorre um cristianismo

terreno; na segunda, verifica-se um distanciamento do regionalismo através da elevação divina da poesia; e, por último, a poesia metafísica, em que através do misticismo, o poeta busca fundir alma e divindade à procura da “unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão” (BASTIDE, 1997, p. 45). Um fenômeno de revivalismo espiritual foi, de fato, experimentado durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, o que fez com que alguns artistas de vanguarda estabelecessem um objetivo de desenvolvimento (ou despertar) de um novo homem, capaz de solucionar aquela crise espiritual ocasionada pelo cientificismo, pelo materialismo e pela “morte de Deus”. Segundo Flores (2018), o que ocorre quando há um *revival* é uma “atitude para com o passado”, ligada ao pensamento histórico. Diferentemente da história que considera o passado como aquilo que se extinguiu, os *revivals* consideram a ação no presente da memória do passado, e requerem uma atitude ligada a um “viver num estado místico ou na pregação do retorno da espiritualidade perdida” (FLORES, 2018, p. 16). Para Argan, é justamente na arte que esta relação entre passado e presente ocorre de modo mais eficaz, posto que a arte não dissocia o pensamento e o fazer. Entretanto, segundo o italiano, é necessário esclarecer que o *revival* não se dá como uma forma de conservadorismo, tampouco de reprodução do passado.

Os revivals não são conservadores porque, propondo uma volta ao passado, buscam mudar a situação de fato, e porque se apresentam invariavelmente como movimentos avançados, antitradicionalistas, não são reacionários, porque não apelam a princípios de autoridade dados como absolutos e imutáveis. Não visam restaurar nada, porque a volta ao passado é evasão e não recuperação de valores, e porque o passado a que se quer voltar tem a inconsistência e, ao mesmo tempo, a rigidez das coisas mortas, dos fantasmas (ARGAN, apud FLORES, 2018, p. 16).

O *revival* espiritual que ocorreu nas primeiras décadas do século XX, e emergiu como resposta ao vazio anímico experimentado pela cultura moderna, obteve grande alcance na arte. O que não poderia ser diferente, visto que o *revival* surge sempre como um fenômeno religioso e a expressão artística parece destinada a uma espécie de eterno retorno àquelas concepções míticas e religiosas acerca da humanidade e do cosmos (ARGAN, apud FLORES, 2018, p. 16-17). O revivalismo moderno foi inspirado, sobretudo, através: 1) de leituras das obras dos místicos de séculos passados; 2) leituras da bíblia, da exploração das doutrinas das religiões

orientais, da cabala, do ocultismo e do esoterismo; 3) das culturas africanas, pré-colombianas e oceânicas; 4) do cristianismo medieval e primitivo; 5) da teosofia e da antroposofia (FLORES, 2018, p. 17). Neste sentido, alguns conceitos de Henri Bergson tornam-se pertinentes nesta reflexão acerca do misticismo limiano, uma vez que o filósofo pertenceu àquele grupo que instituiu, nas primeiras décadas do século XX, “a chave da sensibilidade moderna” e legou “um punhado de obras literárias e filosóficas”, que mesmo hoje “não foram ultrapassadas” (AGAMBEN, 1999 *apud* FLORES, 2018, p. 18). Faz-se necessário esclarecer, que, aqui, o misticismo em Jorge de Lima é entendido como uma tendência que acompanhou o poeta desde a infância e que sempre permeou sua obra, entretanto, admite-se que foi a partir de *Tempo e Eternidade* (1935) que ocorreu a manifestação efetiva do cristianismo místico que o acompanhou em todas as publicações posteriores, ocupando um papel central em sua obra. Entende-se que este teor metafísico foi sublimado em *A pintura em pânico* (1943), de modo que esta obra é capaz de amalgamar símbolos litúrgicos, esotéricos, alquímicos e, portanto, místicos. De modo que se depreende, através do método iconológico, que o livro de fotomontagens e as composições em si encerram uma espécie de doutrina mística particular, que ora se manifesta como uma espécie de advertência espiritual iniciática, ora parece a própria explicitação do caminho que o poeta estava a trilhar. A confirmação deste caminho místico nos foi dada através da leitura do diário íntimo que Jorge de Lima compôs durante o ano de 1953, mesmo ano de sua morte, em que foram escritos pensamentos, reflexões e orações que parecem exprimir, e muito, o atributo do amor ao próximo, entendido por Bergson como algo próprio do misticismo cristão. Ademais, este diário, segundo Afrânio Coutinho, trata-se de “um documento do maior valor, exprimindo a angústia do grande espírito em diálogo com a morte pressentida” (COUTINHO, 1958, p. 159). Segundo Catarina Rochamonte (2016, p. 12-15), a filosofia bergsoniana admite, primordialmente, uma expansão do pensamento através de uma ruptura com o que seria a forma comum de pensamento. Bergson criticava tanto o excesso de rigor da filosofia sistemática, que, segundo ele, faz com que se perca tanto as questões essenciais quanto as metafísicas especulativas que costumam partir de um conceito. Ele buscou justamente o inverso, partindo da experiência, portanto da complexidade, para chegar ao conceito, à simplificação. Assim, Bergson propôs uma filosofia

que vai diretamente ao objeto e que não pretende, ilusoriamente, obter uma certeza imediata. Já que, para ele, a realidade somente pode ser alcançável quando se constitui de várias perspectivas – em convergência – que seriam as “linhas de fato” (BERGSON, 1978, p. 263). De modo que a fusão de todas essas linhas é o que, determinantemente, conduz ao caminho da certeza (BERGSON, 1978, p. 264). Neste sentido, é oportuno dizer que o misticismo presente em *A pintura em pânico* (1943) é percebido aqui justamente através das convergências que indicaram esta tendência nas fotomontagens. Outra observação que se faz necessária neste momento diz respeito ao método utilizado, já que é possível estabelecer uma correlação entre o pensamento de Aby Warburg (1866-1929) e a filosofia bergsoniana, uma vez que o teórico da iconologia admitia, tal como Bergson, um modelo espacial no qual as imagens são capazes de retornar ou de suscitar um retorno do passado no presente, de modo que o passado, ou a imagem que se tem dele, é capaz sobreviver tempo transitório.

A propósito, o tempo é uma das questões fundamentais da filosofia bergsoniana, o qual contrapõe-se à noção de “tempo fictício”, entendido por Bergson como “aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada, nem por ninguém” (BERGSON, 1978, p. 130). Para Bergson, o tempo fictício seria aquele ligado ao conceito de eternidade enquanto verdadeira natureza do tempo, contrária, portanto, ao tempo transitório, que seria aquele que pode ser efetivamente vivenciado pelo ser humano (LEOPOLDO E SILVA, 2009, p. 16). Desta concepção de tempo teria surgido a noção da imortalidade da alma e da eternidade como destino do ser humano. Conceitos estes, que podem ser verificados na Antiguidade grega, com as discussões acerca do Ser, e que foram fortalecidos no medievo, durante o período hegemônico da filosofia cristã, por ser capaz de sublimar a relação do ser humano com Deus, que é a própria Eternidade. Neste sentido, pode-se dizer que a noção de que a eternidade o destino do homem acompanha o pensamento humano desde os primórdios da Filosofia (LEOPOLDO E SILVA, 2009, p. 17). Bergson, por sua vez, considerou que o tempo real é justamente o que se vivencia, no qual as coisas existem, se transformam e posteriormente findam. Desse modo, a filosofia bergsoniana acusa a impossibilidade de se vivenciar a eternidade, e propõe uma percepção através da qual o indivíduo buscaria uma vivência existencialista do tempo real, decorrente de uma postura consciente da transitoriedade, visto que a limitação temporal seria o traço fundamental que distingue a humanidade de Deus (LEOPOLDO E

SILVA, 2009, p. 18-19). Diante disso, observa-se novamente a obra conjunta de Jorge de Lima e Murilo Mendes dedicada a Ismael Nery, *Tempo e eternidade* (1939). O título da obra remete, intuitivamente, ao paradoxo entre os conceitos de eterno e transitório, já que a conjunção entre as duas palavras alude a qualquer distinção entre elas e, conseqüentemente, entre os conceitos que as envolvem. Nesta obra, os poetas se aproximaram daquela noção clássica do tempo transitório, no sentido de aparência do tempo, entretanto, parecem compreender, tal como Bergson, que o caminho espiritual se concretiza justamente neste tempo terreno. Tal caminho é entendido por eles através da compreensão do poeta enquanto aquele encarregado por oferecer à Deus o fruto do mundo, a poesia (SILVA, 2003, p.120). A Poesia! Que somente pode ser oferecida a Deus através do homem, e, portanto, ainda que feita para ser ofertada a Eternidade, somente pode ser criada no tempo terreno. A dedicatória da obra reforça a contraposição entre infundável e efêmero, visto que a oferta é feita “à Ismael Nery, na eternidade”, de onde é possível depreender que aqueles que a oferecem somente podem estar inseridos no tempo. É inegável, portanto, que a questão do tempo estava ativa entre as preocupações metafísicas de Jorge de Lima, que entreviu, por meio disto, a existência de uma função missionária destinada ao poeta, que não poderia ser realizada na eternidade, reconhecendo assim, sua condição de “pecador consciente, aquele que sabe-se humano, portanto, fraco e finito e que, não raro, julgar-se-á desmerecedor de sua missão” (SILVA, 2003, p. 125). A propósito, a consciência, para Bergson, é a capacidade de conservação do passado no presente, e de antecipação do futuro, estando intrinsecamente ligada à memória. Ela estaria ligada ao movimento de escolha, ou ao movimento proveniente da escolha, sendo uma ação cerebral, de modo que uma ação é considerada menos consciente quanto maior for seu automatismo. A consciência, diria o espiritualista, estaria relacionada à atenção, uma vez que a liberdade de escolha pressupõe uma exaltação da consciência, e no automatismo, onde supõe-se que não existe a atenção, ocorre o adormecimento da consciência (BERGSON, 1988, p. 101-107). Neste sentido, ressalta-se que o misticismo em *A pintura em pânico* (1943) ocorre tanto conscientemente quanto através do automatismo, visto que, se, como indica Mário de Andrade, a prática da fotomontagem “revela os espaços mais recônditos do ser”, aquilo que permanece no íntimo ou na essência, justamente por isso, por ter sido Jorge de Lima um místico, católico e litúrgico, suas fotomontagens não poderiam deixar de estar

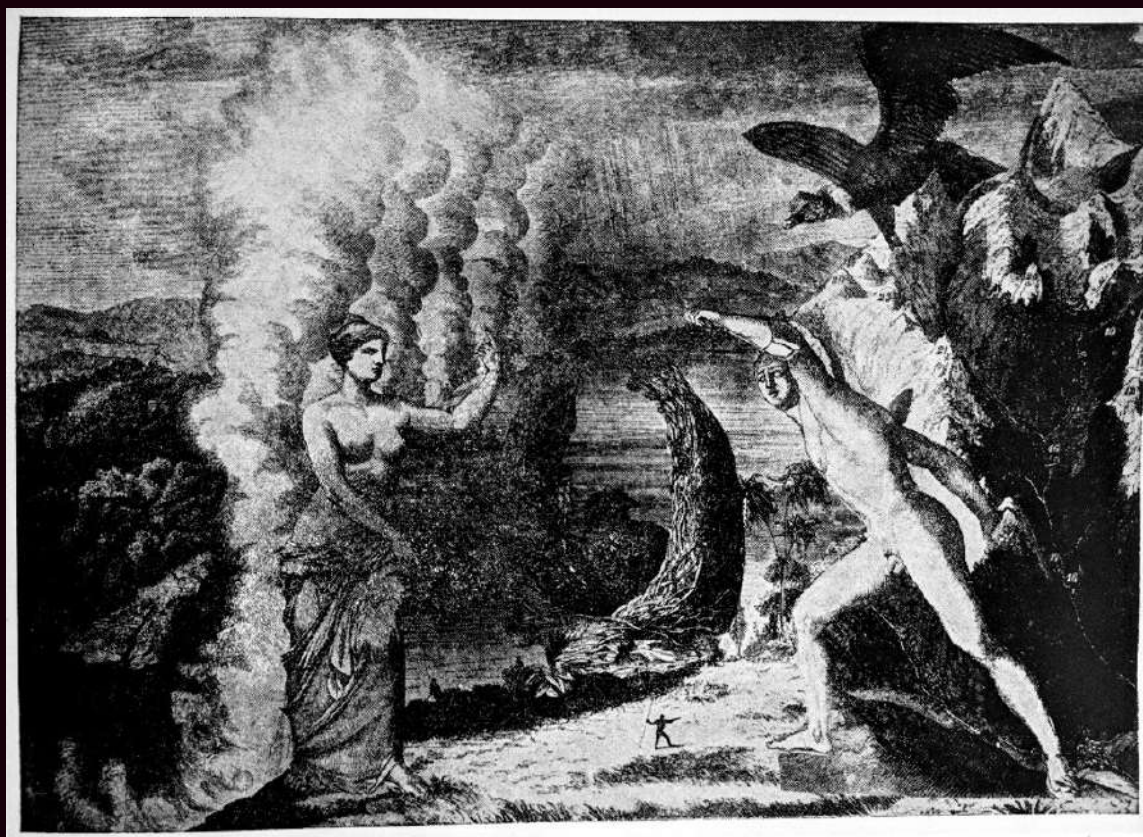
envoltas por seu misticismo. A propósito, em *Minhas memórias*, obra autobiográfica escrita entre 1952 e 1953, Jorge de Lima empreendeu uma escrita memorialística-inventiva, visto que o poeta “nunca procurou ser fiel à sua memória, ou esta se lhe escapou, muitas vezes, e lhe alterou a fisionomia e a própria substância dos fatos” (CAVALCANTI, 1969, p. 21). Não obstante, estas memórias expõem e reafirmam que, desde a infância, toda a vida do poeta “gravitou em torno da poesia” (CAVALCANTI, 1969, p. 37). Esta própria obra autobiográfica, aliás, não deixa de ser poesia, pois diversas passagens, que muito evidenciam esta condição (poética) infinda limiana, são extremamente encantadoras ao combinar, como é próprio de Jorge de Lima, o comum, o sublime, o simbólico e o fantástico. Como no trecho em que recorda alguns dos ensinamentos que recebera de seu grande amigo, o “analfabeto” que lhe iniciou na poesia, Lau:

O Pai do Tempo, me ensinou ele, vive amoitado nos dias. Só de manhã e de tarde bota a cabeça de fora, mas não se lembra nem de ontem nem de hoje, pois tudo já se acabou anteontem. A vida é um buraco sem fundo esquecido de si próprio. Também não precisa em qualquer história presenciar certas coisas e certas pessoas. Diz que o homem de começo era assassino. Isto é, de depois do Paraíso. É uma memória pequena, ligando muito ao tempo em que não tem pai como há pouco se disse, sim uma memória pequena, apagada pela brisa, debaixo das estrelas (LIMA, 1958, p. 103).

Novamente as temáticas do tempo e da memória, e a referência aos símbolos herméticos e à paisagem bíblica, elementos que constantemente integram a matéria poética de Jorge de Lima. É neste mesmo capítulo da autobiografia, aliás, que o poeta relata de que modo irrompeu sua visão suprassensível das coisas. Conta o poeta, que durante os dias que precederam a virada do século XIX para o XX, ele, então com seis anos de idade, ouvira rumores sobre a vinda de anjos até a primeira semana do ano 1900. O menino Jorge Matheus de Lima passou, neste período, por dias de febre alta, nos quais se deparou com

um ente cujos olhos eram dois imensos algodões ardentes, o nariz como um rochedo de estanho derretido (...) as mãos eram dois cometas, a fala de ventania quente, a boca de lua, roupagens de arco-íris, os cabelos misturados de nuvens. Enormíssimo. Efetivamente, por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeiras chuvas de estrelas cadentes (LIMA, 1958, p. 104).

Figura 2: Os seres conseguem desproporções, a floresta recua: eis os gestos.



LIMA, Jorge de. In: A pintura em pânico, 1943.

Conta ainda, neste mesmo tom, a ocorrência de outros episódios de indisposição que o proporcionaram, recorrentemente, a condição febril da qual brotavam visões fantásticas. As quais, se acredita, incidiram constantemente em sua obra literária, e foram excepcionalmente referidas e materializadas plasticamente em *A pintura em pânico* (1943). É notória a equivalência entre as aparições visuais proporcionadas pela febre e certas fotomontagens (Fig. 2 e Fig. 3). Além disso, no que tange à técnica especificamente, cabe dizer que o poeta parece nela ter-se refletido significativamente, já que ele, tal como ocorre numa fotomontagem, foi uma presença de características multidimensionais. “Como vos disse, e se não disse, faço-o agora que estas são *minhas* memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia” (LIMA, 1958, p. 105). Foi, portanto, ainda na infância que se deu o despertar da visão metafísica em Jorge de Lima, e, juntamente com o episódio ocorrido na Serra da Barriga, em que se sentiu pela primeira vez tocado pela poesia, conferem à infância e à memória dela, o manancial poético do artista.

*Desde muito cedo percebi que existia uma vida sotoposta e embebida no cotidiano,
minando sonhos vivos, lógicos, reais. Peguei a tomar consciência deles também.
Eram bons, mas tristemente gostosos como se a intuição desse mundo colateral e
misturado me desse uma visão de cima para baixo* (LIMA, 1958, p. 105-106).

Vale ressaltar que o primeiro capítulo da autobiografia predita, intitulado *A aparência da infância entre os seres e as coisas*, evidencia a tendência suprassensível, que se deu como efeito dos sucessivos estados febris, experimentada por Jorge de Lima ainda na infância. O segundo, *A infância e os sons*, revela outro aspecto de importância no que tange ao desenvolvimento espiritual do poeta e para a compreensão da inclinação mística de sua obra, já que ele indica a presença, nesta rememoração, de elementos peculiares que porventura ecoam em sua obra. “Quero recordar que estas reminiscências foram retiradas de meu diário fechado, nem são literárias no sentido de arte de escrever, porém podem revelar algumas relações com o que escrevi” (LIMA, 1958, p. 109). A primeira revelação que nos interessa aqui diz respeito à visão de mundo metafísica que é reconhecida e reafirmada na declaração: “Só um medo tenho tido – o do vazio entre os Dois realmente grandes. Os Dois realmente grandes são em verdade Deus e Lusbel” (LIMA, 1958, p. 109). E a segunda, que está intimamente relacionada à primeira, o que é notável até mesmo pelo modo como se

desenvolve o trecho referido (o que por sinal é um indício fortíssimo de que Jorge de Lima tinha inclinações esotéricas), onde o poeta fala de sua relação com a música⁴. Conta o poeta, que certa vez uma poetisa o interrogou sobre o que ele “via, ou sentia ouvindo música”, ao que ele respondeu contando-lhe principalmente o que não via ao ouvir música. O que ele via, eram visões da infância ocorridas quando tomava contato com as cantorias de cego, com a música de sua terra. O que ele não via é o que nos interessa, pois este “não ver” parece tratar-se de um estado incorpóreo e transcendente experimentado pelo poeta através da música erudita⁵. Nos dois casos, porém, fica evidente aquilo que é, sem dúvidas, o traço mais denso da obra de Jorge de Lima – e que segundo ele foi a mais séria e decisiva influência de todo o modernismo brasileiro –, a influência de Marcel Proust (1871-1922)⁶. “(...) tenho as minhas memórias provocadas por vários agentes entre os quais recorri principalmente, proustianamente em parte à música” (LIMA, 1958, p. 109). Ao diferenciar aquilo que via daquilo que não via, as músicas de sua terra da música erudita, observou o poeta:

Do mesmo modo que essa espécie de música me dá sensações nítidas de dois, três, quatro, cinco anos de idade, tenho como que uma aproximação do futuro quando oiço certos gêneros eruditos, agora. Já aí, não tenho visões, alucinações visuais, cinema, não vejo nada. Fico abstraído no espaço, me sentindo não sei como feliz, mas a felicidade não posso explicar. Ouvindo por exemplo a Missa de Bach em si menor, ouvindo de outros autores religiosos certos oratórios, certas cantatas de igreja, sinto-me como elevado, sobranceiro, fico mais religioso, mais ingenuamente súpero, mais perto da poesia (LIMA, 1958, p. 110).

⁴ Aqui, faz-se necessária a reprodução integral deste trecho para fins de demonstração do teor esotérico, libertário e sobretudo humanista do pensamento limiano. “*Vira-se literato como se vira qualquer outro ornamento na vida, meio de negacear diante da morte ou de encher um vazio dois minutos perto do suicídio ou de outros desesperos. Só um medo tenho tido – o do vazio entre os Dois realmente grandes. Os Dois realmente grandes são em verdade Deus e Lusbel. Que o resto minguado do não bem definido gênero humano é uma transitoriedade humilhada em que o orgulho herdado da Queda leva o homem a uma sequência de ridículos de que Satã deve dar grandes gaitadas. Se não houvesse a certeza de que esses acoramentos, essas cervizes baixas são resgastes, melhor seria sumir. Sim sumir, senhores supostamente eminentes que ainda viveis governando nações, ideologias e outros rebanhos, também transitórios e fugazes nessa aparência de vida na terra. Antes do atestado de óbito há as vocações que não explicamos bem mais que nos levam a nos julgarmos isto ou aquilo (...)*” (LIMA, 1958, p. 109).

⁵ Jorge de Lima estabelece uma diferença entre o estado provocado pela música erudita e aquele experimentado ao ouvir as músicas de sua terra.

⁶ Aqui, mais uma vez é possível relacionar Jorge de Lima e Bergson, já que Proust, muitíssimo admirado e estudado por ele, foi aluno, na Sorbonne, do espiritualista.

Figura 3: A criação pelo vento.



LIMA, Jorge de. In: A pintura em pânico, 1943.

À essa altura, ao citar a *Salve Regina* de Monteil, conta que tais obras musicais o transportam para um estado de pura contemplação, no qual ocorre uma espécie de confirmação da dimensão superior e metafísica da Poesia:

Então parece que se abre uma janela para outro plano poético e percebo que ultrapasso aos meus limites, e como que me dilato até o limiar do infinito; compreendo nesse ponto quanto a poesia está acima de tudo, de julgamento de meus irmãos, de tudo, de tudo, pois a música me transporta para ela, para o seu plano altíssimo onde repousa em bases diferentes da do mundo sublunar (LIMA, 1958, p. 111).

Assinala, conquanto, Jorge de Lima, que tal condição ocorria como verdadeiro transporte, e que, muitas vezes, ao chegar ao estado descrito, fazia-se necessário interromper o transporte para que não ocorresse impedimento à “representação da altíssima poesia”. Informa ainda que isso não significava que ele precisasse de música, da “sublime música”, para produzir poesia. Acredita-se, pois, que seu entendimento sobre a poesia parecia estar estritamente vinculado, além da condição transcendente, a uma espécie de força inspiradora. “É por isso que compositores precisam de estado poético para produzirem música” (LIMA, 1958, p. 111). E continua, ao declarar que depois da poesia é a música que o proporciona as mais altas reações. Por fim, ainda neste trecho, Jorge de Lima fornece mais uma evidência que reafirma a suposição de que ele estaria familiarizado com as correntes esotéricas do período, ao citar o músico e teosofista que designou o *Acorde Místico*⁷ e buscou correspondência entre cores e notas musicais. “Nem desço a precisar do teclado luminoso desse teorista Scriabine porque os estados emocionais que a música me causa são mais puros” (LIMA, 1958, p. 111). Outra passagem marcante, ainda do segundo capítulo da autobiografia, que é, sobretudo, um encantador relato poético de uma autêntica relação proustiana com a música, é sobre certo minueto que costumava ouvir ainda muito pequeno, através “daquele aparelho mágico”, a caixa-de-música, e que mais tarde descobriu tratar-se da *Sinfonia* 39 de Mozart. Ao falar sobre como a elasticidade daqueles tons, ainda que emitidos imperfeitamente pela caixa-de-música, o surpreendiam, descreve:

⁷ Alexander Scriabin (1872-1915) atribuiu à sua obra funções muito mais esotéricas que estéticas ou técnicas. Ele “acreditou no poder mágico da música, sobretudo de uma ‘música perfeita’ capaz de transmutar a realidade através do impacto de sonoridades inventadas com esse propósito” (MERHY, 2016, p. 160).

Vivia de tal forma preso a eles que, se eu me afastava para avaliar seu alcance sonoro e os estava ouvindo nos primeiros pés de sapotizeiros, rentes à porta, mal percebia as notas mais apagadas do trecho romântico, corria para a sala, para que o vento não abafasse as notas queridas (LIMA, 1958, p. 112).

O estado de contemplação incorpóreo e a sensação proustiana suscitados em Jorge de Lima através da música corroboram a possibilidade de aproximação entre ele e alguns conceitos de Henri Bergson, bem como a de situar o poeta em meio ao fenômeno do revivalismo espiritual e esotérico ocorrido no século XX. Pois, como foi visto, o fazer poético, assim como a música, parecem ter sido compreendidos por Jorge de Lima como atividades de elevado teor espiritual. Ainda sobre isso, em certa ocasião, ao falar sobre sua concepção particular da poesia, e mais especificamente sobre o meio pelo qual ocorre a corporificação poética, Jorge de Lima declara:

Há interesse em fixá-la [a poesia] para que o estado poético experimentado pelo poeta se reproduza, com maior ou menor intensidade, conforme o leitor, num grande número de pessoas. Mas o objetivo de um caderno de poemas é o mesmo de fotomontagens, ou de um disco de Mozart (LIMA, 1958, p. 110).

Deste modo, entende-se que Jorge de Lima entendeu a ativação do estado poético como objetivo primordial de uma obra artística. Estado este, que, para ele, paira sobre a matéria, e acaba por convocar, pela necessidade do poeta, a sua fixação, entendida em seu artigo *A Mystica e a Poesia* (LIMA, 1935, p. 233) como meio deficiente pelo qual ocorre a materialização de tal estado, pois, ao ser fixada, a poesia acaba sendo bastante prejudicada. Aliás, esta asserção é feita ao citar Ismael Nery e o fato de que este artista não escreveu a maior parte de seus poemas, tendo somente gravado alguns poucos em papel meses antes de falecer. Nestes escritos de Nery, Lima identifica e enaltece os princípios essencialistas que as pinturas, desenhos e a própria vida do paraense já haviam expressado anteriormente:

(...) ele teve que produzir em seu espírito a mais severa catarse, podendo o supérfluo, aproveitando o estritamente necessário de suas experiencias vitais, indo em linha reta até a essa zona difícil e rara da poesia essencial, de onde promana a arte dos grandes e verdadeiros temas universais (...). É lógico que nenhum plano poderá aguentar o homem na atitude de atingir a suprema e eterna poesia se não for o plano cristão (LIMA, 1935, p. 233).

Esta declaração evidencia ainda aquilo que talvez seja o aspecto mais singular do surrealismo brasileiro, e que se situa em harmonia com o já citado revivalismo espiritual, que é a conjunção deste movimento com os ideais de renovação cristã repercutido aqui durante as décadas de 30 e 40, e do qual Jorge de Lima participou ativamente. Fenômeno este que não é nem minimamente acidental, e que pode até mesmo ser rastreado através dos mitos que formam a chamada História Oculta de Portugal, entendida, por alguns ocultistas, como uma espécie de história não-contada acerca da relação dos Cavaleiros Templários com o Santo Graal e a formação de Portugal (ADRIÃO, 2007). Trata-se, nitidamente, de uma narrativa esotérica e alegórica com muitos desdobramentos, que fora, por exemplo, magnificamente expressada por Fernando Pessoa, através de seu Sebastianismo e o Quinto Império (SEPÚLVEDA; URIBE, 2012). De qualquer forma, um estudo comparativo entre o revivalismo espiritual brasileiro e o esoterismo português demandaria um estudo pormenorizado, sendo aqui, tal relação, citada apenas com o objetivo de acender investigações futuras. Ao final, o que se quer dizer realmente, é que Jorge de Lima, como já havia observado Carpeaux, esteve plenamente consciente das visões de mundo de seu tempo, e que muito provavelmente por isso decidiu voltar-se de modo bastante original para a tendência que lhe pareceu mais adequada ao seu espírito, ou seja, para aquela que se situa no campo do revivalismo espiritual e que se pauta, sobretudo, por questões místicas. Além disso, pode-se dizer que seu misticismo não se limitou ao campo da expressão, de modo que a atitude humanista e a tendência erudita parecem ter funcionado como uma expansão de seu temperamento metafísico, o qual, por sua vez, lhe conferiu uma profunda percepção simbólica que se materializa e não cessa de se manifestar através de suas obras.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADRIÃO, Vitor Manuel. *Portugal Templário*. Lisboa: Via Occidentalis Editora, 2007.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima, o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BASTIDE, Roger. *Jorge de Lima. Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BATISTA, Juliana Vaz de Figueiredo Moreno. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Universidade de Belas Artes de Lisboa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20356/2/ULFBA_TES_837.pdf.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. *Introdução à Obra poética de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

CARPEAUX. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, 2008.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Orfismo e cristianismo na lírica final de Jorge de Lima*. In: Recorte – Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura, v.7, n.1 (2010) Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/22>.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

COUTINHO, Afrânio. *Nota editorial*. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa* (org. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o revival espiritual*. Campinas: Mercado de Letras, 2018.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Tempo: experiência e pensamento*. In: Revista USP, n.81, p. 6-17, março/maio (2009). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13727>.

LIMA, Jorge de. *A Mystica e a Poesia*. In: A Ordem, setembro de 1935, p. 233, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/367729/4461>.

_____. *A pintura em pânico*. Fotomontagens. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010.

_____. *Obra completa* (org. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MERHY, Silvio Augusto. *O acorde dominante e o trítone na obra de Alexander Scriabin, em particular nos três Estudos, op. 65 para piano*. In: Debates – Unirio, n. 16, p.142-162, jun. (2016). Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5834/5277>.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PASSOS, Raul. *A rosa do oculto, a cruz do revelado: evidências esotéricas na obra de Claude Debussy*. Disponível em: <https://www.academia.edu/38814037>.

ROCHAMONTE, Catarina. *Perspectivas para uma rearticulação entre filosofia e espiritualidade: mística e intuição em Bergson*. Tese (Doutorado em Filosofia) UFSCAR, São Carlos: 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8421/TeseCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em História da Arte) Unicamp, Campinas: 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331878>.

SEPÚLVEDA, Pedro & URIBE, Jorge. *Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo corpus*. In: Pessoa Plural – Brown University Library, vol. 1, p. 139-162, (2012). Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:756574/>.

SENNA, Homero. *República das Letras: entrevistas com os 20 grandes escritores brasileiros*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SILVA, Rosana Rodrigues da. *Tempo e Eternidade: a poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes*. In: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, V. 3 (2003) – 119-136. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_te.pdf.

O MÉTODO ICONOLÓGICO NO
SÉCULO XX: DE WARBURG A
MITCHELL

Nicoli Braga Macêdo

Nicoli Braga Macêdo

Mestre em História da Arte, Patrimônio e Restauro pela Universidade de Lisboa e doutoranda em História pela Universidade Autónoma de Lisboa. Pesquisadora e bolsista integrada ao departamento de História, Artes e Humanidades e ao Centro de Investigação em Ciências Históricas da UAL. Atualmente desenvolve investigação sobre História da Arte e História das Mulheres, na sua tese de doutoramento intitulada “A Estatuária Feminina em Portugal: Práticas e Representações da Monarquia constitucional à Primeira República”.

E-mail: nicolibraga@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aqui, iremos assumir uma organização metodológica a partir do que denominamos “ICONOLOGIA CONTEMPORÂNEA”. Tal estudo se faz necessário no momento em que lidamos com as imagens, principalmente, buscando compreender de que forma atualmente ganham cada vez mais espaço e sobrepõem-se à esfera visual. Um estudo compreendido e focado na realidade da época contemporânea, mais precisamente no transcorrer do século XX e que busca absorver o estudo da imagética, sua articulação com a ideologia e o debate interdisciplinar, propostos pelo teórico estadunidense W.J.T Mitchell (n.1942)¹, Ph.D. na Universidade Johns Hopkins em 1968 e docente nos Departamentos de Arte e de Linguagem e Cultura da Universidade de Chicago desde 1977, autor de inúmeros trabalhos, como: *The Language of Images* (1980); *The Politics of Interpretation* (1983); *Against Theory* (1985); *Landscape and Power* (1994), *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images* (2005), *Image Science: Iconography, Visual Culture, and Media Aesthetics* (2015), entre outros.

Nosso estudo presume uma sistematização de alguns de seus pressupostos, sem deixar de abranger outra figura igualmente importante em seu caminho e conseqüentemente um grande influenciador e antecessor de suas ideias, falamos do historiador da arte e “PAI” da

¹ Atua também como editor do periódico interdisciplinar *Critical Inquiry*, voltado para a teoria e crítica das artes e ciências humanas, além de contribuir com outras publicações relevantes, como a revista de crítica e teoria da arte contemporânea, *October*, da MIT Press. Sua trajetória passa, sobretudo, pelos campos da História, Artes Visuais e Literatura a partir do século XVIII até a atualidade. Um trabalho que engloba as diferentes relações entre as representações das esferas verbais e visuais da cultura iconológica, com vasta publicação também sobre arte pública, pluralismo, feminismo, cânones, raça e identidade, políticas da interpretação, questões pós-coloniais, entre outras. Disponível em: <https://english.uchicago.edu/people/w-j-t-mitchell>. Acesso em: 4 set. 2021 (Tradução nossa).

iconologia contemporânea, o alemão Aby Warburg (1866-1929)², conhecido, sobretudo, pela criação da famosa biblioteca Warburg, com o seu sistema de classificação único em diferentes áreas do conhecimento, que foi a base para a criação do Instituto Warburg, criado em 1933 em Hamburgo, hoje localizado na cidade de Londres.

Ainda que o trabalho recaia sobre essa iconologia contemporânea, é importante salientar sobre o objetivo central, que não é recriar uma linha cronológica e/ou biográfica do surgimento desta disciplina, mas sim deixar suscitar questionamentos que envolvam o seu universo, criando, com isso, elementos argumentativos de diversos gêneros que possam ser utilizados e considerados de forma crítica. Desse modo, a busca por entendimentos e embasamentos ligados ao campo iconológico reforçam a necessidade de ampliar a noção da própria história e da história da arte, bem como de suas análises teóricas.

TEORIA, CRÍTICA E PERCURSO ANALÍTICO NO AUXÍLIO À HISTÓRIA DA ARTE

Em nosso campo de atuação, a História da Arte, cabe à teoria a função de pensar, entretanto, ao falarmos em campos teóricos, assumimos também a compreensão crítica e aí afastamo-nos completamente da perspectiva artística, caindo integralmente nos argumentos da filosofia. Os historiadores da arte interpretam esse conhecimento, passando de um papel descritivo para um interpretativo, dando vãs a uma ciência e, conseqüentemente, a um leque de hipóteses sobre seus objetos de estudo.

Essas teorias assumem várias facetas e juntas criam um ato discursivo, podendo ser compostas de modo especulativo, argumentativo, investigativo, factual e explicativo, entre muitos outros, ou seja, são um amplo conjunto, ao mesmo tempo, específico e diversificado de ideias que circundam determinado tema.

² Warburg advém, se assim pudermos classificar, da escola iconográfica Alemã, que possui o seu eixo central estruturado em uma aproximação interdisciplinar da investigação. Podemos apontar a figura de Warburg como responsável pela junção dos termos: iconografia e iconologia, para ele indissociáveis na interpretação imagética. Seu estudo aponta que as imagens detêm uma herança de seu passado e sobrevivem justamente pelo acúmulo de referências que realizam no decorrer do tempo e espaço de sua análise. Mais informações sobre o Instituto Warburg, disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/>.

O ato discursivo, por sua vez, está integrado teoricamente, apesar de nunca ser universalizado, nem assumir uma imparcialidade, é fruto de todas essas relações sublinhadas no parágrafo anterior, resultado de uma interpretação e pontos de vista de um tempo-espaço-sociedade único e plural simultaneamente.

Neste ponto específico, fazemos referência ao belga, professor e crítico da arte Thierry de Duve, em sua perspectiva, quando emergimos os conceitos de teoria e crítica, abordarmos cada qual em sua especificidade, sendo que a segunda difere da primeira a partir do momento em que se baseia na subjetividade e no sentimento.

Cabe salientar também que, o uso dos conceitos metodologia e teoria são compreendidos de forma inclusiva, e até podem ser confundidos, pois um vai até os limites do outro, preliminarmente observamos o papel da teoria como uma investigação, observação e leitura dos objetos, já a metodologia, uma análise e técnica formal desses dados.

A teoria nos auxilia a pensar em uma determinada temática, sem necessariamente ser realizado em contornos teóricos, pois pode assumir até mesmo um caráter literário. O que a determinará são as interrogações e problemáticas, a elocução dos enunciados emitidos e dirigidos, dentro das práticas metodológicas. Como bem exemplifica o teórico Jean Luc Chalumeau, ao citar também Thierry de Duve, sobre os entremeios das teorias de arte, dizendo:

Por um lado, existe a arte e, por outro, as teorias de arte. Reconhecemos que as segundas nos permitem abordar a primeira, e em alguns casos compreendê-la, não são necessárias para que a amemos. 'Temos tanta necessidade de uma teoria do amor da arte para amar a arte, escreve Thierry de Duve, como uma teoria do amor para nos apaixonarmos' (...) Por outras palavras: a teoria de arte não se fundamenta na arte (...) (DE DUVE, 1989, p. 11).

É preponderante que os conceitos não sejam perceptíveis como sinônimos, mas sim complementares. A História da Arte não se faz única e exclusivamente por uma vertente teórica, crítica ou metodológica. Mas, é enriquecida por todas elas, que ampliam o horizonte da primeira, colaborando de forma relevante para uma investigação, decomposição e interpretação destes documentos históricos e artísticos, em que Jean Luc Chalumeau reforça:

Mais do que nunca, um objecto não é uma obra de arte enquanto tal a não ser em relação com uma interpretação. Ou então: as interpretações são as funções que transformam objetos materiais em obras de arte. Estas interpretações são de diversas ordens: pertencem aos campos, cada vez mais difíceis de delimitar, da crítica de arte, da história da arte e da filosofia da arte (CHALUMEAU, s/d, p. 12).

Portanto, os termos estão em sintonia; pensamento, ação, crítica, metodologia e teoria, onde juntos culminam em uma complexa, ampla e profunda problematização das obras de arte; uma análise visual, sensorial e, sobretudo, interpretativa.

O MÉTODO ICONOLÓGICO NO SÉCULO XX: DE WARBURG A MITCHELL

Chegamos então ao nosso objeto de estudo, se antes fizemos uma pequena comunicação e explicação de como entendemos os processos teóricos, críticos e metodológicos, enquadrados agora a metodologia que estrutura o fio condutor de nossa pesquisa. Uma leitura estrutural, que como o próprio título deixa implícito, tem como recorte a periodização do século XX, com início na figura do já referido Aby Warburg e culminando nos argumentos de W.J.T Mitchell.

A Iconografia é tida como a descrição, recolha, classificação, análise, representação ou motivação das imagens, e que serve como base para a metodologia iconológica; por sua vez a Iconologia pode ser definida como interpretação, e tem início exatamente nos limites da primeira, ou seja, pertence já a um campo especulativo dos resultados e significados amplos imagéticos, uma ciência da razão e significado abrangente e profundo da imagem.

Como ciência auxiliar, entendida aqui como um “método de estudo” da História da Arte, e um ramo importantíssimo para as observações, questionamentos e interpretações das obras, a Iconologia nasceu, enquanto teoria moderna, nos escritos de Warburg, que reestruturou o conteúdo e a problemática das representações artísticas.

Empregado desde o século XVI, através do escritor e iconógrafo italiano Cesare Ripa, e até o XIX com o sentido de apenas interpretar figuras históricas, o termo Iconografia é

pautado, neste trabalho, a partir da figura de Warburg. Embora Mitchell não aborde a figura de Warburg, ele identificou como pais da Iconologia os historiadores de arte: o britânico Ernst Gombrich (1909-2001) e o alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Deste modo, nas obras lidas para este trabalho (MITCHELL, 1986; 1995), procurou-se relacionar a interpretação de Mitchell e de Warburg por enxergar similitudes entre as teorias.

Ambos colocam a imagem como o “CENTRO NEVRÁLGICO”, um processo de transmissão cultural em que a imagem é viva, deixando possível estabelecer ligações diversas entre épocas distintas. Além de Warburg, Panofsky e Mitchell inúmeros autores destrincharam a Iconologia em suas teorias, igualmente emblemáticos, cada qual com a sua peculiaridade, cabe pontuarmos um mais neste momento, o também alemão Rudolf Wittkower (1901-1971); dada a nossa perspectiva contemporânea e a relação do trabalho artístico imagético cabe aqui voltarmos nossa atenção ao principal autor que pretendemos abordar: o estadunidense W.J.T Mitchell.

Importante salientar que a distinção entre os conceitos de Iconologia e Iconografia foi pensada pelo já mencionado Erwin Panofsky em uma de suas obras (PANOFSKY, 1986) Muito citado por Mitchell, detinha um projeto iconológico que, de certo modo, estava envolto em uma tradição anterior também a de Aby Warburg. Segundo Panofsky, a imagem é sempre uma *alegoria*, num sentido amplo ou, melhor ainda, etimológico, sua ciência das imagens é no século XX a tentativa de reiniciar o projeto iconológico em novas bases, livre de seu viés literalista (ALLOA, 2019, p. 9). Para ele, enquanto a Iconografia tratava do tema/ assunto, a Iconologia cuidava do estudo do significado, com isso, a imagem detém três níveis de significado, o 1º primário/natural (pré-iconográfico), o 2º secundário/convencional (iconográfico) e o 3º intrínseco/simbólico (iconológico). O exemplo máximo que ele usa é o do homem com o chapéu, no panorama do cavalheirismo medieval:

Panofsky nos dá a “cena primária” de sua ciência iconológica em sua introdução ao seu Estudos em Iconologia: “Quando um conhecido me cumprimenta na rua retirando o seu chapéu, o que eu vejo de um ponto de vista formal, nada mais é do que a mudança de certos detalhes dentro de uma configuração que faz parte de um padrão geral de cores, linhas e volumes que constituem a minha visão de mundo” (MITCHELL, 1995, p. 25).

Mitchell diz ainda que Panofsky dá o ponto de partida ao que hoje consideramos como cultura visual, uma capacidade de ir da análise mais antiga para a mais moderna/ contemporânea. Uma percepção dupla de que o visual possui uma “estória” que deve ser lida, em um primeiro momento, diretamente do pictórico e outra que visa deixar que a visualidade flua como algo natural, dentro de um mecanismo que está fora da História.

Embora consideremos que sua teoria possua especificidades deveras relevantes, buscamos, como já justificado, aproximar os nomes de Warburg e Mitchell, pois a nosso ver, ambos não separam os conceitos, trabalhando através de uma autorreflexão entre a imagem e o observador.

Ainda diferentemente de Panofsky, para Warburg e Mitchell a análise iconológica não é um discurso ao passado já definido ou determinado, mas sim de comparação, para que se busque os questionamentos surgidos na análise do próprio historiador. Assim, chega-se ao denominador comum, um método elucidativo e comparativo nessa relação ambígua, onde a imagem apresenta-se como um “sintoma ou característica única de uma cultura”.

E, então, a Iconologia ressurgiu nos últimos anos do século XX, contrapondo uma tendência, sobretudo pós-estruturalista, que a via meramente como uma descrição subjugada e fadada a apreciar somente o sentido formal (material) das obras. Neste sentido, coube aos novos teóricos, representados aqui na figura de Mitchell, propor uma nova realidade e visão sobre tais preceitos teóricos e metodológicos.

Primeiramente vamos compreender os antecedentes, Warburg acreditava que as imagens tinham uma memória que perpetuava através dos tempos, tal processo designou *Nachleben*, uma espécie de “VIDA PÓSTUMA DAS IMAGENS”, juntamente com o *Denkraum*, um processo “DE PENSAMENTO E PERSCRUTAÇÃO A PARTIR DA OBRA”.

A *Nachleben der Antike* não é um retorno puro e simples ao passado que reflete no presente, mas sim uma teia de questionamentos do presente que ecoam no passado de forma diferente, e buscam nele uma resposta para todo esse acúmulo de representações.

Ou seja, uma nova “METODOLOGIA IMAGÉTICA” surge a sua luz; interpretações pautadas majoritariamente na herança pictórica, sem necessariamente seguir um sentido cronológico, mas, sim, chegar a uma fonte comum, um ponto inicial de todo, ou todos os fios condutores da imagem a ser estudada. Como bem diz, o professor e historiador da arte, Vítor Serrão:

A partir desta antropologia histórica das imagens que põe em acção um complexo interdisciplinar, uma 'ciência sem nome' que aspira a um ideal de unidade da ciência, Warburg aproxima-se progressivamente de uma 'ciência universal da cultura' que fornece provas decisivas das 'ideias universais'. Assim, a cultura seria um processo de 'sobrevivência (de Nachleben)', isto é, de transmissão, recepção e polarização³.

Essa teia nos conduz ao sentido da “INVOLUÇÃO MORFOLÓGICA”, ou seja, uma interpretação regida pelas influências gerais entre o passado e o presente históricos. Em vista disto, as imagens são estudadas para que se faça o retorno ao passado a partir do presente, segundo Warburg, esse retorno estava envolto em fontes da antiguidade clássica.

O expoente máximo deste pensamento foi a criação da Biblioteca Mnemosyne, um projeto desenvolvido nos primeiros anos do século XX, e que ganhou vida efetivamente, em Hamburgo, ainda na primeira metade do século. Posteriormente Warburg, junto com o historiador austríaco Fritz Saxl (1890-1948), transformaram a biblioteca em um instituto de pesquisa⁴.

Hoje o denominado Instituto Warburg encontra-se sediado em Londres e abriga um dos projetos mais famosos de Warburg, o chamado *bilderatlas*, criado também no decorrer do século XX, uma composição de sessenta e três (63) painéis e mais de mil (1000) fotografias que aproximam formas e temas, justificando o seu posicionamento não focado nas questões cronológicas, mas que priorizava o conceito, já visto, da involução morfológica.

Em perpétuo desenvolvimento, tal projeto mostra a ambição na busca de uma reflexão profunda sobre os problemas e limites da formalidade da História da Arte, como também das questões estetizantes que até então dominavam os campos de estudos. Um material de referência que até hoje pode ajudar no estudo comparativo das imagens.

Como já dito, não é um discurso ao passado já definido ou determinado, mas sim de comparação, para que se busque os questionamentos surgidos pela análise do próprio historiador. Com Warburg, a palavra Iconologia ganhou status de adjetivo e voltou-se

3 SERRÃO, Vítor. Seminário de Teoria da História da Arte, [Abril, 2016]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Citação em aula para o curso de Licenciatura em História da Arte.

4 Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us/history-warburg-institute>. Acesso em: 10 jun. 2020.

para uma visão analítica, deixando à margem toda e qualquer análise puramente formal, biográfica e descritiva. O diagnóstico da imagem estava então centrado em uma perspectiva globalizante, que somava aspectos e informações de várias áreas, criando um universo de possibilidades para aquele que a estuda.

“A História da arte é icônica ou não é nada”, ela possui códigos imagéticos e dialéticos, e como uma língua pode e deve ser interrogada. A partir desta ciência, temos uma abertura das fronteiras do saber entre as disciplinas; um método que ilumina e expande os caminhos DA e PARA a obra; nesta relação o historiador da arte coloca-se como o redescobridor, fazendo emergir problemáticas intrínsecas e extrínsecas a ela.

Questões que abrem um diálogo, que explica o contexto, fugindo da perspectiva formalista que vê a obra apenas como um objeto estático e com características estruturais envolvidas somente na forma, isto posto, nessa nova abertura iconológica não há forma sem conteúdo, há um discurso que liga todos os “personagens”, esses, por sua vez, têm origem na própria obra de arte.

Posto isto, nos cabe apresentar o que consideramos ser uma evolução do pensamento de Warburg através de Mitchell que nos apresenta seus pressupostos inseridos em uma estrutura peculiar de análise, ligada ao sentido amplo do significado iconológico, como ele mesmo afirma ao explicar o título de uma de suas obras:

Eu chamo isso de “ensaios de iconologia” para restaurar algo do sentido literal dessa palavra. Este é um estudo do “logos” (palavras, ideias, discurso ou ciências) e dos “icons” (imagens, fotos ou semelhantes). É, portanto, uma “retórica” das imagens em um duplo sentido: primeiro, como um estudo do “o que dizer sobre as imagens” – a tradição da “escrita artística” que recai às imagens de Filóstrato e centrada na preocupação com a descrição e interpretação da arte visual; e, segundo, como um estudo sobre “o que as imagens dizem”, isto é, a maneira pela qual elas falam por si mesmas ao persuadir, contar histórias ou descrever algo (MITCHELL, 1986, p. 1).

Com isso, temos em sua metodologia de análise uma imagem partindo de dois polos, a princípio antagônicos, mas que verdadeiramente complementam-se, um partindo do mundo externo que circunda a obra/autor/artista e outro que parte daquele que a contempla, ou no nosso caso, as utiliza como objeto de estudo. Sua teoria nos permite analisar as imagens

e estruturar uma base interpretativa como parte de uma linguagem das produções humanas, que enquadra conteúdos e valores de determinada época:

As imagens não são apenas um signo particular, mas algo como um ator no palco histórico, uma presença ou personagem dotado de um status lendário em uma história paralela, participante de uma história que contamos a nós mesmos sobre nossa própria evolução a partir de criaturas 'feitas à imagem' de um criador, às criaturas que fazem a si mesmas e o seu mundo à sua própria imagem (MITCHELL, 1986, p. 9).

Mitchell propõe uma ampliação das questões sobre as obras de arte, em sua Iconologia há uma oposição à forma, um rompimento com as barreiras da própria História da Arte impostas por delimitações e que agora são ultrapassadas, para ele há necessidade de conectar as disciplinas, assim como Warburg o quis, mas agora em uma linguagem moderna, se assim podemos dizer.

Quando propõe sua teoria, denominada *metapicture*, que pode ser traduzida facilmente como uma *Iconologia crítica*, ele busca uma estrutura de autodefinição, contradição e paradoxo, que juntas traçam uma linguagem moderna de autorreflexão, retomando os termos *logos* e *icons*, no molde descritivo e de estudo, respectivamente.

Ele busca determinar, também, uma redefinição para as palavras *Imagem* e *Texto*, onde a linguagem e a imagem sugerem questões diversas para as áreas do conhecimento, e por estarem ambas em polos opostos: estético e semiótico, são articuladas e argumentadas em um redescobrimento de seus próprios significados.

Somos levados então ao que Mitchell denomina uma retórica da imagem uma linguagem moderna através de um alicerce que engloba os termos *logos* e *icons*, nos moldes descritivo e de estudo, respectivamente. E como já vimos, a ação do historiador de arte é posicionar-se e questionar o que pode ou deve dizer sobre a imagem, ao mesmo tempo deixar que a obra fale por si.

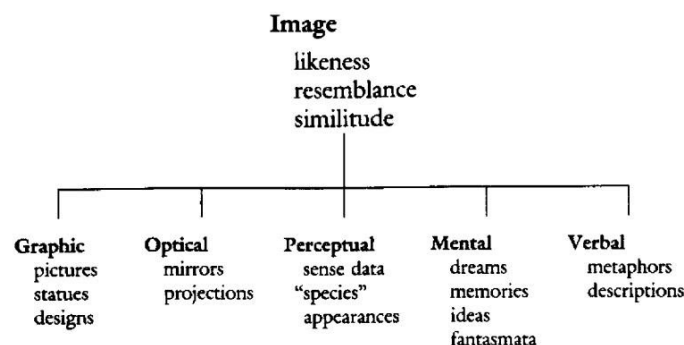
Propõe uma ampliação das questões sobre as obras de arte, quando coloca a imagem em um campo de leitura amplo, através de distintas áreas, realiza um estudo complexo e global. A imagem é um questionamento sem fim como também uma linguagem, de forma que pode ser decifrada. Com relação a tais áreas mencionadas, poderia ser dito que são o ponto

de partida para interrogar as imagens realçando a importância da relação interdisciplinar, assim a imagem possui as características: gráficas, óticas, perceptivas, mentais ou verbais.

Com isso, Mitchell trata da definição da imagem e formula uma ideia em torno da família das imagens, ou genealogia das imagens. Questiona (1986, p. 10) o que as imagens são, e atenta para o fato de que ao questioná-las elas não perdem o seu poder, muito menos que a sua natureza esteja inteiramente compreendida.

Em inglês ele utiliza os conceitos de *Imagery* e *Image*, traduzimos aqui o primeiro como uma forma assumida pela imagem e o segundo como a expressão visual da imagem. Apresenta neste gráfico o uso que fazemos da palavra imagem, seus diversos modos inseridos em vários discursos institucionalizados, reforça também como essas disciplinas constroem suas noções através de seus pares mais próximos.

Figura 1:



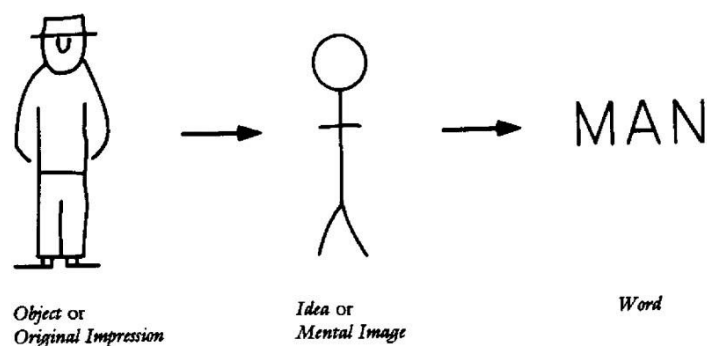
MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986, p. 10.

Cada ramo dessa árvore genealógica designa um tipo de imagem que para o discurso de uma disciplina intelectual torna-se central: uma imagem mental que pertence à psicologia e epistemologia; imagens óticas para a física; imagens gráficas, esculturais e arquitetônicas para os historiadores da arte; imagens verbais para o crítico literário; imagens perceptivas que ocupam uma espécie de fronteira onde fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudantes colaboram entre si (...) (MITCHELL, 1986, p. 9-10).

Diz que sua abordagem é compreender aquilo que o filósofo alemão Ludwig Wittgenstein (1889-1951) formulou como “*language games*”, sendo o seu objetivo fornecer questões sobre as formas históricas que sustentam esses jogos. Destaca a importância da imagem mental, pois uma coisa é a imagem e outra coisa é a ideia, esta última ultrapassa o sentido da visão:

Sobre as questões que advêm dos processos mentais de significação da imagem trazemos também o exemplo de duas obras, do artista conceitual norte-americano Joseph Kosuth (n.1945). Vemos através das obras a mesma relação proposta por Mitchell com a semiologia, procurar conhecer a significação da imagem. Lembrando que para a semiologia, o signo é a junção do significante (objeto) e do significado (conceito).

Figura 2:



MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986, p. 22.

Mitchell acaba por transformar os conceitos de imagem e texto em enigmas que precisam ser decifrados como tal. Ao serem considerados deste modo, acabam por ampliar as possibilidades de interpretação dentro das diferentes disciplinas.

Através dos caminhos percorridos, outrora, pelos já citados Warburg e Panofsky, dentro da Iconologia, e por Saussure e Chomsky na Semiologia, Mitchell delimitou sua própria trajetória:

(...) Para a crítica moderna, a linguagem e a imagética tornaram-se enigmas, problemas, serem explicados, prisões que fecham o entendimento para longe do mundo. O lugar-comum dos estudos modernos sobre as imagens, na verdade, é que elas precisam ser entendidas como um tipo de linguagem; ao invés de construir uma janela transparente para o mundo, imagens são agora vistas como uma espécie de signo que apresenta uma aparência enganosa da naturalidade e da própria transparência, distorcendo um mecanismo de representação arbitrário, um processo de mistificação ideológica (MITCHELL, 1986, p. 8).

Desta forma, o seu principal objetivo centrou-se na problematização do jogo da linguagem, que envolve os dois campos científicos; a busca pela etimologia das palavras e imagens é o alvo principal de seus questionamentos, colocando o papel delas no mesmo patamar de um ator, que muda, ou melhor atua de forma volúvel, decorrente da inserção em seu próprio tempo e espaço.

Figura 3: One and three chairs, 1965.



**Imagem de arquivo pessoal. KOSUTH, Joseph.
Centro Pompidou, Paris. Abril 2018.**

Figura 4: KOSUTH, Joseph. *One and three plants*, 1965.



Imagem retirada de: <https://en.museuberardo.pt/collection/works/597>. Acesso em 11 de junho de 2020 às 12h25. Museu Berardo, Lisboa.

Um dos objetivos centrais é o questionamento da imagem enquanto linguagem. Encontrar a etimologia da imagem e da própria palavra torna-se a grande questão, compreender que ambas são personagens atuantes em detrimento do tempo e espaço em que estão inseridas.

Segundo Mitchell, por ser uma linguagem, a imagem não é uma janela transparente, mas um signo que tem uma aparência enganosa da natureza, e que nesse panorama complexo acaba por ocultar um mecanismo de representação que obedece a uma mistificação ideológica.

Aponta então dois pensamentos que embasam o conceito de ideologia, uma voltada para uma estrutura de valores e interesses que constroem uma representação do real, a outra, marxista, que a coloca como uma falsa consciência construída pelas classes dominantes e que está intrinsecamente conectada à luta de classes, resultante do capitalismo.

'Ideologia,' finalmente, eu usei em um sentido deliberadamente ambíguo, para representar o que eu considero uma espécie de duplicidade em seu uso marxista da crítica histórica. A introdução, em sua visão ortodoxa, é que a ideologia é uma falsa consciência, um sistema de representação simbólica que reflete uma posição histórica de dominação por uma classe social particular e que serve para ocultar o caráter histórico e o preconceito de classe deste sistema sob disfarces de naturalidade e universalidade. O outro significado de "ideologia" leva a classificá-lo simplesmente como uma estrutura de valores e interesses que informa qualquer representação da realidade; esse significado deixa intocada a questão de saber se a representação é falsa ou opressiva. Nessa formulação, não haveria uma posição fora da própria ideologia; mesmo o mais 'desmistificado' crítico da ideologia teria que admitir que ocupa uma posição de valor e de interesse, e que o socialismo (por exemplo) é tanto uma ideologia quanto o capitalismo (MITCHELL, 1986, p. 3-4).

A análise que procuramos fazer acaba por conjugar os aspectos de ambas as proposições, a imagem apresenta tanto uma naturalização dos códigos emitidos por essa sociedade de classes, em que vivemos, quanto constrói uma representação da realidade; neste entendimento as imagens são todas plurais e atuam como um processo de naturalização dos códigos e por si só carregam uma ideologia.

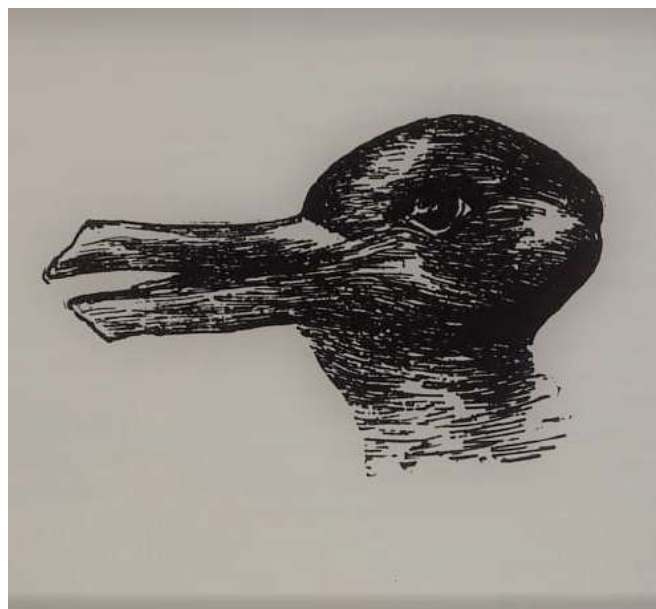
Na apresentação de seu método científico, se assim pudermos colocar, denominado *metapicture*, compreende-se que seja uma iconologia crítica, em si mesma, um processo em

que a imagem se autodefine, mostrando, todavia, suas contradições e paradoxos; a imagem é vista como um ator histórico.

Mas a questão dos 'efeitos' e 'identidade' não reside apenas no encontro entre uma imagem e um olhar; mas também envolve o status de metapicture em um amplo campo cultural, seu posicionamento em relação às disciplinas, discursos e instituições. Aqui também encontramos o que eu só posso descrever como uma outra forma de imensidão nas maneiras pelas quais as metapictures tendem a resistir a um status cultural fixo. Metapictures são notoriamente migratórias, movendo-se da cultura popular para a ciência, filosofia, ou história da arte, mudam de posições marginais conforme ilustram as teorias da imagem e da visão: nos mostram o que a visão e a teoria da imagem são (MITCHELL, 1995, p. 57).

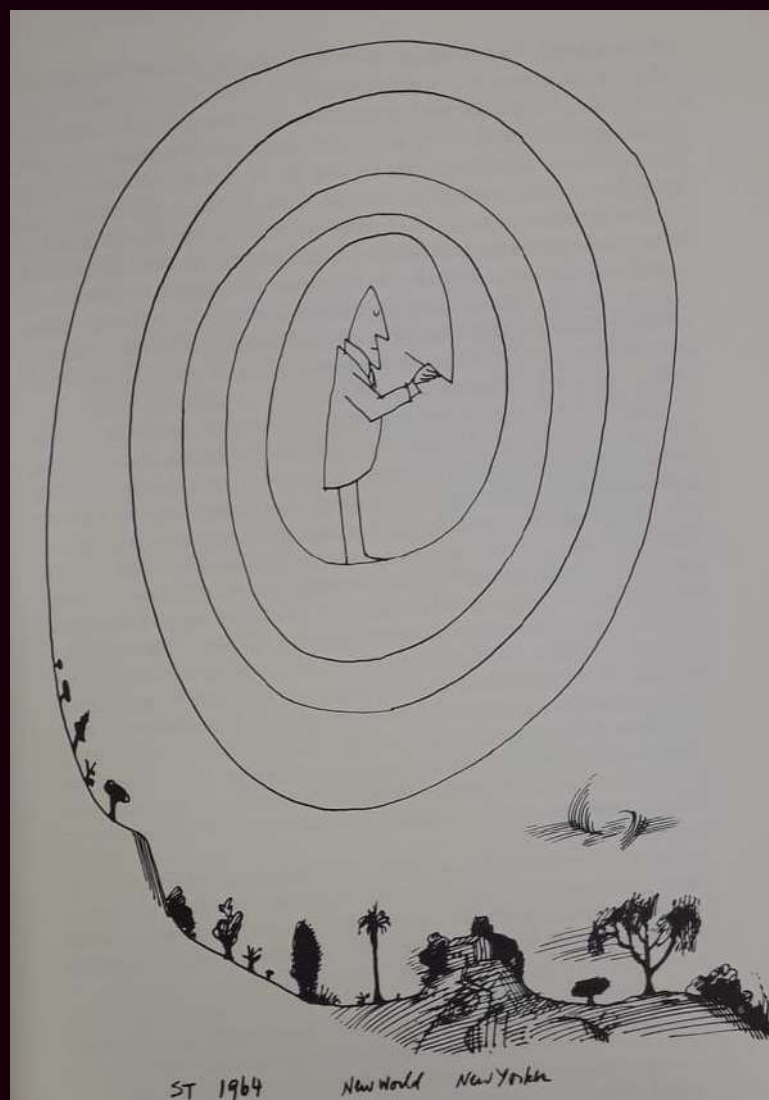
A problemática das imagens sempre envolveu a necessidade de existir uma teoria das imagens, uma relação interdisciplinar que recaísse no problema da representação pictórica e da cultura visual, assim sendo, Mitchell nos apresenta 3 (três) imagens, apontadas por ele como o exemplo prático da teoria *metapicture*.

Figura 5: Metapicture 1



(MITCHELL, W.J.T., 1995, p. 46)

Figura 6: Metapicture 2



(MITCHELL, W.J.T., 1995, p. 39)

Figura 7: Metapicture 3



(MITCHELL, W.J.T., 1995, p. 43.)

Este trio de imagens, o 'Duck-Rabbit', 'Cartoon' de Alain e o 'New World' de Steinberg servirão, eu espero, para mapear uma preliminar tipologia da metapicture, exemplificada em por três formas imagéticas distintas auto-referenciais. O 'New World' de Steinberg, exemplifica a autorreferência estrita ou formal, a imagem que representa ela mesma, criando um círculo referencial ou um mise en abîme. O 'Cartoon' de Alain é genericamente autorreferencial; exemplifica um tipo de imagem que representa as imagens como uma classe, a imagem sobre as imagens (Aqui o gênero do ateliê, estúdio, galeria, museu ou quadros de coleção privada). O 'Duck-Rabbit', por fim, envolve a autorreferência discursiva ou contextual; sua reflexividade depende de sua inserção em uma reflexão sobre a natureza da representação visual. Em princípio, isso significa que qualquer imagem ou marca visível, por mais simples que seja (...) é capaz de se tornar uma metapicture (MITCHELL, 1995, p. 56).

Em síntese, Mitchell constrói uma análise que reside na noção de que as imagens podem ser capazes de refletirem sobre elas mesmas e produzirem, ainda, um discurso que nos diz e nos mostra algo, dentro de um caminho que vai da imagem para a nossa visão, um caminho vasto, que ele denomina como processo migratório e que está engendrado no campo cultural e em sua intrínseca pluralidade.

Ele define, com essas imagens, três formas de referencialidade, a primeira é a imagem por ela mesma, a segunda, a imagem como classe e materialidade e a terceira e última, a imagem como autorreferência discursiva e contextual. Defende, ainda que através deste processo, toda e qualquer imagem pode tornar-se uma *metapicture*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo trabalho de investigação advém também da compreensão da representação nos dias atuais, analisar como a nossa sociedade, tão imagética, lê a representação em imagens e quais os tipos de leituras possíveis. Vivemos na época do ver e não ler e esquecemos que a imagem é muito mais do que sua representação visual, principalmente após o advento da televisão e agora com a internet. A grande questão do século XXI centra-se na comunicação imagética difundida que cria estereótipos diversos que acabam por moldar a nossa visão de mundo.

Nossa cultura é então dominada por imagens, tornando-se preponderante a existência de uma crítica sobre elas. Segundo Mitchell, precisamos estar alertas para o poder das imagens, seja para o bem, seja para o mal. Como um meio de representação, as imagens são fruto de seu próprio tempo e espaço, e juntamente com a sua técnica produtiva criam relações de forma orgânica, como se fossem um elemento vivo, e o são. Não existe pureza nessa representatividade, há sim uma complexa heterogeneidade.

A imagem é um processo de naturalização dos códigos e carrega com isso uma ideologia, termo que ele próprio afirma ser tratado de forma ambígua, primeiramente como forma de consolidar o domínio pensante de uma classe sobre outra e, em segundo lugar, como um conjunto estrutural de valores que marcam a representação da própria realidade. Constrói um código que possibilita uma série de interpretações, possíveis de serem estudadas, em uma análise condizente com os meios em que o historiador está inserido. Fruto de seu próprio tempo e espaço. Juntamente com a sua técnica produtiva criam relações de forma orgânica, como se fosse um elemento vivo, e o é. Toda imagem é um processo de naturalização dos códigos e carrega com isso uma ideologia, essa relação é expressa por Mitchell no título de sua obra, termo que ele próprio afirma ser tratado de forma ambígua, primeiramente como forma de consolidar o domínio pensante de uma classe sobre outra, e em segundo lugar, como um conjunto estrutural de valores que marcam a representação da própria realidade.

A nossa perspectiva engloba a participação dupla dentro do campo iconológico, tanto do estudo e articulação da imagem, texto e ideologia engendrada por Mitchell, quanto a de um retorno à origem como Warburg propôs; o retorno é necessário dentro do esquecimento, assim como recompor a ideia do próprio sujeito social também o deve ser, e faz com que transpássemos os obstáculos desse próprio retornar.

Ao analisarmos qualquer imagem ou objeto artístico, através desta perspectiva iconológica, nos aproximamos de uma desmistificação das próprias construções sociais, uma quebra de ideologias construídas no presente, e que estão de certa forma moldadas e presas ao inconsciente social e cultural de uma dada parcela da população.

Transpor as ideias desta interpretação iconológica ao imagético, como foi a nossa proposta, nos ajuda a questionar as bases ideológicas da própria sociedade e resulta em

uma quebra dos estereótipos vindos dessa realidade, que infelizmente encontram-se naturalizados (embora não pertençam a uma ordem natural) e mitificados. Tendem, ainda, a colocar uma dada realidade subjetiva em detrimento de outra pormenorizada por esse mesmo sistema, “afinal sempre foi assim e continuará a ser”.

Os significantes das imagens que constroem um código/imagem possibilitam uma série de interpretações, o referente afasta-se, pois, o que está em jogo não é o sentido da originalidade, mas sim uma máscara estereotipada desta. Tal figuração visa trazer à tona a releitura deste mito naturalizado historicamente e a partir deste processo mudá-lo e reinterpretá-lo sob a nova ótica, condizente com o próprio período em que o historiador está envolvido.

Portanto, diferentemente de um ícone, que somente supre a imagem sobre ela mesma, a imagem enquadra-se na noção de alegoria e essa vai muito além de apenas um significado. Ela por si só é incompleta, abrindo-se para infinitas possibilidades, assim como afirma o historiador de arte americano Craig Owens (1950-1990), neste sentido, que o princípio da originalidade de início está perdido, empurrando a análise da imagem para além do que se vê, em seu sentido “oculto”.

Uma conjuntura que articulou, pela ótica do historiador, que parte de seu próprio presente, a fim de estabelecer esse encadeamento entre a Iconologia e a Iconografia, sem deixar de lado os demais afluentes (ideologias, falas, interpretações, textos, imagens, pensamentos, dúvidas, relações, mitos, entre muitos outros) desse longo rio histórico.

REFERÊNCIAS

ALLOA, E. *Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso*. Tradução de Aline Rena. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.91-113, jan. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4077>.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992, p. 70-113.

BOLVIG, Axel e LINDLEY, Philip (coord.) *History and Images. Towards a New Iconology*. Turnhout: ed. Brepols, 2003.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *As Teorias da Arte: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Instituto Piaget, Lisboa.

DANTO, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary art and the Pale of History*. Philadelphia: Princeton Univ., 1987.

DUBOIS, Phillippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Papirus Editora, São Paulo, 2ª Edição, 1996.

FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, London, 2017.

_____. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2016.

_____. *O Retorno do Real*. Cosac Naify, São Paulo, 2016

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1989.

HARRISON, Charles. WOOD, Paul. (Eds.) *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of changing ideas*. Blackwell Publishers Inc, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Através dos tempos: Declínio e Queda das Vanguardas no século XX*. Porto: ed. Campo das Letras, 2001.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editorial Contraponto, 2013.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.

_____. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 1986.

SERRÃO, Vítor - *A Cripto-História da Arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity, contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Getty Research Institute for The History of Art and Humanities, Los Angeles, 1999.

**A CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA EM
PAREDE DA MEMÓRIA
(1994-2015), DE ROSANA
PAULINO, E ÁGUA DE BARRELA
(2016), DE ELIANA CRUZ**

Marcella Mesquita Granatiere

Marcella Mesquita Granatiere

Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2020). Atualmente é doutoranda da Pontifícia Universidade Católica no mesmo programa. A pesquisadora tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: áfricas: imagens e imaginário; Brasil: 'harmonia' racial, racismo, mestiçagem e identidade nacional. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a memória, identidades e história em diálogo com a literatura afro-brasileira.

O QUE OS LIVROS ESCONDEM,
AS PALAVRAS DITAS LIBERTAM.
E NÃO HÁ QUEM PONHA
UM PONTO FINAL NA HISTÓRIA
(CONCEIÇÃO EVARISTO).

A PRESA, COMO SEMPRE DE COSTUME,
É CONDUZIDA NO CORTEJO TRIUNFANTE.
CHAMAM-NA BENS CULTURAIS
(WALTER BENJAMIN).

ESCOVAR O PASSADO A CONTRAPELO PARA PENSAR O PRESENTE

Quais são as linhas da história? Quais são as suas temporalidades? No contexto das ex-colônias europeias, as narrativas oficiais tendem a exaltar positivamente a conquista dos territórios e a dominação dos povos originários. A relação entre o presente e o passado se estabelece na “identificação afetiva com o vencedor”¹, ou seja, com o colonizador europeu.

As histórias dos povos colonizados foram narradas a partir da perspectiva do projeto “CIVILIZATÓRIO” europeu. Na América Latina, o texto literário e as artes plásticas ajudaram, de certa forma, a construir as narrativas identitárias e a divulgar o sentido de “COMUNIDADES IMAGINÁRIAS” desejadas pelas elites locais. Em seus estudos sobre nação, Benedict Anderson

¹ Identificação afetiva com o vencedor, conceito introduzido por Walter Benjamin na tese VII, na qual ele acusa o historicismo de identificação com os vencedores. Cf. LÖWY, 2005, p. 71.

(2019, p. 36) propõe a definição de nação enquanto comunidade política imaginada e explica que “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal”.

A literatura, sem abrir mão das especificidades que lhe são inerentes enquanto linguagem, tem a capacidade de intervir na narrativa histórica. Os romances nacionais² do século XIX são exemplos de ficções com ênfase na sedimentação de imagens positivas do passado colonial, isto é, os textos reiteram o discurso da historiografia oficial. Doris Sommer (1991) percebe na ficção de fundação uma estratégia para conter conflitos regionais, de raça e de gênero que ameaçavam o desenvolvimento das nações latino-americanas:

Afinal, esses romances faziam parte de um projeto burguês geral para promover a hegemonia na cultura que se formava. Idealmente, seria uma cultura aconchegante, quase abafada, que unia as esferas pública e privada de tal maneira que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era o seu lugar (SOMMER, 1991, p. 46).

Nesse sentido, o discurso literário teve como objetivo priorizar as representações e características do ser nacional. As ficções de fundação procuraram legitimar as nações emergentes. Pode-se dizer, portanto, que os países sul-americanos e os romances deram luz uns aos outros (SOMMER, 1991, p. 27).

Na comunidade imaginária brasileira, as lacunas, abertas pelo silêncio imposto através da narrativa histórica oficial, seguem sendo preenchidas por linhas de fuga da relação entre o passado e a memória. Lélia Gonzales (1984, p. 226), em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, considera a memória como o não-saber que conhece, “esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui”. Traçando essas linhas de fuga, é possível desviar-se da narrativa histórica oficial e provocar rasuras na historiografia convencional.

Escritores como Luís Gama, Maria Firmino dos Reis, Lima Barreto; artistas e autores como Abdias Nascimento e Solano Trindade buscaram interferir na vida sociocultural

² O livro *Iracema*, de José de Alencar, é considerado por Doris Sommer (1991, p. 37) um romance nacional. Ela analisa a narrativa no capítulo V do livro *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*.

de seu tempo. Eles recorrem à memória histórica para construir imagens e narrativas autorrepresentativas. Para a professora Florentina Souza (2004, p. 279-280), a produção textual afro-brasileira passa pela compreensão de que as identidades são constituídas no discurso. Contudo, em vez de uma formação fixa e imutável, as identidades são vistas como estratégias resultantes de desejos ou interesses de filiação a grupos específicos e, portanto, sempre são passíveis de reestruturação e atualização.

Na perspectiva dos autores e artistas acima citados, a literatura e as artes plásticas podem ser entendidas como objetos capazes de influenciar comportamentos e de interferir na vida político-cultural. À vista disso, suas produções textuais ficcionais ou acadêmicas são comprometidas com a identidade afro-brasileira e com a agenda política dos escritores. Segundo Abdias Nascimento:

A arte dos povos negros da diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista (NASCIMENTO, 1976, p. 36).

A produção textual e artística afro-brasileira segue revertendo hierarquias, representações e significados. A historiadora Beatriz Nascimento, em sua pesquisa sobre quilombos, propõe o uso do termo “CONTINUIDADE HISTÓRICA” para orientar o estudo dos sistemas sociais alternativos organizados pelos negros, das manifestações culturais e das religiões de matriz africanas. Em seu artigo *É tempo de falarmos de nós mesmo*, Nascimento (1982) explica o significado e a relevância do termo:

Continuidade histórica é um termo ainda mais abstrato do que “sobrevivência” ou “resistência cultural” dos antropólogos. A continuidade seria a vida do homem – e dos homens – continuando aparentemente sem clivagens, embora achatada pelos vários processos e formas de dominação, subordinação, dominância e subserviência. Processo que aconteceu, ao longo desses anos, com aqueles que, em nossas abstrações, se englobam na categoria de negros (NASCIMENTO, 1982, p. 110).

A chave de análise sugerida por Beatriz Nascimento ecoa na obra *Paredes da Memória* (1994-2015), de Rosana Paulino, e no livro *Água de Barrela* (2016), de Eliana Alves Cruz.

A experiência da diáspora é contada sob a ótica da vida, do ser humano na condição de escravizado. A partir da memória de suas ancestralidades, a artista e a escritora costuram o passado. A “CONTINUIDADE HISTÓRICA” está contida na potência do vivido.

ROSANA PAULINO E ELIANA ALVES CRUZ: COSTURANDO O PASSADO

A artista plástica e pesquisadora Rosana Paulino é natural de São Paulo, capital. Bacharel em gravura pela Universidade de São Paulo (USP), cursou especialização em gravura na London Print Studio, em Londres, e realizou doutorado na USP. *Parede da Memória* é um dos trabalhos mais antigos de Rosana Paulino, construído entre 1994 e 2015. O processo de criação parte de onze fotografias do álbum de família. As imagens são impressas em patuás (pequenas almofadas) que vão se repetindo até formarem uma parede de 1500 peças. A artista explica, em vídeo produzido pela professora Célia Antonacci (2017), como surgiu a ideia:

Desde criança eu gostava de mexer numa caixa de fotos que nós temos aqui em casa e, quando chegou a esse momento, eu disse: ótimo! Vou trabalhar com as fotos de família. Eu posso saber quem sou eu, de onde vieram meus antecedentes, meus pais, minha mãe, minha avó. Eu não sou fotógrafa, eu tenho muita dificuldade com a fotografia pura, mas eu gosto de colocar as fotografias em outras situações. Daí veio “Parede da Memória” (PAULINO apud ANTONACCI, 2017, p. 279).

Para Paulino, esse trabalho é um exercício das lembranças de sua ancestralidade em diálogo com a memória coletiva, ou seja, a memória individual torna-se, ao mesmo tempo, inscrição das histórias da experiência na diáspora.

Tem uma questão da multidão, essa coisa de ignorar. Você ignora uma dessas pessoas na multidão, mas não ignora mil e trezentos olhos em cima de você. Tem a questão da origem, de onde eu vim. O Patuá é um objeto da cultura brasileira, da umbanda, para ser mais exata. Tem a questão da costura: minha mãe era costureira, eu vi muito minha mãe passando noites e noites costurando para poder pagar os estudos meus e de minhas irmãs. Isso toca a gente, eu tive uma educação um pouco antiga, eu aprendi a bordar, eu fiz enxoval, tudo isso foi constituindo a minha formação. Criar a partir de um microcosmo de uma família negra aqui de São Paulo para pensar uma questão maior de Brasil (PAULINO apud ANTONACCI, 2017, p. 280-281).

Figura 1: Parede da Memória (1994-2015), de Rosana Paulino.



Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com>. Acesso em: 1 dez. 2020

A memória, como modo de conhecer e construir outras metodologias para a história, também está presente na literatura. A escrita afrodescendente cria linhas de fugas e recusa o confinamento aos processos e cronologias da historiografia ocidental. Segundo Conceição Evaristo (2007, p. 20), o ato de escrever ultrapassa os limites de uma compreensão da vida: “escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo”. É um inscrever-se na história.

Eliana Alves Cruz, escritora e jornalista carioca, em sua fala no simpósio *Narrativas do Nacional* (2020), explica que através da literatura ela tenta refletir sobre o Brasil. Para a escritora, a combinação entre a pesquisa historiográfica e o exercício de imaginação da escrita ficcional foi fundamental para costurar as lacunas do passado. Cruz ainda ressalta que, no caso das pessoas escravizadas e seus descendentes, a escrita possibilita a “reconstrução de vidas e de seres humanos que, para não sucumbir e para não morrer, precisaram reconstruir e refazer uma caminhada em novas bases” (CRUZ, 2020, informação oral).

A autora cita o seu primeiro romance, *Água de Barrela* (2016), como exemplo da costura entre a memória e o passado histórico. O livro baseia-se nas histórias da família da própria Eliana Alves Cruz, começando com a travessia forçada da África para o Brasil até os dias atuais. A narrativa se desenvolve na cidade de Cachoeira, no interior da Bahia, e rememora o Rio de Janeiro e a cidade de Salvador. Cruz desenvolve sua escrita a partir de experiências compartilhadas por sua tia-avó, Anolina. Através das personagens protagonistas, mulheres negras, a escritora mostra outra perspectiva sobre o passado colonial:

*Não queremos mais aquilo que embranquece a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e constante apagamento da cor de terra
molhada, suada, encantada...
Queremos os remendos dos panos, nas tramas dos anos
sofridos, amados...
E acima de tudo,
apaixonadamente vividos* (CRUZ, 2018, p. 12).

As vozes narrativas do romance constroem a subjetividade da mulher negra que foi constantemente negada pela sociedade colonial. Florentina Souza (2008), em seu texto *Gênero e ‘raça’ na literatura brasileira*, explica o processo de representação da mulher negra

em textos canônicos da literatura brasileira e nos estudos sociológicos:

A leitura de vários exemplos da textualidade brasileira, literária ou não, aponta para uma percepção do corpo da mulher negra como este objeto do prazer sem culpa para os homens brancos, do prazer primitivo, prazer livre das amarras da tradição judaico-cristã no qual a mulher negra figura apenas como objeto de consumo e de satisfação do homem. [...] Das índias às africanas e afrodescendentes, as mulheres no Brasil foram assim representadas e assim “consumidas” por uma tradição patriarcal, sexista e racista (SOUZA, 2008, p. 106).

Eliana Alves Cruz e Rosana Paulino propõem outras referências para a história da diáspora. Os estereótipos da mãe preta, da empregada doméstica e da “mulata” hipersexualizada são ressignificados. A objetificação, a resistência e a memória são representadas a partir da percepção da mulher negra.

CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA

A cartografia afetiva da memória perpassa a narrativa de *Água de Barrela* (2016). A autora remenda as tramas do passado, a começar pelo título do livro: *Água de Barrela* é o nome de um alvejante caseiro que foi muito usado pelas mulheres escravizadas, posteriormente pelas lavadeiras, para branquear as roupas. Tanto a capa como a primeira cena do livro, intitulada “Um dia qualquer no engenho Nossa Senhora da Natividade”, descrevem esta rotina:

Depois de tirar toda aquela roupa dos caldeirões com o alvejante, Isabel, Umbelina e Dasdô, contando sambas de rodas numa mistura mágica de português com nagô, ewe e outras línguas d’África, acomodaram tudo em balaies e se puseram na parte de trás do sobrado, a estender uma a uma as peças muito alvas no extenso varal e no gramado. Na varanda atrás da cozinha, Cecília pilava milho. Risos misturados com os contos e com o cheiro de limpeza. O sol estava fervendo e a roupa secaria cheirosa, alva e brilhante... (CRUZ, 2018, p. 13).

Elementos extra narrativos costuram com cuidado a memória afetiva. A composição da trama também inclui fotos de parentes, objetos pessoais e cartas. Nas páginas iniciais, encontram-se três fotos dos avôs da escritora e a árvore genealógica da família. Nas últimas

páginas, estão quatro fotos, dentre elas: uma foto de sua bisavó Damiana junto com a tataravó Marta; do fio de contas xangô, herança de sua tataravó; e da carta de Mary Santos Silva, descendente da família Tosta – proprietária do Engenho N. S. da Natividade e dos ancestrais escravizados de Eliana Cruz –, para Celina, avó da autora.

A narrativa do passado começa no presente, com a festa de cem anos de Damiana. Sentada na cadeira de rodas, observa familiares e amigos cantar e dançar em meio a comida farta. A visão de todos os convidados vestidos de roupa branca a faz recordar os anos de trabalho com a água de barrela:

Seus olhos também não são mais os mesmos, mas registravam muito bem o brilho das roupas imaculadas que a circundavam naquele dia de festa. Aqueles moços e moças ali estavam, certamente, nunca tinham visto uma barrela – aquela água com cinzas de madeira que se colocava na rouparia para branqueá-la. [...] Primeiro se esfregava e batia-se bem; depois era colocar um pouco no molho da água de barrela, enxaguar mais e pôr no sol para quorar. Quando os panos secavam, entrava em ação o pesado ferro de engomar, que deslizava em cima do tecido com algumas gotas de água de cheiro. Vinco por vinco. Gola por gola. Pronto. Tudo limpo. Tudo perfumado. Tudo branco (CRUZ, 2018, p. 15).

As histórias contadas nas páginas seguintes são construídas a partir dos relatos de Analina. Tia Nunu, portadora de esquizofrenia paranoide – doença mental caracterizada por delírios, alucinações, confusão mental, além de outros sintomas –, possuía a “Pedra de Roseta³” para desvendar as origens da família (CRUZ, 2018, p. 308). As lembranças de tia Analina são umas das linhas que costuram o passado.

Outra linha que remenda o tempo é o fio de contas de Xangô, herança de família, que chegou ao Brasil com Akin Sangokunle (Firmino) e sua cunhada grávida, Ewá Oluwa (Helena). O orixá da justiça acompanha a jornada das diferentes gerações. Xangô, presente nos momentos difíceis, ensina a compreender a temporalidade não ocidental e guia Firmino e seu descendentes na resistência à objetificação.

O nome de sua família – Sangokunle, que poderia ser traduzido livremente

3 Pedra de Roseta é um fragmento de uma estrela. A mensagem inscrita na pedra ajuda a entender o passado egípcio, as formas diferentes de governo, religiões e línguas. Fonte: InfoEscola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/civilizacao-egipcia/pedra-de-roseta/>. Acesso em: 8 dez. 2020.

para “aquele que se ajoelha para Xangô” – honrava a divindade poderosa da justiça, dos trovões. Ele não haveria de faltar justo agora. Não sabia se podia ou deveria ficar com aquele objeto sagrado, mas era a única coisa que lhe restou e foi segurando firmemente a fio durante a interminável e macabra viagem que reuniu forças para conseguir chegar até a manhã (CRUZ, 2008, p. 26).

Já no engenho da família Tosta, Helena dá à luz a Anolina e morre após o parto. Anolina é a primeira mulher da família nascida em solo brasileiro. As protagonistas – Anolina, Marta, Damiana e Celina – rompem com a representação e perspectiva dos estereótipos naturalizados na literatura ficcional e científica, na qual, como expõe Lélia Gonzalez (1984, p. 226), “a mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta”.

As quatro gerações de mulheres negras constroem redes de afetos, modos de se relacionar, de preservação de laços de amizade e de amor. Anolina, Marta, Damiana e Celina criam formas de existir e reexistir em meio ao cotidiano de dificuldades e de violência simbólica e física das pessoas escravizadas que persistem no pós-abolição. Na visão de Marta:

Depois da abolição, a única diferença era que não se via ninguém vendendo serviços ou produtos para algum senhor, mas para sustento próprio. No entanto, apesar de estarem às vésperas do século XX, algumas coisas continuavam iguais (CRUZ, 2008, p. 173).

As vozes narrativas de Marta e Damiana expõem as disputas políticas regionais e nacionais, as tensões sociais e raciais, além dos embates pela ocupação de determinados espaços da cidade de Salvador no pós-abolição. Beatriz Nascimento define os papéis destinados à comunidade afro-brasileira a partir da abolição da escravatura como continuidade da “HERANÇA ESCRAVISTA”. A historiadora ressalta a dupla opressão – gênero e raça – vivida pela mulher negra:

A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, deste modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A ‘herança escravocrata’ sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, a grosso modo, não muda muito (NASCIMENTO, 1982, p. 103).

O objetivo de Marta rompe com a “herança escravocrata”. Sua filha Damiana ainda depende da água de barrela, ou seja, ainda depende do trabalho de lavadeira para manter a família. Entretanto, a neta Celina, ao se formar e se tornar professora, realiza o desejo de seus ancestrais: rompe com a condição de subalternização imposto pelo passado colonial.

A condição da mulher negra no tecido social brasileiro é uma questão central também para Rosana Paulino (2016). Em entrevista para a série *Diálogos Ausentes*, do Itaú Cultural, a artista e pesquisadora afirma: “O tema que me atrai mais é pensar a sociedade brasileira”. Dentro deste pensamento, a artista analisa a posição ocupada pela mulher negra. Paulino estabelece uma linha de diálogo entre a pesquisa historiográfica e as artes visuais para tentar entender qual seria a posição ocupada pela população negra na estrutura social do país. Em entrevista concedida à professora Célia Antonacci (2017), Paulino expõe:

Essa questão da mulher negra está presente na minha vida porque eu sou negra, sou descendente de negros. A primeira coisa que me chamou a atenção foi o fato de que não tínhamos bonecas negras para brincarmos e todos os modelos que apareciam na TV e nos livros infantis eram sempre da fada e da princesa linda, loira e de cabelos lisos. Isso me chamava a atenção. Brincávamos de colocar uma toalha na cabeça para representar o cabelo loiro e liso e pensávamos que isso era normal. Só quando fui crescendo é que percebi essa exclusão, esses parâmetros. Porque a mulher negra sempre aparecia na TV no papel de empregada doméstica ou como mulata gostosa, sempre nessa situação, sempre nos papéis de excluídos. Obviamente isso foi chamando minha atenção. À medida que eu fui estudando, eu trouxe isso para meu trabalho porque é isso que me incomoda. Eu só consigo trabalhar de fato com as questões que me incomodam (PAULINO apud ANTONACCI, 2017, p. 278).

O incômodo sobre a invisibilidade do negro no meio social deu origem à obra *Parede da Memória* (1994-2015). Ainda como estudante da USP, Rosana Paulino elabora a obra com elementos que remetem a sua memória afetiva: as imagens reproduzidas são parte do álbum de fotografia da família; a técnica escolhida foi a costura que remete à profissão da mãe da artista. A forma selecionada para composição foi o patuá, um objeto usado nas religiões de matrizes africanas, que une a memória da ancestralidade familiar à coletiva.

A artista inverte a invisibilidade da comunidade negra por meio da fotografia e pela dimensão da obra. São 1.500 patuás que chamam atenção para a presença e para existência

da população afrodescendente. Rosana Paulino constrói sua cartografia da memória com elementos, de certa forma, cristalizados no imaginário social enquanto parte do universo de grupos historicamente oprimidos. Dentre eles, está a costura, ligada diretamente ao universo feminino, e o patuá, relacionado à cultura negra.

A arte de Rosana Paulino abraça características da arte negra-africana em diáspora defendida por Abdias Nascimento. Segundo o artista e intelectual, a arte negra em diáspora “conserva temas, formas, símbolos, técnicas e conteúdos africanos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização” (NASCIMENTO, 1976, p. 37). Ao mesmo tempo, Paulino atualiza estas ideias quando faz o recorte da interseccionalidade entre gênero e raça para a sua pesquisa e para criar suas peças.

O PODER DE CONVOCAÇÃO DAS ARTES VISUAIS E DA LITERATURA

Quais são as linhas da história? Quais são as suas temporalidades? As artes plásticas e a literatura apontam para múltiplas rotas de fuga. No sentido poético, a história apresenta dupla temporalidade – a oficial e a coletiva. Na batalha discursiva, o direito ao passado não está confinado ao contemporâneo, mas faz um movimento histórico em direção à constituição de uma cartografia das histórias silenciadas. São histórias de vida, de morte e de pessoas.

A arte de Rosana Paulino e a literatura de Eliana Alves Cruz interferem na imagem constituída pela narrativa oficial sobre a população afrodescendente. A memória é a linha escolhida para preencher as lacunas da historiografia e para criar metodologias de forma a pensar as várias camadas de leitura da experiência da diáspora. A sutura poética, proposta por elas, nos convoca à reflexão e à inquietação e nos convida, ainda, a deslocar o olhar da visão de mundo eurocêntrico para modos não ocidentais de existir e reexistir.

Em *Água de Barrela* (2016), as personagens Anolina, Marta, Damiana e Celina apresentam, embora achatadas pelos vários processos e formas de dominação, uma política afetiva de cuidado com o outro. Em outras palavras, as relações de família, amizade e amor são linhas de manutenção de suas subjetividades. Já a obra *Parede da Memória* (1994-2005) reverte o processo de apagamento do negro pela linha do pertencimento à comunidade

Figura 2: Parede da Memória (1994-2015), de Rosana Paulino



Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com>. Acesso em: 1 dez. 2020.

afrodescendente – ou seja, a subjetividade forjada a partir do coletivo.

Assim como Luís Gama, Maria Firmino dos Reis, Lima Barreto, Abdias Nascimento, Solano Trindade, Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento e Conceição Evaristo, Rosana Paulino e Eliana Alves Cruz atuam na vida cultural: alteram representações, lugares e saberes dominantes. Artistas, escritores e intelectuais negras e negros produzem outros espaços de significação; criam uma tradição textual e artística que deslocam sentidos e reverterem valores instituídos pelas redes oficiais (SOUZA, 2004).

O trabalho de Rosana Paulino e Eliana Cruz assemelha-se ao dos arqueólogos: assim como eles escovam os ossos porque querem encontrar neles vestígios de antigas civilizações enterrados por séculos, ambas recorrem à memória porque querem ir atrás dos clamores antigos, já que a memória carrega muitas oralidades e muitas significâncias remontadas. Ambas assumiram a tarefa deixada por Walter Benjamin (*apud* LÖWY, 2005): escovar a história a contrapelo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte África Contemporânea. *Rebento*. São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/142/130>. Acesso em: 8 dez. 2020.

CRUZ, Eliana Alves. Escavar o passado para pensar o presente: encontro com os escritores Eliana Alves Cruz e Itamar Vieira Junior. *Simpósio Narrativas do Nacional*, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://narrativasdonacion.wixsite.com/naoverasbrasilnenhum>. Acesso em: 8 dez. 2020.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê Editora, 2018.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexíssimo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais hoje*, Rio de Janeiro, p. 223-244, 1984.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: *Histórias afro-atlânticas*, vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 1982.

PAULINO, Rosana. *Parede da Memória*. 1994-2015. Instalação: patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela. 8 x 8 x 3 cm cada unidade. Dimensões da instalação variáveis. Acervo da Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. Diálogos ausentes. [Entrevista cedida a] Gabriel Carneiro. *Itaú Cultural*. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rosana-paulino-dialogos-ausentes-2016-2>. Acesso em: 8 dez. 2020

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução: Gláucia Renaute Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SOUZA, Florentina. Gênero e “raça” na literatura brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 103-112, 2008.

_____. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 31, p. 277-293, 2004. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21077/13669>. Acesso em: 8 dez. 2020.

UMA TRADIÇÃO DA VIAGEM:
CARTOGRAFIA DO VIAJANTE NA POESIA
AMAZONENSE

Fadul Moura

Fadul Moura

Mestre em Letras e Artes (UEA) e doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp) com bolsa de estudos concedida pela Fapesp. O pesquisador é membro do Núcleo de Estudos sobre Produções Culturais Extemporâneas e Excêntricas na Era dos Extremos: Brasil, América Latina e Outras Regiões.

O eixo condutor da análise é a ideia de deslocamento. Ocorre em Luiz Bacellar e em Astrid Cabral um cruzamento espaço-temporal que tem como força centrípeta a figura do poeta viajante. Embora não se desqualifique uma viagem geográfica em seus livros, a viagem IMAGINÁRIA terá maior fôlego como chave interpretativa, em razão de ela ser um eco de outras poéticas da tradição. Compreende-se a existência tácita de uma tradição de viajantes que adviria, ao menos no ocidente, dos argonautas, atravessando Homero, Luís Vaz Camões, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Jorge de Lima, por exemplo. Os dois poetas no presente estudo, portanto, inscrevem-se nessa tradição, na medida em que, a princípio, reelaboram imagens náuticas. Eles recuperam o mar, a embarcação (a caravela, o navio e suas variações) e o viajante, transformando-os. Essa nova viagem se dá através das coisas, do espaço e das situações que os poetas veem. Os três elementos anteriores são transmutados em “PORTOS IMAGINÁRIOS” em cada poética. “ATRACAR” nesses “PORTOS DE PASSAGEM” equivale a uma sonda do tempo que se soergue. Eles evocam lembranças do passado e, ainda, produzem lembranças para o futuro. Nesse sentido, o ponto axial dessas viagens reside na concepção de que viajar é mais que pesquisa etnográfica, arqueológica ou descoberta de curiosidades, mas a própria experiência de engendrar memórias. Experiência, essa, que estende a duração do presente no momento em que cerze nele outras temporalidades.

Um poema de cada poeta será tomado como ponto de partida. Com eles é possível identificar a presença da viagem em Luiz Bacellar e em Astrid Cabral. “Canção do grumete” foi retirado de *Frauta de barro*; “Coração couraçado”, de *Rasos d’água*. Cada um deles corresponde, respectivamente, ao “QUASE FIM” e ao “NOVO INÍCIO” da viagem no interior daqueles livros. No entanto, a julgar pela viagem interminável em cada autor, tais textos são tomados como o ponto de virada de uma poética para outra, o que antepara a análise para o contexto da viagem na poesia amazonense a partir dos anos 1950. A urdidura entre suas viagens está

na inscrição de outro poeta, o qual ambos consideram EXEMPLAR de maestria do verso: Jorge de Lima, precisamente em *Invenção de Orfeu* (1952)¹. Assim, o presente momento cartográfico seguirá o fio Luiz Bacellar-Jorge de Lima-Astrid Cabral, estabelecendo o arco autoral no interior da historiografia literária brasileira.

A viagem na poesia amazonense é apresentada pela primeira vez por Marcos Frederico Krüger em *A sensibilidade dos punhais* (2011). O ensaio aborda os três primeiros livros de cada poeta selecionado, com base no *leitmotiv* percebido: a imagem do mar. São eles: Violeta Branca, com *Ritmos de inquieta alegria* (1935); Sebastião Norões, com *Poesia frequentemente* (1956); e Luiz Bacellar, com *Frauta de barro* (1963). Marcos Frederico Krüger compreende o mar como uma “alegoria de dois signos” (2011, p. 11): símbolo da poesia, associada à música, e da sexualidade. Seu texto defende uma trajetória que parte da poesia produzida no Amazonas teria percorrido. Em razão de seu caráter fundacional, tal ensaio precisa ser recuperado em alguns de seus argumentos. A intenção desta revisitação é a própria historicização de sua proposta, a verificação de pontos cegos e as possibilidades de desdobramentos críticos. Em sua análise, Marcos Frederico Krüger informa que

[...] nos Ritmos, Violeta apenas deseja viajar pelo mar infinito. Norões, com a Poesia, realiza, 21 anos depois, o sonho de sua antecessora e empreende uma lírica excursão pelos oceanos. Ele, no entanto, regressa fracassado, não tendo se tornado o herói que almejava ser. Seguindo-lhe o exemplo, um outro argonauta se aventura numa epopeia particular: Luiz Bacellar. Nesse caso, embora não atinja o objetivo, ele não regressa. Permanece em eterna viagem, já que o sentido da vida, conforme se pode depreender do texto primitivo da Frauta, não é encontrar, mas buscar o inatingível de forma incessante [...] (2011, p. 11-12).

A força do ensaio consiste na inauguração de uma chave interpretativa que pode ser interpelada na sua origem. Há outras formas de viagem que não aquelas em que o mar seja matriz da ação do viajante? A presente investigação traz algumas respostas. Primeiramente,

¹ Em depoimento, Luiz Bacellar (1998, p. 277-278) declara que Jorge de Lima foi o poeta que marcou profundamente sua obra, sendo para ele o poeta maior. Em palestra realizada em 2012 no III Colóquio Poéticas do Imaginário, na Universidade do Estado do Amazonas, Astrid Cabral (2012, p. 159-166) declara não ter concluído a pesquisa do mestrado em Letras na Universidade de Brasília, cujo tema era a criação vocabular em Jorge de Lima, na *Invenção de Orfeu*.

a imagem do mar não é circunscrita aos três autores analisados pelo crítico. Astrid Cabral pode ser incluída nessa linhagem, tornando-se um novo marco na produção poética do Amazonas. Todavia, a imagem do mar e suas derivações não estão circunscritas a um livro da poeta, mas distribuída por sua obra, o que torna seu lugar na linhagem mais complexo. Antes dela e de *Ritmos de inquieta alegria*, a poesia amazonense conheceu *Poemas amazônicos* (1927), de Pereira da Silva, em que a viagem também aparece. O último autor, entretanto, terá uma postura diferente, pois sua empreitada se dirige à investigação do território amazônico pela ótica de um norte-rio-grandense que migra para o Amazonas. Além desses exemplos, há trajetórias de viajantes naturalistas que, apesar de escaparem ao escopo de gênero, são retomadas como pano de fundo quando autores locais assumem para si a responsabilidade de quem apresenta sua geografia. A apresentação desses nomes e circunstâncias que extrapolam o escopo de *A sensibilidade dos punhais* objetiva demonstrar que, se for reorientado o foco da imagem do mar para a ideia de *viagem*, preservado o seu significado abstrato e sentido mais amplo, haverá quase que uma genealogia do tema na poesia do Amazonas. De antemão, registra-se que esta proposta cartográfica não tem a intenção de abarcar todo esse trajeto. O propósito é mostrar que a argumentação do ensaísta se fez poderosa porque notou uma recorrência temática que aqui se compreenderá como ECO VIAJANTE. Esse, então, será encarado como legado a ser investigado. Depreende-se das palavras acima que o navegar e o deambular, próprios à poesia de Luiz Bacellar, parecem ser recobrados em Astrid Cabral. A BUSCA destacada por Marcos Frederico Krüger está próxima à postura do ANDARILHO ou VIAJANTE definida por Jacques Rancière (2017, p. 117-162) a respeito da poesia moderna. Essa figura, como chave, determina o sentido da procura pelos temas recomeçados na canção da *Frauta de barro*, assim como a orientação do trajeto pelas memórias em *Rasos d'água*. Essa característica de uma poesia inclinada à modernidade apresenta um sujeito poético em errância, saindo de um estado de interioridade pura e se realizando através do trajeto que perfaz no decorrer dos poemas. Com efeito, ocorre um deslocamento do plano fechado à própria subjetividade a outro plano, na medida em que ela se lança para fora por meio da linguagem. O sujeito coloca-se em diálogo que se acentua com o mundo ao passo que as etapas da viagem são realizadas. Dessa ETERNA VIAGEM e desse BUSCAR DE FORMA INCESSANTE advêm

também o imperativo da errância, o qual será visto nos dois poemas selecionados com o alargamento do horizonte. Não se trata, nesse segundo movimento, de um simples vagar sem rumo, mas de um prolongamento equacionado ao alongamento da vida.

Quando lança a proposta de possível releitura da “revolução poética moderna”, Jacques Rancière (2017, p. 123) aponta os limites do estatuto do poema aliado a uma divisão dos gêneros preconizada pela época romântica, que associou a lírica a Platão e a Aristóteles. Essa revolução é necessária, segundo ele, para explicitar que o lugar do lirismo moderno não deve ser interpretado como uma exploração de uma experiência de si nem como uma descoberta da natureza ou da sensibilidade. Por esse prisma, considera que o eu poético precisa ser emancipado das políticas canônicas da escrita e observado com outro olhar. Para Jacques Rancière,

[...] a revolução lírica moderna não é uma maneira de experimentar a si mesmo, de sentir a profundidade de sua vida interior ou, ao contrário, de afundá-la na profundidade da natureza. É em primeiro lugar um modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu dito, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia [...] (2017, p. 121).

Conforme o raciocínio do filósofo, o poeta é aquele que se conhece pelo canto e pelos alvos cantados e não quem apenas confessa sentimentos ou aprofunda-os na natureza. Quando ela aparece, seus elementos devem ser lidos como OPERADORES DE ACOMPANHAMENTO (RANCIÈRE, 2017, p. 121), isto é, como dispositivos que permitem que o eu atravesse todo o poema, abrindo espaço para que o mesmo EU apareça. A leitura conjunta de “Canção do grumete” e “Coração couraçado” mostrará que a “caravela” e o “couraçado” serão, antes de tudo, meios de transporte, isto é, da navegação. E é certo que também serão o meio FIGURADO pelo qual o sujeito poético dirá a si mesmo. Colocando-os em comparação, nota-se mais que a sofisticação e inteligência humanas para a construção de um tipo de embarcação mais moderno que o outro. A escolha de cada poeta configura a prerrogativa do tom que cada um deles imprime no texto. A “caravela”, ao remeter à herança de um tempo passado, torna o presente apequenado. O couraçado, por sua vez, demarca um peso e a uma necessidade de proteção para a nova navegação.

Ao destacar o *modo específico da enunciação*, Jacques Rancière analisa o procedimento poético em execução, recuando o olhar do alvo para os meios com os quais o EU pode se mostrar. O “canto” é o operador pelo qual a poesia anuncia o seu tema – neste caso, o próprio cantor, o “grumete” –, apresentando-o como origem do poema; a “courage”, como palavra derivada, também operadora, demonstra como o eu compartilha a condição de objeto a ser retraído. Sujeito e objeto não estão mais opostos, mas correlatos pela ação reflexiva. E, com essas inclinações, os poemas oferecem a direção de cada livro. Por esse caminho, compreende-se que o tema da VIAGEM corrobora a ideia de processos EM DESENVOLVIMENTO. Os títulos dos poemas selecionados jogam com um dinamismo que se projeta sobre os conteúdos: o que varia é o que se *transforma*, ou seja, a metamorfose compõe a ética do viajante ao passo que ele atravessa espaço e tempo e se apresenta ao leitor. Não muito distante disso, os “portos imaginários” terão em seus significados uma ambivalência: lugar de chegada e de partida são, portanto, lugar de passagem, o que revela a errância em cada poesia.

O campo semântico da navegação enlaça ambos os textos. A relação viajante-navegação traz o diminuto, de um lado, e a vastidão, de outro, o que resvala na dimensão do horizonte sobre a qual os autores investem. Ao que parece, ambos são regidos pelo signo de Ulisses. O deslocamento próprio à personagem homérica é uma fórmula que orienta à impossibilidade de fixação de um itinerário, inclusive literário. “Canção do grumete” e “Coração coraçado” são exemplos do que aqui se considerará pela ideia de POÉTICAS VIAJANTES, na medida em que exemplificam os caminhos de idas e vindas textuais e de significação no pensamento de cada artista. Por fim, mesmo que o navegante tenha um destino desejado, não está ileso a forças que alterem seu trajeto.

Canção do grumete

*A caravela pequena
boia no mar infinito.*

*Foscas fragmentos de aurora
sonham-se em flores de espuma.*

*Sargaços perseverando
nas quilhas dos casos mortos.*

*Hipocampos e medusas
corrompem-se: eis a amarugem!*

*Sem ser gajeiro, me ponho
no alvo mastro de mezena.*

*Mas não perscruto o horizonte:
destenta-me o seu mistério.*

*A tempestade acalenta
as nuvens; rolam tambores.*

*Semelham carros de guerra
no trovejar da batalha.*

*Fundaram-se outros limites
além do oculto horizonte.*

*A caravela pequena
boia no mar: infinita...
(BACELLAR, 2011, p. 96).*

Os vinte versos são organizados em dísticos, de modo que sejam ouvidos ecos épicos na composição. Não se trata, porém, da grandiloquência, nem do uso de longos símiles homéricos, mas da reelaboração do imaginário náutico com a justaposição gradual de imagens que são próprias à tradição da viagem. O texto seguirá três momentos: a malograda flutuação, a violação das fronteiras e a mudança de rota.

O primeiro deles está na inversão que o título prevê: o canto não sairá da boca de um nobre viajante, mas de um membro da Praça Armada com graduação inferior à de marinheiro. Paralelamente, a “caravela” perde sua magnitude e se torna diminuta, se comparada à infinitude do mar. Ela “boia”. E aceitar essa circunstância pressupõe reconhecer a própria inabilidade em autoironia. Essa realocação da perspectiva confere voz à figura socialmente inaudita; na correlação entre o “grumete” e a “caravela pequena”, o leitor descobre, então, os sonhos de grandeza gorados.

O sonho é, por excelência, uma das imagens recorrentes no imaginário dos navegantes em língua portuguesa. Comumente associado ao desejo pelo desconhecido, aparece em Camões, em Camilo Pessanha² e em Fernando Pessoa, por exemplo. Se, em *Frauta de barro*, ecoam as palavras de Camões desde as epígrafes³, a presença de Fernando Pessoa é marcada não só por um poema a ele dedicado no mesmo livro, mas também pela reelaboração do motivo da viagem como uma “mensagem” a ser informada ao leitor: *mens agitat molem* (“a mente agita a matéria”), escreve o poeta português, como recado subliminar em seu título⁴. A informação parece ser reaproveitada pelo poeta brasileiro e convertida da coletividade da nação portuguesa para a individualidade do grumete, estreitando-se à tradição de viajantes e deixando pistas do próximo autor com quem dialogará. Em todos esses ecos, viajar depende da vontade de romper limites. A mente só seria capaz de ultrapassá-los quando “agitasse-os”, “movesse-os”. Assim, a viagem está associada à força motriz que transforma os próprios limites.

Não tendo mais essa força volitiva, o viajante parece dar um passo para trás. Colocar-se à deriva equivale à inanição, como se o futuro fosse desimportante. Luiz Bacellar lança mão de uma imagem poética em que no horizonte não se divisam céu e mar – “Foscas fragmentos de aurora / sonham-se em flores de espuma” –, o que demonstra que a navegação tratada no poema extrapola a ideia meramente geográfica. Os símbolos orbitam ao redor dos

2 Uma primeira associação entre a tríade simbolista portuguesa (Eugénio de Castro, António Nobre, Camilo Pessanha) e a poesia de Luiz Bacellar, precisamente em *Frauta de barro*, foi apontada por Gabriel Arcanjo dos Santos Albuquerque (1997), com o objetivo de mostrar uma linha de tradição na qual a poesia do amazonense poderia ser encarada. Seu trabalho reconheceu a memória, a partir da leitura de “Balada das 13 casas” e “Noturno do bairro dos Tócos”, como ponto axial motivado pela saudade, tema tradicional na poesia lusitana. Sem desconsiderar esse fato literário sensível pelo sotaque lusitano dessa poesia, alude-se aqui à figura do poeta português moderno por ele ser citado pelo autor em depoimento e pela postura crítica ser mais próxima ao que se deseja explorar nesta investigação.

3 Uma análise mais detida sobre a presença camoniana e as epígrafes em *Frauta de barro* foi desenvolvida por mim em outro espaço. Cf. MOURA 2017, p. 50-80.

4 *Mensagem* (1930) é o livro de Fernando Pessoa cujo título foi baseado nessa mensagem cifrada. O livro aborda os momentos de fundação, ascensão e queda da glória portuguesa alcançada com as grandes navegações. No final desse épico moderno, o poema canta o momento em que a calmaria abraça a nação. Aqueles que tinham ânsias pelas viagens se sentem dominados pelo vazio. O texto expõe, assim, uma crítica sobre a falta de um projeto grandioso, o que desemboca no tédio profundo e na apatia de Portugal como produtores de uma autoimagem. O poeta imprime sua mensagem de forma mais contundente nos versos finais do poema “Nevoeiro”.

“fragmentos”, figurando a incompletude da “aurora”, cujo brilho se perdeu. O tradicional símbolo de esperança de novo dia tem sua força mitigada, assim como se desfazem “em espuma” os resquícios de beleza onírica. Na mesma orientação, os “sargaços” e “cascos mortos” matizam a tradição lusitana, apresentando a ruína da caravela por meio da lassidão. A centralidade desse segundo momento do poema – da violação das fronteiras – reside no atravessamento de antigos limites. De um ponto de vista referencial, quando animais marinhos são conhecidos, desfaz-se o ideário mítico da monstruosidade, logo, a conquista dos falsos mitos não resulta em glória alguma. Já de um ponto de vista figurado, vencer a Medusa equivaleria à glória de Perseu, entretanto, o sangue do qual nasceria Pégaso, símbolo da viagem próxima viagem, pelo ar, só deixa o gosto amargo da realidade sem projeto de futuro. Corrompidos – para não dizer, subvertidos – os mitos, resta ao grumete pôr a si mesmo “no alvo mastro de mezena”, parte da caravela onde se controla a ré, e voltar (Mas para onde?).

A mudança de orientação pelo grumete também altera a rota da viagem. Quando lhes são retiradas as tentações, igualmente os desejos são perdidos. A partir daí, os versos subsequentes demonstram a presença do acaso. A força da natureza põe novamente a embarcação em movimento. Desta vez, contra a vontade do grumete, que já havia anunciado sua decisão – “não perscruto o horizonte: / destenta-me o seu mistério”. A paisagem marítima subleva-se em eco épico com a utilização do símile (“tambores” e “batalha”), retornando à circunstância inicial do texto. Essa ideia de espiral prepara a ideia de uma *viagem sem fim*.

A leve modificação da adjetivação nos versos finais, porém, traz o *turning point* da poesia de Luiz Bacellar para a de Astrid Cabral. A figura da imensidão na pequenez insere uma contradição lógica que atravessa as duas poéticas. Tal oxímoro é retirado da estância II, no Canto I, de *Invenção de Orfeu*. Em tal livro, Jorge de Lima dispõe-se a traçar uma trajetória épica-lírica, reelaborando e transformando radicalmente o gênero tradicional⁵. Nesse canto,

5 Luciano Marcos Dias Cavalcanti demonstrará como *Invenção de Orfeu* extrapola radicalmente a conceituação de Hegel. Suas considerações podem ser estendidas ao modo como *Frauta de barro* e *Rasos d'água* tomam *Invenção de Orfeu* como referência. De acordo com o crítico: “[...] o poema de Jorge de Lima é construído de maneira muito mais complexa do que a forma pela qual Hegel delineia a epopeia. Acreditamos que *Invenção de Orfeu* é construído conforme caracteristicamente é concebida a poesia moderna que explora a mistura e o contraste entre os gêneros do que propriamente a tentativa de adequar-se a seus tipos. Na

intitulado “Fundação da ilha”, o poeta precisa dizer o objetivo pelo qual viajar, isto é, trazer para o primeiro plano o signo que motiva sua viagem.

*A ilha ninguém achou
porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia.*

*Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava,
mesmo sem mar e sem fim,
mesmo sem terra e sem mim.*

*Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areais,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.*

*Nem achada e nem não vista
nem descrita nem viagem,
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas.*

*Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.*

*Indícios de canibais,
sinais de céu e sargaços,
aqui um mundo escondido
geme num búzio perdido*

*Rosa-de-ventos na testa,
maré rasa, aljofre, pérolas,
domingos de pascoelas.
E esse veleiro sem velas!
Afinal: ilha de praias.*

verdade, o poema apresenta uma mistura de gêneros e também de formas poéticas, em que o lírico está intrinsecamente amalgamado ao épico. E talvez, nesta mistura, a presença do lírico possa ser considerada o elemento que dá força ao poema. [...]” (2015, p. 24-25).

Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias?
(LIMA, s/d, p. 22-23)

O poema percorre um exame minucioso das motivações daquele que decide ter a viagem como empreitada. Os passos da exploração que ele mesmo encena vão da decomposição aos vestígios do que apresenta, quase como um estudo da metafísica da viagem.

Desde as primeiras sentenças elabora-se uma dinâmica de destituição, o que resulta em certo desmascaramento do viajante. O descobrimento não é razão suficiente para se lançar à viagem; a certeza do destino (“nos olhos”) em “clara geografia” também assegura a insuficiência dessa causa, pois a prerrogativa da clareza não explicita ao leitor o trajeto. As repetições anafóricas decompõem-no por dentro, em análise atenta a possíveis pretextos. O viajante vai sendo paulatinamente despido de itens materiais e imateriais, de espaço a afetos. O poema diz, pela lógica das negativas, a respeito da viagem exatamente por não poder dizê-la. A “viagem”, como substantivo abstrato, deriva sua característica de inapreensão e particularidade da experiência para o campo semântico do poema. É necessário dizer o que não se pode apreender, mesmo que inversamente, pelo dismantelamento.

O poema mostra-se como exercício de rastreamento de algo que ele próprio não nomeia. A coisa sem nome é figural. Não pode ser capturada como um conceito. Por isso ele a traduz pelos versos “há sempre um copo de mar / para um homem navegar”. A existência da grandeza marítima em pequeno copo põe em evidência a imagem oximórica que retroalimenta o viajante. O pensamento de Jorge de Lima reside no grego *oxymoron*, palavra derivada de outras duas: *oksýs*, significando “arguto”, “fino”; e *morós*, “tolo”, “grosseiro”. Vê-se nessa base etimológica um espírito de congregação de vetores opostos, de reunião de itens com grandezas diferenciadas, mas cujas características se acumulam e recrudesçam o impasse que a palavra poética reflete⁶. Não interessa a dissolução, mas a manutenção

6 De um ponto de vista filosófico, “[...] o que se percebe [...] é um recrudesimento da tensão, não seu arrefecimento, muito menos aniquilamento, pois, ao conduzir o olhar a uma leitura bifocal, o oxímoro obriga o pensamento a conciliar simultaneamente dois prismas distintos, como que hostis, carne e espírito, porém que se podem dizer tanto inconciliáveis quanto conciliáveis. [...]” (TAURISANO, 2014, p. 47). A abordagem de

da diferença. As negativas são levadas ao limite quando eliminam até a própria viagem. Ela é substituída pelo signo da aventura; por sua vez, seguramente anulado. Esse esforço de esgotamento dos sentidos fixos, entretanto, não esgota o próprio viajante.

O tempo e o estilo desse discurso poético apresentam um entrelaçamento entre conteúdo e forma. No plano da ação, não existe demarcação de futuro. Qualquer razão de ordem teleológica é desfeita pela falta de finalidade da viagem. Esse apagamento de expectativas anula o tempo mensurável e finca o poema em um presente atemporal. Mesmo que haja a forma do particípio, tal ideia de passado concreto é destruída pelas consecutivas negações. Essa construção assume um compromisso com a própria viagem, de modo que sua realização plena fique preservada pelo drama da linguagem poética. Aqui reside a estratégia emulada por Luiz Bacellar: a experiência “INFINITA” não pode ser codificada, muito menos entregue após um processamento racional. Ela resiste a ele ao passo que se afirma e se nega simultaneamente. O poema quer dizer a viagem como um evento aberto e sem limites; para tanto, precisa encontrar uma elocução que seja coerente com o conteúdo de sua mensagem. O estilo ensaia a função oximórica da linguagem: impede uma apreensão exclusivamente racional, pois o que a viagem é extrapola a racionalização limitada do dizível e do compreensível (espaço de um copo). Não há, portanto, um dizer cabal e único quando as imagens do poema jogam com a convivência da diferença entre a imensidão e a pequenez, isto é, quando “aqui um mundo escondido / geme num búzio perdido”. Um espaço mítico é fundado, como sugere o título do Canto I. E desse espaço soam vozes que ecoam pelas palavras do poeta. Não é gratuita a escolha da palavra “búzio” por Jorge de Lima. Ela guarda a noção de previsão do futuro. Ela também é oriunda do latim *bucinum*, significando o som da trombeta ou a própria trombeta. O oxímoro é acentuado com a solenidade do instrumento musical, que não canta, mas “geme” premonitivamente, apesar de ser uma pequena concha. Seu significado oscila entre o mítico e o banal.

Ricardo Reali Taurisano recai sobre o discurso de Agostinho de Hipona, em *Confissões*. Tomando a ideia de uma *conciliação* no plano do espírito e uma *inconciliação* no plano da carne, disserta sobre as várias nuances que tal forma de elocução terá no texto filosófico. Para o presente momento, interessa transpor essa *leitura bifocal* ao discurso poético de Jorge de Lima, a fim de notar como o poeta conduz às diferenças sem o intuito de apagá-las, o que enriquece o poema.

A sétima estrofe privilegia a parataxe como recurso. Aquele que relata a viagem não a faz por inteiro. Como produção de memórias, a viagem é mais uma extensão de pequenos eventos tornados grandiosos pelas marcas subjetivas e menos uma narração progressiva das ações. É composta por fragmentos, justaposições de eventos cujas diferentes proporções de tempo foram alinhadas e costuradas pelo exercício narrativo. A impossibilidade de inteireza das sentenças traz ainda no plano formal a impossibilidade de dizer em totalidade essa viagem.

Uma imagem destaca-se. O próprio horizonte como figura também é base do raciocínio da viagem. É declarada a distância entre dois pontos. Esse intervalo é o espaço de lançamento do sujeito ao mundo e, simultaneamente, de sua ação perante o mesmo mundo. Na medida em que um ponto é alcançado, a linha imaginária recua e o espaço que se concebia como horizonte é redefinido. Assim, sujeito e ilha são *move-diços*, como também são os referencias – “Móvel terra, céu incerto” – que permitiriam a localização precisa do viajante. E essa movimentação perpétua garante a continuidade da viagem.

Jorge de Lima focaliza diversos aspectos e manipula recursos variados. Sua intenção é a apresentação, seguida da retirada da informação. Após suspender toda e qualquer demarcação de espaço e tempo; de impossibilitar a escolha unilateral da totalidade em detrimento da parcialidade; e de trazer o *continuum* movimento, o poema realiza uma nova virada interpretativa. Seu encerramento não oferece uma resposta, mas uma indagação. Trata-se de um questionamento da vontade. Qual seria o motivo ulterior que levaria o sujeito poético à viagem senão ela mesma? Com isso, faz um retorno ao próprio poema, fazendo-o completo na abertura por onde fará eco no leitor.

A “pequena caravela... infinita”, de Luiz Bacellar, concentra no oxímoro mais que um recurso. A imagem dessa embarcação reprocessa a viagem mítica de Jorge de Lima, na qual o autor alagoano já havia reprocessado outros autores, e reintroduz um procedimento de vozes épicas em seu livro. Com Astrid Cabral haverá um procedimento similar. O leitor está diante de exemplos de reelaborações de uma poética em função de outra, que se estenderá como fio infinito. Há um estremecimento na compreensão de um lirismo confessional, uma vez que o ressoar dessas vozes ignora os obstáculos dos gêneros. Outros serão igualmente

cruzados, em um emaranhado discursivo que levantará uma rede de associações. Para o presente momento, interessa compreender que, em relação à produção poética brasileira, Luiz Bacellar e Astrid Cabral posicionam-se diante de Jorge de Lima. No caso específico daquele, para além dela, em tom de ruído, ainda havia a voz de Fernando Pessoa. Esses ecos duplos determinam que a visão do poeta amazonense não era circunscrita ao cenário brasileiro. Se ainda se tiver em mente a continuação de certa tradição da viagem na poesia amazonense prefigurada pelo estudo de Marcos Frederico Krüger, Luiz Bacellar terá uma posição privilegiada, pois insere um novo passo no desenvolvimento da produção poética local. Por si só, isso seria suficiente para pôr abaixo a construção da Amazônia como grande vazio discursivo⁷ a ser preenchido pelas vozes de outros, isto é, desprovida de produção literária (no caso particular, de produção poética de relevo) capaz de dizer a si mesma. A escrita de Luiz Bacellar seria, então, a prova cabal de outras circulações, da formação de outras redes de leituras. Tal circunstância está associada à sua presença no Clube da Madrugada⁸. Para Astrid Cabral, por sua vez, haverá também um eco de Guimarães Rosa, recuperado na segunda parte de *Rasos d'água*. Seguindo Jorge de Lima, a poeta mostra-se consciente de que o poético não está circunscrito às delimitações de gêneros (prosa e verso).

Ainda para este momento, vale recuperar o pensamento de Jacques Rancière, que reaproveita o ensinamento de Platão para dizer que não existe poética pura no que diz respeito à taxonomia dos gêneros literários. A atual intenção é lançar as primeiras referências para ler a poética de Luiz Bacellar em função desse reprocessamento. Jacques Rancière considera esse tipo de reintrodução um procedimento poético próprio à poesia moderna. Segundo seu raciocínio, é necessário ter em mente que os gêneros literários tradicionais obedeciam a políticas de escrita específicas, as quais foram construídas para uma época e artificialmente recosturadas como linhagem pela visada retrospectiva dos românticos. A

7 Francisco Foot Hardman (2009, p. 311) alerta sobre a inclinação da historiografia e da literatura brasileiras, a incorporar a região amazônica como “nossa parte mais pitoresca e selvagem” e indica a ideia de ela ser um “vazio construído”, como se a modernidade não a houvesse alcançado.

8 Movimento cultural que atuou em diversas frentes na capital do Amazonas durante as décadas de 50 e 60. Seus membros escreveram sobre Literatura, Sociologia, Artes, por exemplo, impactando a sociedade da época com o jornalismo cultural e produções artísticas.

intenção deles era manter o gênero lírico no arco de uma genealogia que, na realidade, é ausente em Aristóteles e rarefeita em Platão (presa a um relato no livro III da *República* como própria ao ditirambo). O estudo do filósofo francês esclarece que o estatuto do poema está alheio à divisão entre gêneros e reside no “[...] encontro entre uma maneira de falar – uma maneira de colocar ou de fazer elisão do *Eu* do poeta – e uma maneira de representar ou não as pessoas *comme il faut* [...]” (RANCIÈRE, 2017, p. 120). Essa ideia é a chave usada por Jacques Rancière para contrapor o modelo antigo, no qual o poema lírico não teria lugar. Ele não obedeceria à função da representação nem a uma posição da enunciação conveniente ou não para ser o tom político assumido pela comunidade. A poesia seria “in-significante ou inofensiva” (RANCIÈRE, 2017, p. 120), pois “[...] o *Eu* sem fundo duplo do poema lírico não pode trazer problema ao *NÓS* da comunidade, quando a tragédia o desdobra por meio do engano da *lexis* ou a epopeia o perverte por meio da falsificação do *mythos*. A boa poesia é ao mesmo tempo uma não-poesia que não fabrica mentira alguma e não divide nenhum sujeito” (RANCIÈRE, 2017, p. 120-121). O filósofo tem em seu horizonte que a poesia moderna investe nesse lugar “vazio” e pretende recusar “toda vassalagem a um controle filosófico-político do nó representação/enunciação” (RANCIÈRE, 2017, p. 121). Aliás, também expressa sua consciência de que a simples oposição desses casos esconderia outra forma de “vassalagem” ou “partidarismo político” que “pressuponha ou negue ao mesmo tempo uma experiência política do poema própria à era das revoluções modernas” (RANCIÈRE, 2017, p. 121). Por fim, arremata que toda essa experiência política deveria ser repensada: “[...] O lirismo moderno deveria então ser pensado [...] não como uma experiência de si ou uma descoberta natureza ou da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político” (RANCIÈRE, 2017, p. 121). Essa recuperação do pensamento de Jacques Rancière se faz importante para esclarecer alguns pressupostos, assim como passos que serão dados: 1. os três poetas em questão têm consciência do processo de transformação dos gêneros literários, e suas obras são resultado dessa transformação; 2. a seleção por um tema fundacional como a *viagem* diz respeito às leituras que os poetas operam sobre a tradição literária “de dentro” e “de fora” do Brasil, em Jorge de Lima, e “de dentro” e “de fora” do

Amazonas, nos demais autores; e 3. Luiz Bacellar e Astrid Cabral são encarados como etapas dessa tradição poética no Amazonas, pois ativam-na em suas obras.

O primeiro caso torna-se claro pelas próprias obras. Eles não escrevem exclusivamente poemas líricos. Trazem em seus livros poemas que misturam formas variadas, inclusive de diversas tradições. No caso brasileiro mais amplo, Jorge de Lima utilizou a forma plural em “sabíamos” e “chegamos”, duas únicas inserções no poema anteriormente lido. A premissa do autor de *Invenção de Orfeu*, todavia, está no primeiro poema do livro, quando menciona o “barão” de quem irá falar⁹. Esclarece-se que tais procedimentos são formas de dizer uma comunidade, as quais vão se tornando mais complexas. Quando Jorge de Lima funda sua ILHA, está lançando o fundamento de seu discurso, de modo que o objeto seja um modo de se chegar à complexidade do sujeito poético moderno. O escritor cumpre, então, seu projeto de “modernização da epopeia”¹⁰. Luiz Bacellar lê Jorge de Lima. O produto dessa emulação é o grumete-caravela, tal como o nós-ilha do alagoano. Ora, se “Canção do grumete” for observado por esse prisma, o leitor estará diante de um tipo de poesia que recorre a artifícios da representação na escolha de um tipo de marinheiro para dizer algo como porta-voz de um NÓS. Essa comunidade aparece de forma mais clara nos poemas em que a cidade ganha centralidade. Ao que parece, Luiz Bacellar percebe o encontro (do nó representação-enunciação) mencionado por Jacques Rancière e desliza entre as formas dos gêneros para dizer ora sobre um *eu* expresso em seu texto, como o faz em “Canção do grumete”, mas que não se exime do uso de máscaras em todo o livro. O poeta viajante veste e depõe suas máscaras, trocando-as de acordo com o que deseja apresentar. O próprio grumete é uma delas. O sujeito poético, que se diz em primeira pessoa, torna sua voz uníssona à da personagem, de modo que sejam indissociáveis. Já Astrid Cabral trará no “coração couraçado” uma imagem peculiar, pois dramatiza na possível individualidade

9 “Um barão assinalado / sem brasão, sem gume e fama / cumpre apenas o seu fado: / amar, louvar sua dama, / dia e noite navegar, / que é de aquém e de além-mar, / a ilha que busca e amor que ama.”, diz a primeira estrofe do poema I, do “Canto I – Fundação da ilha”. Cf. LIMA, s/d., p. 21.

10 Com base no depoimento de Jorge de Lima, Luciano Marcos Dias Cavalcanti ainda defenderá: [...] *Invenção de Orfeu* desconstrói a tradição épica no intuito de renová-la, de atualizá-la, seja no que se refere à sua própria temática e/ou variação métrica, rompendo com a concepção clássica do herói, seja através de sua construção onírica que problematiza ainda mais a construção do poema e seu próprio entendimento. [...]” (2015, p. 27). Esses são traços que se desdobram tanto sobre a poética de Luiz Bacellar quanto de Astrid Cabral.

um jogo que será expandido para a imagem do “convés em festa”. Nota-se que a expansão da experiência poética do individual para o coletivo atravessa, como uma etapa, a embarcação-objeto. Nesse caso, investe no valor original de *metaphora* como “TRANSPORTE” (o meio figurado para extrapolar a condição da lírica confessional). O caso de Astrid Cabral é acentuado porque ela é leitora de Jorge de Lima e de Luiz Bacellar. Retomando com variação o oxímoro de “copo de mar”, Astrid Cabral responde, assim, ao primeiro mestre de poesia.

Coração couraçado

*Tempestades em oceanos
ou em copos d'água
e não peço a Deus balsas
barcaças nem praias.
Só um coração couraçado.
Desses que no lombo
das ondas vão sem tombos
o convés em festa.*

Iluminado

(CABRAL, 2004, p. 25).

O poema de Astrid Cabral concentra no título dois significados. A adjetivação sobre “coração” leva tanto à proteção por armadura pesada quanto ao dinamismo da embarcação fortemente armada e blindada. Embora pese o valor bélico sobre os dois sentidos, é o segundo que dinamiza o “coração”, a fim de torná-lo cambiante. Desse modo, desliza-se até a ideia de coração viajante, correspondente que se alimenta do clichê sentimental (coração: fragilidade; couraçado: rigidez) para superá-lo quando se torna correlato objetivo do sujeito que se desloca. Ele é uma coisa e outra concomitantemente.

O texto seguirá três momentos, e dois deles aludem à Proposição e à Invocação do épico tradicional. Astrid Cabral transfunde os traços épicos, fazendo-os ecoar em seu livro. Isso significa que as formas não se encontram como categorias fixas, mas flutuam e suplementam o poema. A Proposição aparece com a ambientação, baseada em dois recursos: tem-se a reelaboração da epígrafe de Jorge de Lima (“Há sempre um copo de mar / para um homem navegar”), e a remissão ao tom alto que o assunto mereceria. A epígrafe é retrabalhada pela

imagem da fúria de Poseidon em “copos d’água”; já o traço sonoro em “balsas”, “barcaças” e “praias” incide sobre as consoantes plosivas, de modo que o ritmo insinue o movimento marítimo. Esse recurso de sugestão pelo som e pelas imagens prepara o tom alto para um assunto grandioso. Ao mesmo tempo, explicita que o sujeito poético não foge das “Tempestades”, o que recupera o ar corajoso e bravio que o herói precisava demonstrar na Proposição do gênero épico tradicional. No segundo momento, invoca-se a deidade para dar ao sujeito poético um “coração couraçado”, por acreditar que com essas armas (de proteção e ataque) será capaz de vencer sua saga.

O terceiro momento do texto é de caracterização do barco. Um eco épico ressoa pela ideia de cavalaria evocada pela palavra “lombo”, remetendo ao dorso do cavalo e marcando uma ambientação de guerra. A isso, porém, alia-se o contraste com o tom prosaico na combinação das rimas (com um impasse gerado em “tombo”) e na quebra sintático-semântica dos três últimos versos. A rapidez é demarcada pelo lançamento de imagens em *flashes* consecutivos, da aventura ao festejo no “convés”, conduzindo o leitor à euforia dessa viagem. Ao fim, a disposição gráfica da palavra “Iluminado” não segue a tabulação dos outros versos. Isso evidencia não só a combinação das rimas, mas principalmente uma nova forma de predicar o sujeito poético-corção couraçado. A configuração luminosa confunde as luzes festivas com a benção da deidade. Trata-se de uma vã expectativa de felicidade que será contradita no decorrer do livro.

Na revisão da poesia moderna feita por Jacques Rancière, o poeta constitui a si e a seu semelhante, o leitor, como caixa de ressonância de seu canto: “[...] esse *Eu* que acompanha o poema e se produz como ressonância de seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o *nós* da comunidade. [...]” (2017, p. 122). Por esse viés, concebe-se que o sujeito poético em Astrid Cabral encontra uma forma de pensar-se através da linguagem, primeiro território a ser percorrido para a saída de si. Ele exige que o leitor acompanhe o mesmo caminho sobre as palavras e, em seguida, atravesse as estações formadas pelas coisas que tais palavras exibem. O poema também examina a

embarcação, a fim de encontrar nela os traços a serem destacados. Os enunciados poéticos trazem uma perspectiva a ser adotada, espaço destinado à reflexão pela qual o leitor também se colocará no poema, formando com ele uma comunidade. Há, portanto, um esboroamento entre as diferenças entre sujeito poético e coisa, relação que é expressa no poema de Astrid Cabral desde o título. SER um “CORAÇÃO COURAÇADO” revela o plano de ação da metáfora, a qual concentra exatamente no meio do poema os transportes de sentidos. Eles irradiam para as extremidades, fechando o ambiente marítimo como coextensão do próprio sujeito.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti demonstra como a manipulação de estilos diferentes em *Invenção de Orfeu* contraria a épica tradicional e suplementa seus sentidos no âmbito da modernidade. Deseja-se desdobrar estas considerações à leitora de Jorge de Lima, pois Astrid Cabral não fará diferente quando manusear a linguagem coloquial e a simbólica.

Esta situação nos remete a outro dado que nos chama a atenção na obra de Jorge de Lima: a presença tanto do estilo ‘elevado’ quanto do ‘baixo’. Se em Invenção de Orfeu estão em atuação dimensões simbólicas ou míticas, ao abarcar múltiplos planos humanos e naturais, a linguagem dessa poesia também se constrói privilegiando as pequenas coisas, os elementos concretos da existência, de onde provêm as memórias e situações referentes à infância do poeta e de sua geografia (o Nordeste brasileiro), que o poeta quer elevar, como uma percepção sensível, os elementos ‘menos nobres’ (2015, p. 38).

No lugar do elemento mítico cristão, a poeta depositará a memória. Ela será caminho de acesso ao passado e, em alguns poemas, a contraface ao terrível presente. Não há redenção em muitos poemas. Em “Saudade”, por exemplo, joga-se com a polissemia da palavra-título quando atravessada pela matéria do tempo¹¹. A linguagem, portanto, misturará os temas, elevando o “BAIXO” e demonstrando “SUA ALTURA”. Por vezes, a infância também será reinventada, não como lugar paradisíaco, mas espaço no qual as argúcias da criança já tateiam as tragédias do mundo. As coisas “menos nobres” serão privilegiadas para mostrar faces não vistas, além de suas proximidades com o tema da morte. Em *Rasos d’água*, Astrid Cabral demonstrará como emulou os traços de Jorge de Lima: em comum, o onírico, a memória, o marítimo; todavia,

¹¹ “Já disse e repito: / aos dezoito, saudade / era trissílabo paroxítono / e nada mais. / Hoje, saudade é sangue / sangria desatada / correnteza no mangue / de mim mesma.” CABRAL, 2004, p. 40.

progressivamente vai afastar-se do mesmo, na apresentação das tragédias da vida cotidiana.

O *leitmotiv* entre esses poetas é a viagem, em razão de seu dinamismo duplicado. Aquele que viaja perfaz um caminho no espaço e no tempo, o que oferece experiências diversificadas em cada realização. Viajar demanda um gesto de antevisão de uma trajetória. No entanto, o acaso impede que ela seja feita de forma retilínea. A experiência da viagem tem sua maior expressão nos meandros e desvios que na manutenção rígida de uma rota. Nesse sentido, viajar é tanto uma forma de carregar as memórias de onde se vem quanto uma forma de produzir memórias para onde se quer chegar (ou retornar, mesmo que se saiba que, no retorno ao ponto geográfico inicial, o viajante já não é o mesmo).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.
- BACELLAR, Luiz. Leituras e formação literária. In: *Quarteto: obra reunida*. Organização de Tenório Telles. Manaus: Valer, 1998, p. 277-278.
- CABRAL, Astrid. Astrid Cabral: a professora fala da poeta. LEÃO, Allison (Org.). *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012, p. 159-166.
- CABRAL, Astrid. *Rasos d'água*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2004.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Metamorfoses de Orfeu: a "utopia" poética na lírica de Jorge de Lima*. São Paulo: Todas as Musas, 2015.
- DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/b%C3%BAzio>. Acesso em: 14 abr. 2021.
- FOOT HARDMAN, Francisco. *A vingança da hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Editora José Aguilar, s/d.

MOURA, Fadul. A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em Frauta de barro, de Luiz Bacellar. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 50-80.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10. ed. Lisboa: Ática, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. Transportes da liberdade (Wordsworth, Byron, Mandelstam). In: *Políticas da escrita*. 2. ed. São Paulo: Ed.34, 2017, p. 117-162.

SILVA, Pereira da. *Poemas amazônicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1958.

TAURISANO, Ricardo Reali. *O enigma do espelho: a retórica do silêncio nas Confissões de Agostinho de Hipona*. São Paulo, 2014. 387 ff. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

**O DISCURSO ANTOLÓGICO NO
CAMPO LITERÁRIO AMAZONENSE
(1958-1988)**

Maíra da Silva Botelho

Allison Leão

Maíra da Silva Botelho

Mestranda no Programa de Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA), possui licenciatura em Letras – Língua Portuguesa, pela mesma universidade. É integrante do grupo de pesquisa “Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura – MemoCult”, do PPGLA. Atua como pesquisadora da Literatura Contemporânea produzida no Amazonas, com concentração no estudo de antologias publicadas entre 1958 e 1988, tendo como viés de análise crítica a sociologia da literatura de Pierre Bourdieu.

E-mail: mairabotelho.s@gmail.com.

Allison Leão

Doutor em Letras: Estudos Literários – Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2002) e graduado em Pedagogia pela mesma instituição (2000). É professor associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de graduação em Letras (cadeiras de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. Foi professor da Educação Básica por 15 anos. Co-lidera, com a Profa. Dra. Luciane Páscoa, o Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult), que atua nas linhas de pesquisa: "Arquivo, memória e interpretação" e "Teoria, crítica e processos de criação". No MemoCult dirige a Segunda Oficina Laboratório Editorial, selo da Editora da UEA, além de desenvolver projetos sobre arquivos literários na Amazônia e processos de criação de escritores amazonenses.

E-mail: allisonleao@uea.edu.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No momento em que Jorge Tufic organiza a *Pequena Antologia Madrugada*, em 1958, o Clube da Madrugada iniciava o auge da sua fase heroica. Tendo sido fundado oficialmente apenas quatro anos antes, a antologia funciona, da mesma maneira que o *Manifesto Madrugada* (1955), como uma das estratégias de afirmação, diferenciação e confronto do Clube na luta contra a dominação político-literária do campo literário local, mantida por uma elite intelectual ligada, sobretudo, à Academia Amazonense de Letras (LEÃO, 2011). Contudo, se o Clube se estabelece como potência produtora local a partir da década de 1960, cumprindo o seu programa de renovação das artes locais, por volta da década de 1980 já é possível perceber o seu arrefecimento como movimento. Nesse período, surge uma nova geração, comumente chamada de Geração Pós-Madrugada, que tenta se estabelecer no cenário local de forma independente ao seu antecessor geracional. E serão os poetas dessa geração que comporão a *Marupiara: antologia de novos poetas do Amazonas* (1988), organizada por Aníbal Beça e André Gatti.

O cenário de organização e publicação das duas antologias é completamente diferente. Isso porque, durante os trinta anos que separam a publicação das duas, o campo literário local se modificou e se renovou, como também o contexto histórico, político e artístico da sociedade brasileira de modo geral. Tais fatores certamente reverberaram nas configurações de cada uma dessas obras, pois segundo Bourdieu (2005), várias determinantes que fogem ao âmbito literário possuem a capacidade de alterar e direcionar as tendências que irão vigorar entre os autores do CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL. Com base nesse cenário, este artigo possui o seguinte objetivo geral: analisar qual a relação entre os constituintes das publicações *Pequena Antologia Madrugada* (1958) e *Marupiara: antologia dos novos poetas*

do Amazonas (1988) e as lutas dos grupos literários, verificáveis na sucessão de gerações no campo literário amazonense. Nesse bojo, verificaremos como as características discursivas, editoriais, formais e temáticas dessas publicações são motivadas pelas movimentações e mudanças do campo literário local.

Em relação à metodologia desta pesquisa, ela se encaixa na grande área de conhecimento das ciências humanas, na subárea de estudos literários. Além disso, por tomar a literatura como fenômeno social e por possuir um objeto norteador teórico, ela é do tipo qualitativa-bibliográfica. Como abordagem utilizamos a dedutiva, indo de categorias mais amplas e afunilando até o objeto mais detido da pesquisa, tendo três categorias de análise norteadoras: CAMPO LITERÁRIO, de Pierre Bourdieu; ANTOLOGIA, na sua abordagem moderna como obra discursiva e crítica e PARATEXTOS EDITORIAIS, de Gerard Genette.

Dessa forma, começaremos o artigo discutindo a teoria de *campo literário*, desenvolvida por Bourdieu (2005), pontuando o seu modo de funcionamento padrão e os principais aspectos de sua estrutura interna. Logo em seguida, investigaremos o contexto do campo local no momento de publicação das duas antologias, apontando as principais mudanças que ocorrem durante essa passagem de tempo, entendendo essas questões com base nos conceitos anteriormente desenvolvidos de Bourdieu (2005) e na definição de *geração*, de Mannheim (1982). Depois, identificaremos as possibilidades contributivas das características do gênero antológico para o impulso grupal de publicação das duas obras. Para isso, analisaremos alguns elementos constitutivos delas com base na ideia de PARATEXTOS EDITORIAIS, de Gerard Genette. Finalizaremos analisando as características formais e temáticas das duas antologias, apontando as principais relações estabelecidas entre elas e os contextos apresentados.

O CAMPO LITERÁRIO PADRÃO E SUA VARIAÇÃO LOCAL ENTRE 1958 E 1988

O “CAMPO LITERÁRIO”, SEGUNDO PIERRE BOURDIEU

Pierre Bourdieu desenvolve a teoria de *campo literário* no livro *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário* (2005 [1992]). Segundo ele, as obras literárias devem

ser estudadas numa perspectiva panorâmica e social, por serem formadas pelo resultado de vários fatores externos e internos ao âmbito literário. Entre esses fatores a serem analisados no contexto de criação de obras e movimentos literários estão: a história de desenvolvimento do campo literário, os mecanismos de sua estrutura interna, o seu grau de independência em relação a outros campos da sociedade e o *habitus* de origem social de seus escritores. Assim, os campos literários dos mais diversos países, regiões e estados, mesmo com as suas diferentes histórias de formação, compartilham “HOMOLOGIAS ESTRUTURAIS” que permitem a construção de uma teoria para análise deles.

Para Bourdieu (2005), o *campo literário* é mais um dos “microcosmos”, regidos por regras próprias e relativamente independentes que compõe o tecido social, nomeados por ele de “campos”. Essas esferas sociais são organizadas na sociedade hierarquicamente e contidos uns nos outros. Por exemplo, dentro do “CAMPO DO PODER”, um dos mais expressivos, estão contidos e subalternos outros, como o “POLÍTICO”, “ECONÔMICO” e o “DE PRODUÇÃO CULTURAL”. Contudo, embora sejam espaços autônomos, tendo mecanismos de funcionamento interno próprios, eles não se configuram como espaços herméticos, pois em maior ou menor grau, ocorreria confluências de forças entre esses “CAMPOS”. Fazendo com que questões internas ao campo literário sofram a interferência de fatores externos, ou seja, de questões de outros campos da sociedade, como o “POLÍTICO” ou “ECONÔMICO”, por exemplo. No caso do campo literário, essa interferência se torna maior ou menor dependendo do nível de autonomia e desenvolvimento dele, dependendo também do nível de independência e desenvolvimento da sociedade que o abriga.

Entrando na discussão de alguns desses fatores internos ao campo literário, como Bourdieu (2005) aponta, o *habitus* dos escritores atuantes nele é um dos fatores importantes a serem considerados numa análise de obras. Esse *habitus* pode ser entendido como o *locus* social de origem dos escritores que direciona, em certa medida, as suas disposições, possibilidades e tomadas de posição objetivas e subjetivas no campo. Por exemplo, um poeta pertencente a um *habitus* social marginalizado, reflexo da sua posição semelhante na sociedade, teria uma tendência maior a adotar uma postura e uma poética militante, do que outro poeta ocupante

de uma posição mais favorecida, que teria uma maior inclinação a preocupações formais e estéticas. Além disso, esse fator faz com que escritores compartilhem situações e posições semelhantes, o que aumenta a tendência à formação de grupos e vanguardas nesse espaço.

Outro fator interno importante, apontado por Bourdieu (2005), são as lutas internas ocorridas entre os “PRODUTORES CULTURAIS”: escritores, editores, grupos literários, gerações literárias, motivadas por questões internas e externas ao CAMPO LITERÁRIO. As lutas são um fator tão expressivo nas motivações e movimentações dos grupos de escritores que, Bourdieu (2005) define o CAMPO LITERÁRIO como um “CAMPO DE LUTAS” permanente entre aqueles que ocupam “posições dominadas” e aqueles que ocupam “POSICÕES DOMINANTES”. Sendo um mecanismo intrínseco e fundamental de mudança no interior do campo, capaz de alterar estados e estatutos de autores, modificar os rumos da literatura, alterar hegemonias estéticas e grupais:

O princípio da mudança das obras reside no campo de produção cultural [literário também] e, mais precisamente, nas lutas entre agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subvertê-las; mas as apostas da luta entre os dominantes e os pretendentes, entre os ortodoxos e os heréticos, e o conteúdo mesmo das estratégias que podem empregar para fazer avançar seus interesses [...] (BOURDIEU, 2005, p. 264, grifos nossos).

Nesse local disputado, os escritores individuais ou em grupos (poetas, prosadores, dramaturgos) e as novas gerações literárias quando surgem necessitam se afirmar em relação aos seus opositos já estabelecidos. Assim, conforme Bourdieu (2005), uma “VANGUARDA NOVA” quando surge é destituída de “CAPITAL ESPECÍFICO DE CONSAGRAÇÃO”, em outras palavras, é destituída de reconhecimento, apreciação e consagração pelos seus pares, pela crítica especializada, editoras, instituições oficiais de consagração (academias, órgão de premiação literária, agremiações). Logo, para conseguir acesso à existência no campo necessitam empreender ações/estratégias afirmativas, especialmente, contra a “VANGUARDA CONSAGRADA”, já estabelecida, reconhecida e rica de “CAPITAL ESPECÍFICO”. Pois, de acordo com Bourdieu (2005, p. 270), para os “RECÉM-CHEGADOS”, necessitados de construir um “NOME” e afirmar a sua

“IDENTIDADE”, é fundamental tanto ser diferente quanto ter essa diferença reconhecida.

Esse “capital específico de consagração” ou “capital simbólico” é, portanto, a moeda mais valiosa desse espaço, fazendo parte das “TROCAS SIMBÓLICAS” que ocorrem no seu interior. Isso porque, segundo Bourdieu (2005), nesse “mercado às avessas”, os produtos culturais, tais como os livros, são considerados “PRODUTOS SIMBÓLICOS”, mensurados pelo seu “VALOR SIMBÓLICO” que diverge totalmente do seu valor material. Isso faz com que algumas obras tenham grande reconhecimento e prestígio, sendo consideradas verdadeiras “OBRAS DE ARTE”; ao passo que outras são consideradas apenas produtos para venda fácil. Essa diferença de acúmulo de “CAPITAL ESPECÍFICO” de autores, livros e editoras se torna mais visível nos “subcampos” divisores de um CAMPO LITERÁRIO padrão, elevado a um alto nível de desenvolvimento e autonomia (como é o caso do campo literário francês do século XIX que serve de modelo para Bourdieu): “SUBCAMPO DE PRODUÇÃO RESTRITA” e “SUBCAMPO DE GRANDE PRODUÇÃO”. Pois, o primeiro, embora produza menos “capital econômico” temporalmente pela sua baixa venda, acumularia mais “capital específico”, portanto, mais consagração, para os seus livros, escritores, editoras e demais agentes envolvidos nele. Além disso, pela circulação mais baixa e restrita das obras (geralmente entre a crítica especializada e os seus pares) esse setor também engloba os autores chamados de “MARGINAIS” ou “BOÊMIOS”, sendo, porém, destituídos dos dois tipos de capital. Já no segundo, a lógica é inversa, as obras, autores e demais agentes teriam menor “CAPITAL ESPECÍFICO”, pois visaram em primeiro lugar o lucro econômico em detrimento da qualidade, gerando altas rendas temporais, mas baixo “CAPITAL ESPECÍFICO”. Resumindo, o esquema funciona basicamente assim: quanto mais “CAPITAL ESPECÍFICO”, maior é a consagração e o reconhecimento; em consequência maior é o espaço, a visibilidade, o poder e a dominação.

NASCIMENTO, ENVELHECIMENTO E SUBSTITUIÇÃO DE UMA VANGUARDA

O grande marco do campo literário amazonense no século XX é o surgimento do Clube da Madrugada, em 1954, bem como as suas ações empreendidas em busca da renovação das artes e cultura locais. O movimento nasce em meio a um período de estagnação econômica

e cultural do Estado do Amazonas. Segundo Tufic (1984), o Amazonas, assim como os demais estados, ainda sofria os resquícios da influência limitadora do Estado Novo no setor da cultura. Assim, de acordo com Carvalho (2015), em Manaus predominava um vazio cultural e econômico, onde toda a intelectualidade da cidade ficava concentrada na Academia Amazonense de Letras. A literatura produzida nesse contexto, ainda conforme Tufic (1984, p. 11-12), era marcada por um “PROVINCIANISMO LITERÁRIO” contaminado de “RANÇO E BOLOR ACADÊMICO”. No caso específico da poesia, segundo Brasil (1998) e Souza (1995), entre as décadas de 1950 e 1960, predominava uma mistura de parnasianismo e simbolismo panteísta, o que deixava a literatura amazonense em grande atraso em relação ao resto do país, que nessa época já passava da Geração de 45 e caminhava para o Concretismo (pois a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta acontece em 1956 em São Paulo).

Conforme Leão (2011), essa intelectualidade concentrada na Academia era a mantenedora da hegemonia literária no campo, sendo formada majoritariamente por funcionários públicos do estado, estabelecidos na capital após o fim do ciclo gomífero. Assim, a luta inicial do Clube da Madrugada, como um grupo “RECÉM-CHEGADO” e, portanto, ocupante de uma posição dominada, se dá contra essa elite política e literária, ocupante da posição dominante. Sendo um confronto motivado por fatores internos e externos ao campo: estéticos e políticos, pois essa elite era um grupo literário e político ao mesmo tempo. Desse modo, durante as décadas de 1950 e 1960, no campo literário amazonense não temos uma divergência simples entre uma “VANGUARDA CONSAGRADA” e uma “VANGUARDA NOVA”, uma com alto capital específico e outro com baixo, e sim um embate entre dois grupos com posições políticas e *habitus* sociais divergentes: elite estatal *versus* classe média liberal. Essa oposição de *habitus* dos dois grupos também é refletida na própria oposição entre o estilo de vida boêmio do Clube nos seus anos iniciais e o dessa elite que podemos associar à burguesia. Segundo Bourdieu (2005), existe uma divergência natural entre esses dois modos de vida, pois essa “NOVA ARTE DE VIVER”, mais desregulada e anárquica, do artista boêmio surge no século XIX, justamente, para se opor à existência mais comportada e rotineira da burguesia. Assim, temos que o Clube já nasce como um movimento oposto ao grupo vigente, uma vez que tanto é oriundo de um *habitus* divergente quanto assume como identidade essa existência boêmia,

sendo até aludida na própria designação “madrugada” de seu nome (CARVALHO, 2015, p. 13).

Assim, temos que:

O enfrentamento do CM [Clube da Madrugada] à face intelectual desta elite não era, pois, apenas por causas estéticas (embora também o fosse bastante); o embate era sobretudo político, tanto contra uma política literária como opondo-se a uma política para a literatura. Não era dessa elite político-estatal e literária que vinha a maioria dos fundadores do CM. Eles eram muito mais identificáveis com uma classe média liberal que ainda cresceria bastante nos anos 1960 e 1970, justamente os anos de consolidação do CM. Eles são economistas, advogados recém-formados, professores etc (LEÃO, 2011, p. 142, grifos nossos).

Se analisarmos essa alta interferência de forças externas no campo literário local conforme Bourdieu (2005), podemos apontar que é consequência de sua baixa autonomia nesse período. Uma das possibilidades para esse estado, seria o fato dele ainda estar em processo de desenvolvimento nessa época. Existem algumas pistas que indicam isso, por exemplo, não se pode falar de “SUBCAMPOS” bem desenvolvidos, visto que, não existe um setor de grande produção. Mas isso também pode ser explicado pelo seu posicionamento marginal em relação ao centro econômico e cultural do país. Contudo, uma pista forte nessa direção é a ausência de uma vanguarda marginal bem delineada, só aparecendo de forma mais visível entre as décadas de 1980 e 1990, com o movimento *fanzineiro* e o *Sirroze* (PINAGÉ, 2014).

Do sentido dado por Bourdieu (2005), as ações empreendidas pelo Clube da Madrugada nos seus anos iniciais podem ser entendidas como estratégias do seu programa de lutas contra a elite política e literária. Nessa perspectiva, o seu discurso negacionista e de ruptura em relação às artes locais também funcionaria dessa forma. Isso é bem visível nas assertivas enfáticas do *Manifesto Madrugada*, publicado no único volume da *Revista Madrugada* em 1955: “Não há literatura no Amazonas” (MANIFESTO MADRUGADA, 1955 *apud* TELLES, 2014, p. 195). Já que o maior desejo do Clube nesse momento era se diferenciar o máximo possível dos seus inimigos no campo, visando o seu fortalecimento como movimento inovador. Por isso, de acordo com Leão (2011), o Clube adota o ideário de ruptura revolucionário do Modernismo de 22, embora na sua estética tenham se interessado mais pela estética do modernismo já consagrado e canônico da Geração de 45. Isso porque, para o autor, essa

associação ao Modernismo de 1922 dava ao Clube uma dupla vantagem, pois além de colocar a literatura local em consonância com o resto do país, associava o movimento a uma estética deliberadamente rejeitada pela elite política e literária. Pois, Leão (2011) afirma que o atraso vivido pela literatura local não teria acontecido somente em função do distanciamento geográfico, mas sim por uma deliberada rejeição do grupo dominante à estética modernista.

Dessa forma, de ações em ações afirmativas, o Clube da Madrugada vai ganhando terreno no campo literário local. Durante a década de 1960, se institucionaliza criando um local fixo e com um presidente eleito: Aluisio de Sampaio que, segundo Páscoa (2011), diversifica as frentes de atuação e aumenta a sua produtividade, gerando a sua consolidação como movimento. Contudo, durante a década de 1980, o grupo já não era mais uma presença atuante de fato, era mais uma “VANGUARDA CONSAGRADA”, descansando em sua glória conquistada. Ainda ocorre algumas tentativas de reavivar a memória do Clube e relembrar a sua importância para a literatura amazonense, como é o caso da publicação da antologia *Poetas do Amazonas* (1982), organizada por Jayme Pereira *et al.* e do livro *Clube da Madrugada: 30 anos* (1984), escrito por Jorge Tufic. Mas o seu arrefecimento como movimento já era uma realidade, a Geração Pós-Madrugada já despontava no cenário literário local.

Bourdieu (2005) aponta que o surgimento de novas gerações literárias no campo é um processo interno normal e esperado no campo literário. Para Mannheim (1982, p. 65), a dinâmica de sucessão de gerações na sociedade é um processo inevitável, sendo um guia importante para compreensão das formas de estruturação dos movimentos intelectuais e sociais, pois são os novos integrantes da sociedade, os responsáveis pela renovação, continuidade e manutenção dos patrimônios culturais coletivos, como é a literatura. Assim, a dinâmica de sucessão de gerações é um processo importante de continuidade e renovação do campo literário. Nesse sentido, podemos dizer que no campo literário amazonense da década de 1980 estava ocorrendo a sucessão de uma geração literária, formada por indivíduos de uma nova geração da sociedade amazonense. Segundo Mannheim (1982), as gerações são formadas por indivíduos nascidos por volta da mesma época, em função disso vivenciam a mesma fase temporal, compartilhando dados e acontecimentos da dimensão histórica e social. Por essa separação temporal e histórico-social, cada geração possuiria inimigos

diferentes na sociedade, podendo ser concretos ou situações adversas que se alteram de acordo com o contexto de vivências das gerações.

Assim, as diferenças entre as gerações formadoras do Clube da Madrugada e da Geração Pós-Madrugada vêm de seus contextos histórico-sociais distintos. Uma vez que a sociedade amazonense de origem da Geração Pós-Madrugada é totalmente diferente da sociedade do Clube. Na década de 1980, conforme Araújo (2017) e Miranda (2018), Manaus vivenciava os reflexos da Ditadura na Amazônia, principalmente em função dos projetos de desenvolvimento para a região, como a Zona Franca criada em 1967. Alterando, assim, profundamente a dinâmica urbana da capital: passando de um vazio a um surto populacional, principalmente em função da migração de pessoas do interior do Estado (ARAÚJO, 2017).

Na verdade, a sociedade brasileira inteira tinha se modificado pela Ditadura Militar instituída em 1954, mesmo que nessa década já caminhasse para a redemocratização. Portanto, a literatura nacional da década de 1980 será a reverberação do desânimo da sociedade após anos de ditadura, sendo criada sem utopias revolucionárias. Bueno (1997) afirma que entre os artistas novos não existia mais uma pretensão a grandes rupturas, estavam mais afeitos a misturas e retomadas de tradições e cânones. Especificamente no caso da poesia, para Capacchi (2003), já não existia a ideia de um estilo definido, a identidade estética dos poetas passou a ser formada pela recuperação de vários estilos e cânones de tradições anteriores.

Consequentemente, o estado do campo literário local é também totalmente diferente na década de 1980. A Geração Pós-Madrugada herda um espaço já mais desenvolvido, dinamizado e de maior acesso a diferentes manifestações literárias, devido às conquistas alcançadas pelo Clube. Por isso, o antecessor o qual essa geração se mede não é mais a elite política e literária, desse modo, não é mais necessária uma luta simbólica, motivada por razões estéticas e políticas, para chegar à existência e ter espaço no campo. O que ocorre com essa nova geração está mais para uma transição silenciosa e respeitosa em relação ao seu antecessor que caminha paradoxalmente entre o distanciamento e a aproximação com o legado do Clube, pois a todo momento ele é mencionado e lembrado, nem que seja apenas para se mostrar diferente.

Assim, embora na *Marupiara* (1988), obra representativa da existência da geração literária, tenha uma certa tônica de superação ao passado, isso não leva a um processo de combate intenso por espaço no campo, muito menos a formação de um grupo com um programa de lutas incisivo. O discurso da Geração Pós-Madrugada, visto nesta antologia, é mais carregado de uma intenção de diferenciação, variabilidade e encerramento de um ciclo. Assim, esses fatores contextuais do campo da década de 1980 ecoam nos elementos constitutivos da sua antologia, assim como os fatores do campo da década de 1950 ecoam na antologia do Clube. Mas só podemos afirmar isso se tomarmos as antologias como um gênero discursivo, em que todas as suas configurações repercutiram o discurso do seu grupo promotor sobre o campo no seu momento de publicação.

O GÊNERO ANTOLÓGICO E AS SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS

O DISCURSO DAS ANTOLOGIAS E OS SEUS PRINCIPAIS “PARATEXTOS EDITORIAIS”

Segundo Amaral (2009), as antologias são um gênero muito antigo criado na Grécia do século IV a.C para o ensino da leitura e da escrita. Com Meleagro de Gadara, poeta grego do século I a.C, o gênero ganhou o formato literário, pois ele teria sido o primeiro a compor uma coleção de poemas aplicando técnicas de arranjo com base em semelhanças temáticas e lexicais, atribuindo para cada poeta selecionado uma flor. Por isso, as antologias de literatura nascem com a metáfora do “ramalhete de flores” ou “florilégio”, em que o antologista escolhe as mais belas flores para compor a sua coleção. Por isso, como aponta Esteves (2017), as antologias ao longo da história sempre foram usadas para reunir os melhores textos, conforme a opinião de seus organizadores, de determinada época, gênero literário, país/cultura, geração estética.

Na contemporaneidade, uma das formas de entender as antologias é como um gênero discursivo. Nesse sentido, Serrani (2008) aponta que as antologias como gênero discursivo se configuram como um processo crítico e valorativo por natureza, em que todo o seu processo de construção (seleção de textos e autores, montagem em forma de livro, etc.) é feito em

função do discurso dos seus organizadores, somente entendido se analisadas as condições específicas de sua produção. Para Carvalho (2013), especialmente no caso das antologias regionais, elas ainda seriam usadas para dar visibilidade às produções marginais em relação ao contexto literário nacional, funcionando como “ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE” e contestação da dominação dos centros econômicos e culturais.

Sendo assim, o discurso que as antologias carregam é refletido nas suas próprias configurações textuais e editoriais, ou conforme Genette (2009), nas configurações de seus “PARATEXTOS EDITORIAIS”. Segundo Genette (2009), “PARATEXTO” é tudo aquilo por meio do qual um texto se torna um livro e se apresenta ao seu público-alvo, se configurando como uma “ZONA DE TRANSAÇÃO” privilegiada de estratégias de seus autores sobre o público potencial e como um “CONJUNTO HETERÓCLITO DE PRÁTICAS E DE DISCURSOS DE TODOS OS TIPOS”, em nome de um grupo de interesse. Nessa perspectiva, entendendo a produção de paratextos editoriais dentro do campo literário, podemos apontar que o estado do campo literário em determinado contexto incidindo sobre os grupos e gerações desencadearia a adoção de discursos específicos à situação presente. Discursos estes criados em função das demandas requeridas nesse dado contexto, estas, por sua vez, ocasionadas por fatores externos e internos ao cenário literário. De forma que esses discursos reverberaram tanto na adoção de diferentes estratégias quanto nas próprias características paratextuais-editoriais, formais e temáticas das obras produzidas em cada um desses contextos temporais do campo literário. O discurso de ruptura, diferenciação e confronto dos anos iniciais Clube da Madrugada poderia ser visto nessas características composicionais da *Pequena Antologia Madrugada* (1958). O mesmo aconteceria com esses elementos da *Marupiara* (1988), refletindo o seu discurso de diferenciação em relação ao Clube.

A *Pequena Antologia Madrugada*, organizada por Jorge Tufic em 1958, é publicada comportando poemas de apenas sete membros do Clube da Madrugada: Luiz Bacellar, Jorge Tufic, Farias de Carvalho, L. Ruas, Guimarães de Paula, Alencar e Silva e Antísthenes Pinto, sendo a primeira antologia do grupo e ocorrendo bastante cedo para ser considerada como uma obra representativa do legado do movimento, funcionaria mais como outra estratégia do

grupo na sua luta no campo literário. Pois, teria nascido para dar mais coesão aos membros como movimento, porque, segundo Tufic (1984), em 1957, o grupo sofria o risco de acabar devido a um certo desânimo que levou à saída de vários fundadores do grupo, talvez reflexo do próprio desânimo que assolava Manaus na época. Desse modo, a obra, como antologia regional que é, viria tanto para fortalecer o movimento, quanto para dar visibilidade à sua produção ainda lateral em relação ao circuito dominante.

Em contrapartida, a antologia *Marupiará* é publicada em 1988, organizada por Aníbal Beça em colaboração com André Gatti, como um projeto contendo trinta e quatro autores. É informado na sua quarta-capa e na sua “Apresentação”, feita pelo Superintendente Cultural do Estado da época: Luiz Maximino de Miranda Corrêa, que foi baseada do Concurso de Poesia Falada do Amazonas, assim, funcionando como uma espécie de panorama literário dos poetas locais atuantes e emergentes nesse período. Nessa perspectiva, é visível a sua tentativa de delinear o contorno e mostrar a “NOVIDADE” dessa nova geração, o próprio subtítulo: “Antologia de Novos Poetas do Amazonas” indica isso, o que também é visível na subdivisão interna de seus poeta entre “Geração Pós-Madrugada” e “Novíssima Geração. Essa primeira seção contempla nove autores, sendo os de transição entre os anos finais do Clube da Madrugada e a nova geração, contendo autores como: Aldísio Filgueiras, Aníbal Beça, Alcides Werk, Max Carphentier, Artemis Veiga, Zemaria Pinto. A segunda é bem maior e abarca vinte e cinco autores, apontados como estreantes e totalmente desvinculados do Clube, nela podemos ver nomes como: Darlene Fernandes, Bosco Ladislau, Regina Melo, Dori Carvalho, Dorinha, Simão Pessoa, Ana Célia Ossame, Narciso Lobo, Rita Alencar e Silva. Mas, embora a antologia apresente uma proposta de divisão bem delineada entre esses autores, com a distância temporal, é possível generalizar apontando que os autores de ambas as seções faziam parte da grande Geração Pós-Madrugada.

Em relação aos paratextos editoriais, como Tonon (2010) afirma que o prefácio é um dos locais mais expressivos dos discursos das antologias e Genette (2009) reforça isso quando diz que o prefácio é um dos paratextos de maior ação dos autores do livro sobre o público, podemos apontar que dos prefácios de ambas as antologias é possível depreender

facilmente o discurso dos grupos penetrado nas obras. Nesse sentido, o prefácio da *Pequena Antologia Madrugada* (1958), escrito por seu organizador Jorge Tufic e intitulado de “Para servir de prefácio”, possuiria o mesmo discurso de ruptura e confronto do Clube sobre o campo nesse período, funcionando como uma espécie de prefácio-manifesto, à medida que retomaria de certo modo o *Manifesto Madrugada* (1955), como Carvalho (2013) afirma. E indo na mesma linha de outros prefácios-manifestos das vanguardas modernistas brasileiras, como é o caso do “Prefácio Interessantíssimo”, escrito por Mário de Andrade para *Paulicéia Desvairada* (1922) e o prefácio de *Lavra-Lavra* (1962), de Mário Chamie.

Esse objetivo de ser um pequeno manifesto se torna bem claro ao se observar o modo como Jorge Tufic o estrutura. Pois, primeiro faz uma nítida apresentação da situação atual e do movimento: “um grupo de jovens poetas se reúne em um mesmo livro” que se “organiza há cerca de três anos sob a égide de Clube da Madrugada” (TUFIC, 1958, p. 7). Depois, esclarece contra “o que” e “quem” se levantam, justificando o seu propósito de existência: teria nascido devido à saturação em relação ao “academismo sedição e rotineiro” (TUFIC, 1958, p. 8) mantido pela elite intelectual. Em seguida, reforça a importância do Clube como o grupo, mostrando como era uma “fagulha de esperança” em meio a uma geração “flutuada” que vivia entre a “inércia” e as “seduções comodistas” (TUFIC, 1958, p. 8; 9). Logo depois, delimita precisamente o objetivo da antologia nesse contexto: vinha para destruir as “previsões pessimistas dos que nada esperavam da moderna geração de escritores amazonenses” (TUFIC, 1958, p. 11).

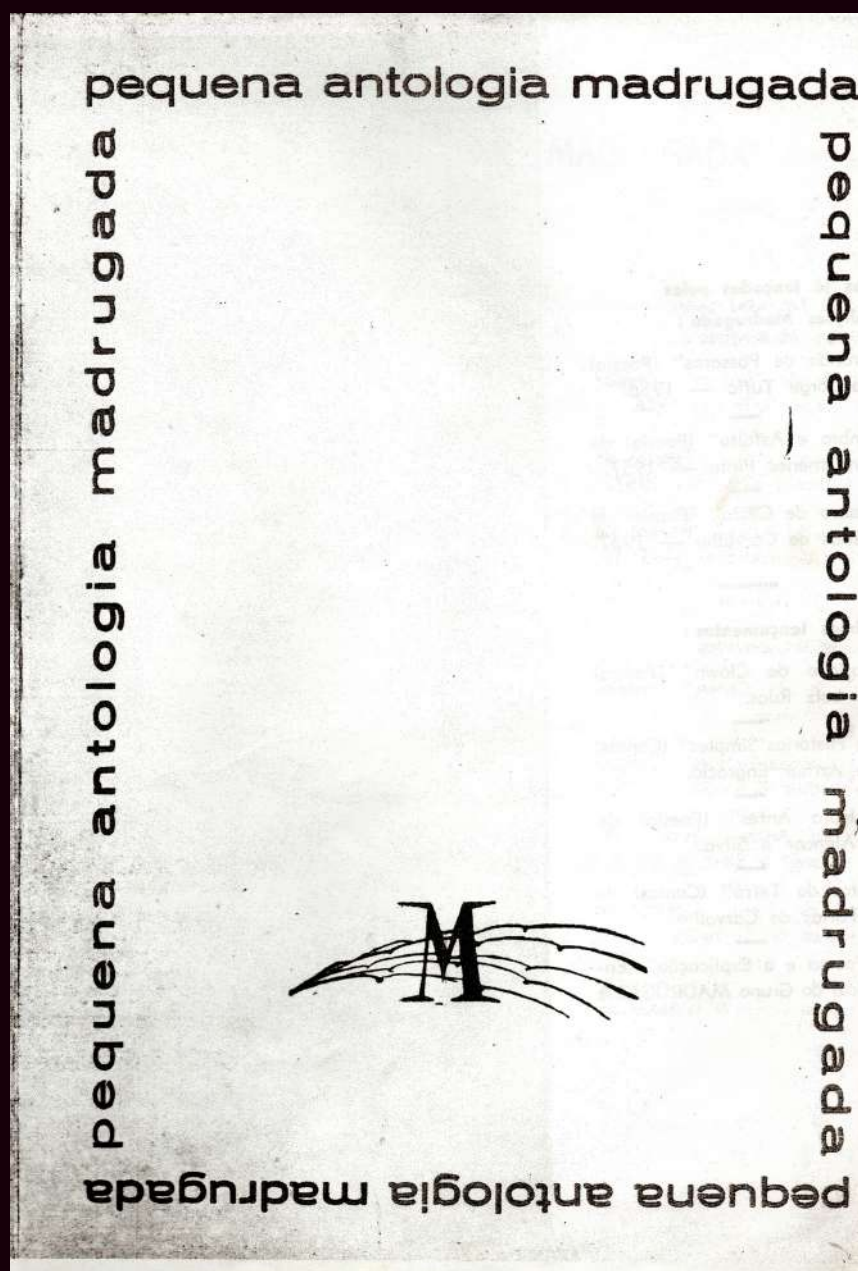
O “À guisa de Prefácio” escrito por Aníbal Beça para a antologia *Marupiará* (1988) é totalmente diferente. O contexto da Geração Pós-Madrugada não é mais o mesmo de trinta anos atrás, não existia mais a necessidade de um programa de lutas tão intenso como o do Clube. Por isso, o seu prefácio não se configura como um manifesto em forma de apresentação, e sim como uma apresentação, de fato, à obra. Aníbal Beça não teme, por exemplo, ser associado a um certo academicismo ao adotar uma postura bastante acadêmica no seu prefácio, como poderia acontecer com o Clube se fizesse isso na sua antologia. Assim, esse teor mais acadêmico do texto de Aníbal Beça é visível ao longo dele inteiro, por exemplo, ele inicia o prefácio discutindo a própria arte poética como é feito na Teoria da Literatura,

discorrendo ideias presentes em autores consagrados, como Octavio Paz, isso acontece quando diz: “A poesia como arte verbal entende-se como pensamento por imagens” (BEÇA, 1988, p. 9). Esse teor é reforçado ainda mais com a citação direta a nomes consagrados como: Henryk Markiewicz, Roland Barthes, Platão, Juan Ramon Jimenez e Manuel Bandeira.

Além do mais, o prefácio parece funcionar como uma forma de saudação a essa nova geração, ao mesmo tempo que é uma reafirmação de sua diferença em relação aos seus antecessores: “Portanto, os leitores encontrarão nessa antologia, poemas de poetas da geração pós-Madrugada, i.é., de autores que apareceram depois do Movimento do Clube da Madrugada (1954) e da novíssima geração” (BEÇA, 1988, p. 10). Aníbal Beça ainda nos informa no prefácio a origem e a motivação do título da antologia: segundo ele, teria sido escolhido por “força do atavismo indígena” e ao escolhê-lo teria assumido a sua “caboclitude” (BEÇA, 1988, p. 10). Menção clara ao elemento regional, tradição rejeitada pelo Clube na sua antologia, o que mais uma vez evidencia a diferença de discursos que cada obra carrega, gerando duas obras com projetos editoriais distintos que repercutem também em elementos como a capa e o seu projeto visual.

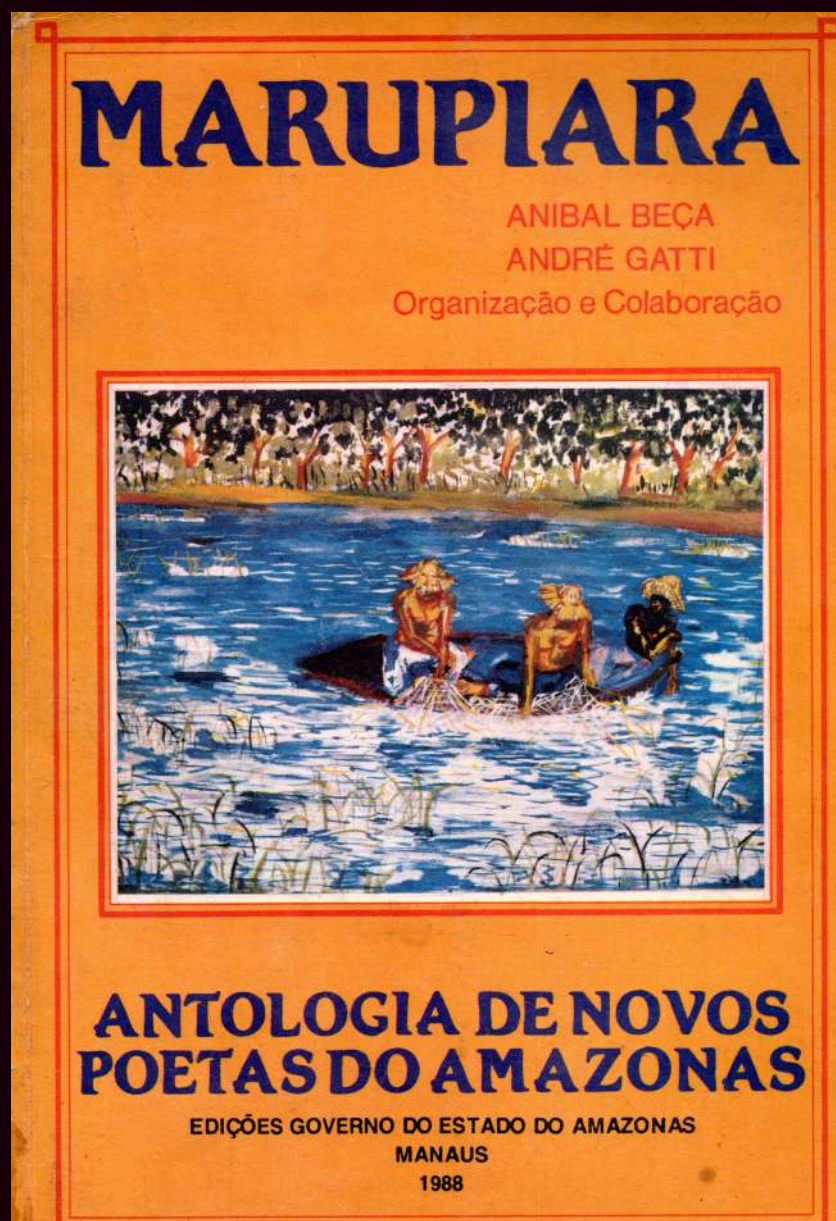
Assim, enquanto a capa da *Pequena Antologia Madrugada* (1958) aposta, conforme Carvalho (2013), numa imagem mais clássica, ornada com o projeto gráfico do artista plástico Oscar Ramos, gerando um aspecto mais minimalista, sóbrio e discreto, principalmente, por optar por poucos elementos, pela coloração branca e pelo destaque apenas ao logo do Clube, posicionado em primeiro plano; a capa da *Marupiara* (1988) tem um projeto gráfico que abraça os elementos representativos da identidade regional amazônica, pois na mesma linha do seu título, elege como figura da capa o quadro “Os pescadores”, de Eli Bacelar que perfaz uma cena típica do cotidiano amazônico ribeirinho. Outra diferença notável ao observar as duas capas é a sua indicação editorial, se a *Marupiara* (1988) apresenta uma indicação padrão (na parte de baixo e centralizada), a *Pequena Antologia Madrugada* (1958) apresenta apenas o logo do Clube, sendo feita apenas na quarta-capa e na folha de rosto, característica que indica uma tendência do seu grupo promotor a apresentar o texto em si, sem muitos preâmbulos, o fato de optarem por um índice de autores (logo, na parte final livro) e não um sumário reforça essa ideia:

Figura 1: Capa da Pequena Antologia Madrugada (1958)



Fonte: os próprios autores.

Figura 2: Capa da Pequena Antologia Madrugada (1958)



Fonte: os próprios autores.

Além disso, embora pareça, em um primeiro momento, que as duas obras foram originadas em editoras diferentes em função dos nomes distintos em suas indicações editoriais, ambas foram publicadas pela Editora Sérgio Cardoso, atuante por volta de 1930 a 1990, sendo uma das mais expressivas no campo literário local durante esse período (PEREIRA, 2014). Contudo, a diferença ocorre apenas nos “Selos Editoriais”, porque se a antologia do Clube sai sob o nome “Edições Madrugada” (assim como outras obras de membros do grupo nesse período), a antologia da Geração Pós-Madrugada sai sob o nome “Edições do Governo do Estado do Amazonas”, selo criado, segundo Pereira (2014), na década de 1960 pela editora. Fatores que indicam tendências opostos das duas antologias em função dos seus contextos distintos, é perceptível que a antologia de 1958 se configura como uma iniciativa individual de um grupo, enquanto a de 1988 como uma antologia resultado de uma iniciativa governamental, na sua tentativa de dar visibilidade a produção regional contemporânea do período.

AS CARACTERÍSTICAS FORMAIS E TEMÁTICAS DAS DUAS ANTOLOGIAS

A *Pequena Antologia Madrugada* (1958) por nascer nos anos iniciais do Clube da Madrugada e funcionar como uma estratégia de luta, as suas características formais e temáticas se associam ao modernismo da Geração de 45, o qual o Clube adota como forma de fortalecimento e diferenciação. Em função disso, a sua poética possui a mesma preocupação formal dessa fase do modernismo, sendo perceptível o cultivo de diversas formas líricas clássicas e em diferentes métricas. Como Carvalho (2013) aponta, a preocupação formal é realmente uma grande tônica da obra, pois encontramos poemas em forma de estudos, odes, elegias, canções, noturnos, sonetos, trenos. Já as suas características temáticas seguem a mesma linha da Geração de 45, predominando os temas universais, principalmente os metapóéticos e existenciais-metafísicos, embora, também aparecem poemas na temática erótica-amorosa. Essas temáticas universais podem ser vistas, por exemplo, na coleção de poemas de Bacellar que abre a antologia, onde predominam os temas e as associações a artistas universais como: Rilke, Dante, Dali, Hölderlin, tanto mostrando a sua memória

literária universal, quanto delineando a sua personalidade de poeta ao apresentar as suas influências. Um exemplo de poema dele com temática metafísica é o “A escada” que aborda a metafísica judaico-cristã, evidenciada na escada do sonho de Jacó: “A escada nasce do sonho/pelo sono revelada” (BACELLAR *apud* TUFIC, 1958, p. 17).

A temática metapóética, em que o eu lírico reflete sobre a arte da poesia em si ou sobre o seu próprio fazer poético, se faz também presente em vários poemas entre os autores, como é o caso do poema “Ofício”, de Jorge Tufic: “Este [ofício] de ser algoz dos dicionários/ [...] Ofício muitas vezes perdulário/[...] dos prazeres alheios às palavras (TUFIC *apud* TUFIC, 1958, p. 41); do poema “Acorrentado em Silêncios Velhos”, de Farias de Carvalho: “neste ofício de mago e serralheiro/rompe algumas algemas, e, - quem sabe?” (CARVALHO *apud* TUFIC, 1958, p. 65) e do “Soneto I”, de Alencar e Silva: “Quero enxuto meu verso e muito simples // [...]Quero meu verso assim puro e despojado” (SILVA *apud* TUFIC, 1958, p. 115). Com relação à temática existencial, na qual o eu lírico reflete sobre a sua própria existência no mundo, geralmente permeada de angústia metafísica, ela predomina na coleção de poemas de L. Ruas, como pode ser visto no poema “Versos à margem de um poema de Rainer Maria Rilke”: “Morri. Mil vezes morri / Descendo o mar profundo” (RUAS *apud* TUFIC, 1958, p. 77) e aparecendo também em poemas de Guimarães de Paula, por exemplo, em “Elegias”: “escolhamos qualquer dos caminhos: / que todos sempre vão ao mesmo fim” (PAULA *apud* TUFIC, 1958, p. 102).

Outros temas universais encontrados na antologia são o do binômio amor-erotismo, já mencionado, e o da memória. O primeiro, por exemplo, aparece geralmente associado ao mar, como é o caso do poema “Estudo de Marinha, em coral, ébano e marfim”, de Bacellar: “Os trapos da paixão drapejam triunfantes / [...] / mas os ventos de pudor contra mim conspiravam” (BACELLAR *apud* TUFIC, 1958, p. 23); como, também, em “Estudo: o amar e a praia e o preamar”, de Alencar e Silva: “o sol das ondas / branco na areia / que abre centelhas / nos pés da moça/ que sai do mar” (SILVA *apud* TUFIC, p. 113). O segundo, o tema da memória, aparece sempre associada à ideia de retorno ao tempo da infância, na linha espiritualista da Geração de 30, podendo ser visto em vários poemas da obra, como é o caso de “Canção, quase, para meu menino”, de Farias de Carvalho: “Esse mar que cantaste, esse teu mar/[...] banho os pés já feito de miragem/do capitão menino do meu ontem” (CARVALHO *apud* TUFIC, 1958, p. 71).

Por outro lado, as características formais e temáticas da *Marupiara* (1988) possuem menor especificidade, em função da maior quantidade de autores e por seguir a heterogeneidade da poética da década de 1980, na sua mescla de cânones e tradições. Dessa forma, entre os poemas de seus autores ocorre uma predominância a formas poéticas irregulares e com métricas não fixas, existindo até a ocorrência de prosa poética, como é o caso de “Pés de Caboclo: Raízes que se cortam”, de Auxiliadora Zuazo e de “Outra vez amamos os mesmos laços”, de Nívia Mota. No entanto, ainda encontramos formas líricas clássicas como odes e sonetos, um exemplo é o soneto “Exumação”, de Simão Pessoa; como, também, formas métricas fixas, tal como as redondilhas maiores de Alcides Werk: “O lago das 7 ilhas”, “Na praia da ponta Negra” e “Êxodo”; o decassílabo de Aníbal Beça: “Coplas do Mar” e os decassílabos de Max Carphentier: “Presépio”, “Da fé”, “Ode em Setembro”, “Ode em Dezembro” e “Santa Tereza em Servilha”. Sendo que uma grande diferença em relação a outra antologia, é o fato dessa englobar poemas na linha concretista, isto é, em construção verbo-visual, em que a organização dos versos do poema se alinha à temática e comunica sentidos, como é o caso de “Rosa do Poente”, de Bosco Ladislau, onde a forma arredondada dos versos indica a rosa e o sol da temática e “Corpus Christi”, de Regina Melo, com versos dispostos em formato de cruz, seguindo a temática religiosa.

Entrando na questão temática, pela sua heterogeneidade existe uma vasta diversidade de temas nos poemas, contudo, generalizando é possível apontar a maior recorrência em quatro blocos temáticos: religioso, amor-erotismo, metafísico-existencial e regional. Assim, do primeiro bloco são os poemas que possuem temas sacros, sobretudo, judaico-cristão, seja em oposição ou alinhamento, como acontece com “Presépio”, de Max Carphentier que revisita o episódio bíblico do nascimento de Jesus: “Os Magos e pastores, mirra e palha” (CARPHENTIER *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 80) e “Corpus Christi”, de Regina Melo, em que o eu lírico parece tecer uma crítica ao uso da religião na modernidade: “Na/hóstia nave/ sangue é vinho/LOUVE/LIVRE/LOUCO” (MELO *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 225). Do segundo bloco são os poemas que abordam o sofrimento amoroso e o amor erótico sentidos pelo eu lírico, sendo exemplos o “Poexílio”, de Almir Graça: “Ah! América / se teus seios fossem fatos / [...]

/ eu te diria dentro da poesia/do meu amor por ti” (GRAÇA *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p.106) e “Pretexto”, de Rivaldo Pessoa: “O teu grito é como o meu / Que desprende-se de um corpo / [...] / Do querer ser só teu” (PESSOA, R. *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 241).

O terceiro bloco enquadra os poemas existenciais/metafísicos construídos em semelhança ao que era feito na poética inicial do Clube, sendo tanto os resquícios dessa herança local quanto a permanência dessa temática na tradição poética de modo geral. Desse tema são a maioria dos poemas de Aníbal Beça, tal como “Poema Cíclico”, onde o eu lírico se mostra angustiado pela sua existência vista como sem propósito: “entre o sudário que me hospeda/e a angústia que me habita” (BEÇA *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 42); na mesma linha temos também o poema “Pedras do tempo”, de Flávio Souza: “A pedra que lava o tempo/ [...] / cantares de peixe/olhos transatlânticos” (SOUZA *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 66).

Já o quarto bloco, nele se enquadram os poemas com temática regional, que englobam os que versam sobre a natureza e as lendas amazônicas e os que versam sobre o caos urbano e a modernização de Manaus, geralmente mostrando um comparativo entre a cidade e a natureza. São exemplos dessa categoria poemas como o “Jaburu”, de Alcides Werk que evoca o imaginário das lendas amazônicas na figura da ave Jaburu: “à beira do lago/ sob o regresso alegres das araras/ um ponderável prenuncio de luto” (WERK *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 22), o “Eduardo Ribeiro: Manaus-Amazonas – Brasil”, de Aldísio Filgueiras, em que o autor mostra o caótico centro de Manaus em horas de pico de movimentação de pessoas: “PARE / SIGA / Esquina da Saldanha Marinho / Cheias de olhos / velozes” (FILGUEIRAS *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 27-28) e o “A vista de lá”, de Vasco Dimitrove, em que o eu lírico se posiciona em um espaço onde pode observar a cidade industrializada e a natureza do outro lado do rio, fazendo assim um comparativo entre essas duas realidades ao mesmo tempo próximas e distantes: “Um som / [...] / de além do rio / de além da cidade depois do rio // [...] // frutas e pedras / cidade e fumaça e homens” (DIMITROVE *apud* BEÇA; GATTI, 1988, p. 260).

Dessa forma, é perceptível que a *Pequena Antologia Madrugada* (1958) apresenta uma unidade formal e temática muito maior que a *Marupiara* (1988), ocorrendo tanto em função dos discursos e projetos diferentes de seus grupos promotores, como também pela própria

diferença de tamanho de seu *corpus* poéticos, sendo menor na primeira e muito maior na segunda. É notável que na antologia de 1988 ainda existe resquícios da tradição apresentada na antologia de 1958. Isso pode ser explicado pelo fato de ser alinhada a poética de mescla de cânones da década de 1980, como também por contemplar autores de transição entre a geração do Clube e a nova geração. Um grande indicativo disso é o fato de acontecer maior recorrência a formas fixas e a temas existenciais na seção “Geração Pós-Madrugada” do que na “Novíssima Geração”, está apresentando principalmente maior liberdade formal. Assim, percebemos que as diferenças horizontais entre as duas antologias apontam para diferenças verticais da literatura amazonense produzida no campo literário durante esses trinta anos, pois constatamos através do comparativo entre as configurações das duas antologias a refração das mudanças da literatura amazonense ocorrida nesse período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob a perspectiva de “CAMPO LITERÁRIO”, de Bourdieu (2005), as obras literárias se configuram como o resultado de uma equação de múltiplos fatores internos e externos ao âmbito estético. Isso faz com que seja indispensável a compreensão dos contextos de publicação das obras para o melhor entendimento dos impulsos motivadores de suas existências e os discursos/intenções dos grupos por trás disso, ainda mais se estamos analisando obras do gênero discursivo antologia que só podem ser entendidas completamente se associadas ao seu contexto de nascimento. Mesmo que as verdadeiras intenções das obras jamais sejam, de fato, alcançadas. O que podemos fazer é nos aproximarmos o máximo possível desse lugar inalcançável, na nossa constante tentativa de reconstruir esses momentos de nascimento. Logo, existiram muitos outros fatores que circundam o campo literário local, entre 1958 e 1988, do que os que apontamos, pois, a confluência de forças incidindo sobre os escritores e grupos são sempre inúmeras, como afirma Bourdieu (2005). O que fizemos foi isolar o fator “LUTAS”, ocorrido entre grupos e gerações por afirmação e espaço que deram origem a duas antologias com propósitos e discursos de existências divergentes, oriundos de diferentes

estados temporais do campo literário local. Contudo, as possibilidades de interpretação dessas movimentações literárias são inúmeras, ainda mais se ampliarmos nosso universo de análise teórico e nosso objeto de pesquisa.

Nesse sentido, existiriam diversas formas de entender o mesmo fenômeno literário em determinado contexto temporal-espacial. Assim, se inserirmos a publicação da *Pequena Antologia Madrugada* (1958) e da *Marupiará: antologia de Novos Poetas do Amazonas* (1988) na rota de publicação de outras antologias ocorridas durante esses trinta anos, podemos também interpretar o fenômeno antológico funcionando como uma espécie de “ARQUIVO LITERÁRIO”, combatendo a destruição, a fragmentação e a dispersão (DERRIDA, 2001) da produção poética emergente e da memória-literária poética em vias de ser esquecida/destruída. Desse modo, um caminho que se abre para esta pesquisa é compreender as antologias como “arquivos literários natos” (TORRE, 1948), funcionando como uma espécie de “rastro documental” (RICOEUR, 2007) dessa memória literária coletiva (COMPAGNON, 2010) local. Pois, um dos modos de compreender as configurações de dada literatura é analisar os rastros deixados pelos escritores, grupos, gerações etc. dentro do campo literário, tal como fizemos ao longo desta pesquisa. E como ela não se fecha, só se amplia, podemos ir avançando na contribuição à construção do conhecimento dos processos evolutivos e formativos da literatura amazonense contemporânea e da própria sociedade local ao longo de sua história.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Flávia Vasconcellos. *A guirlanda de sua Guirlanda - Epigramas de Meleagro de Gadara*: tradução e estudo. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa em Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 243, 2009.

ARAÚJO, Emanuelle. Desenvolvimento urbano local: o caso da Zona Franca de Manaus. *Revista Brasileira Gestão Urbana* - ISSN 2175-3369, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 33-42, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/Urbe/article/view/4255>. Acesso em: 22 fev. 2020.

BEÇA, Aníbal; GATTI, André (orgs.). *Marupiará: antologia de novos poetas do Amazonas*.

Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1988.

BEÇA, Aníbal. À Guisa de Prefácio. In: BEÇA, Aníbal; GATTI, André (orgs.). *Marupiará: antologia de novos poetas do Amazonas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1988. p. 9-11.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2 ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 431p.

BRASIL, Assis (org.). *A poesia amazonense no século XX* (antologia). Rio de Janeiro: Imago Ed: Fundação Biblioteca Nacional: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. 236p

BUENO, Antônio Sérgio. *É est fini la utopia, mas a guerra continua: poesia brasileira contemporânea*. *Boletim do CESP*, v. 17, n.21, p. 193-220, jan./dez. 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4607>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPACCHI, Candice Cláudia. *As letras de canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p.126, 2003.

CARVALHO, Berenice Côroa de. *Duas Antologias Amazônicas*. Apresentação de Trabalho/ Comunicação, 2013.

CARVALHO, Berenice Corôa de. *O suplemento literário do clube da madrugada (1961 – 1970)*. Dissertação (Mestrado Profissional) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Escola Superior e Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus. p. 124, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 292p

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130p.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Guirlanda, antologias, florilégio: o direito autoral como princípio organizador de antologias de prosa brasileira em inglês. *Domínios de Linguagem*, v. 11, n. 5, p. 1505-1516, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/37700>. Acesso em: 11 dez. 2018.

FORACCHI, Marialice Mencarini (org.); FERNANDES, Florestan (coord.). *Karl Mannheim*:

Sociologia. Tradução Emílio Willems, Sylvio Uliana e Cláudio Marcondes. São Paulo: Ática, 1982. 215p.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Coleção Artes do livro: 7. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 372p.

LEÃO, Allison. *Amazonas: Natureza e ficção*. São Paulo: Annablume. Manaus: FAPEAM, 2011. p.226.

MENNHEIM, Karl. 2. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org.); FERNANDES, Florestan (coord.). *Karl Mannheim: Sociologia*. Tradução Emílio Willems, Sylvio Uliana e Cláudio Marcondes. São Paulo: Ática, 1982. p. 67-95.

MANIFESTO MADRUGADA (1955). In: TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: Presença modernista no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2014. 198p.

MIRANDA, Camila Barbosa Monção. *Ditadura Militar e Amazônia: Desenvolvimentismo, representações, legitimação política e autoritarismo nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus. p.258, 2018.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011. 304p.

PEREIRA, Rômulo do Nascimento. *Interrogando o livro: a arte responde*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus. p.147, 2014.

PINAGÉ, Caroline de Assis Campos; DOS SANTOS ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo. Fanzines no Brasil e em Manaus: um breve histórico. *Estação Literária*, v. 12, p. 316-331, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26237>. Acesso em: 10 ago. 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.512p.

SERRANI, Silvana. Antologia: Escrita compilada, discurso e capital simbólico. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 10, n. 2, p. 270-287, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000200008&script=sci_arttext. Acesso em: 22 mar. 2019.

SOUZA, Afonso Araújo de. *Síntese de uma literatura cabocla amazonense*. Manaus - Amazonas, 1995. 129p.

TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: Presença modernista no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2014. 198p.

TONON, Elisa Helena. Configurações do presente: as antologias de poesia e crítica. *FronteiraZ - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 5, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12281>. Acesso em: 22 mar. 2019.

TORRE, Guillermo de. *Tríptico del sacrificio: Unamuno García Lorca Machado*. Buenos Aires: Editora Losada S.A, 1948.

TUFIC, Jorge (org.). *Pequena Antologia Madrugada: Seleção, prefácio e Notas de Jorge Tufic*. Edições Madrugada. Manaus: Editora Sergio Cardoso & Cia. Ltda. 1958.

TUFIC, Jorge. Para Servir de Prefácio. In: TUFIC, Jorge (org.). *Pequena Antologia "Madrugada": Seleção, prefácio e Notas de Jorge Tufic*. Edições Madrugada. Manaus: Editora Sergio Cardoso & Cia. Ltda. 1958. p.7-12.

TUFIC, Jorge. *Clube da Madrugada 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984. 132p.

UM ESTUDO SOBRE O ARQUIVO PESSOAL DE FONTES IBIAPINA

Lueldo Teixeira Bezerra

Raimunda Celestina Mendes da Silva

Lueldo Teixeira Bezerra

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, especialista em Literatura pelo Instituto de Ensino Superior Múltiplo, graduado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Memória e Acervo – Nema/Uespi. Professor da Faculdade Uninassau/Teresina.

Raimunda Celestina Mendes da Silva

Doutora em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura pela PUC-RS, mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura pela PUCRS, especialista em Crítica Genética e Arquivologia pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. É vice-coordenadora do Núcleo de Estudos em Memória e Acervos – Nema/Uespi e professora adjunta II da Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

INTRODUÇÃO

Os arquivos pessoais de escritores agregam evidências valiosas sobre a vida literária de quem um dia registrou por meio da escrita fatos e tramas de ficção. Esses documentos devem receber cuidados de quem se propõe a estudar os bastidores de uma vida, uma obra, um *modus operandi*, as relações estabelecidas, enfim.

Há um crescente número de instituições que se dedicam à curadoria de arquivos de escritores no Brasil. Isso resultou no aumento de pesquisas em espaços detentores de documentos de fontes primárias, tais como manuscritos, obras de arte, objetos pessoais, recortes, fotografias etc. Partindo do pressuposto de que um arquivo de escritor é um espaço de memória literária particular, surge então o processo de desterritorialização e RETERRITORIALIZAÇÃO desses arquivos, uma vez que saem do privado para o público, onde passam a receber um novo tratamento com a contribuição dos pressupostos e dos profissionais da arquivologia, biblioteconomia, museologia, dentre outras ciências afins.

Assim, o presente estudo propõe-se a percorrer o arquivo literário do escritor piauiense João Nonon de Moura Fontes Ibiapina, de modo a realizar um estudo sobre o seu arquivo pessoal e trazer a público os documentos que compõem o seu arquivo literário, custodiado pelo Núcleo de Estudos em Memória e Acervo – NEMA, pertencente à Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

A obra literária de Fontes Ibiapina reúne aspectos que contribuem para a formação da identidade e cultura do sertão piauiense, especialmente por enfatizar as desigualdades sociais por meio da ficção que, de certo modo, soa como uma denúncia idealizada por parte do escritor. Toda trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as quais originaram documentos autorais e bibliográficos para uso e construção das tramas

de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginalias – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no Núcleo de Estudos em Memória e Acervos – NEMA.

Assim, o arquivo pessoal de Fontes Ibiapina é problematizado como um construto social que contribui com a constituição da memória, fonte e objeto do conhecimento, arquivos de poder e objetos de trocas simbólicas. Para a realização dessa empreitada, o presente estudo analisará o modo como seu arquivo foi composto e acumulado, além da circulação e das trocas durante a vida do escritor.

UMA CONCEPÇÃO SOBRE ACERVO LITERÁRIO

Ao se deparar com um acervo, o pesquisador logo tem sua mente arrebatada por alguns instantes ao contemplar a variedade de possibilidades de estudo que aqueles documentos lhe possibilitam. Ele, o pesquisador, passa a ter acesso às confidências e segredos, por meio dos registros autorais do escritor. Assim, começa uma grande missão: revelar o que ninguém nunca pôde imaginar. No entanto, analisar, interpretar e descrever esses documentos requer um certo cuidado, visto que, no que tange a uma produção científica, é necessária uma postura profissional e ética por parte do pesquisador. É nesse momento que,

frente à multiplicidade de fios que se desenrolam para seu percurso analítico, que o pesquisador dos acervos deve estar consciente, de antemão, da provisoriidade suplementar de sua análise se comparada a outras, uma vez que as conclusões de seu trabalho serão, mais do que em um outro tipo de pesquisa, sempre necessariamente parciais (CURY, 1995, p. 55-56).

Definir o que é um acervo literário não é uma tarefa tão simples. Bordini (2003), com base nos vários estudos acerca do acervo literário de Erico Veríssimo, prega que espólio e arquivo seriam palavras que definiriam a amplitude do material que estava sendo compilado a partir de suas pesquisas. O material encontrado no acervo de Veríssimo vai além de uma herança, como designa a palavra espólio. O acervo poderia abraçar vários documentos de

cunho pessoal. Aqui, a expressão “vários documentos” diz respeito não só a questão da quantidade desse material, mas também, principalmente, a diversidade de gêneros textuais que pertencem ao escritor e registram, até mesmo narram, seu labor literário. Esses documentos encontrados não devem ser submetidos a simples classificação, como nos orienta a definição de arquivo.

Foi diante dessa e de outras discussões que se passou a entender que acervo quer

[...] significar um trabalho que não apenas conserva em ordem e cataloga para a consulta documento literários, mas promove a obra e a imagem do escritor, propicia investigações de cunho teórico, crítico e histórico, tanto quanto acolhe mais do que normalmente os arquivos ou espólios literários costumam conter (BORDINI, 2003, p. 131-132).

O status do arquivo tradicional segue uma sistematização biblioteconômica, na qual os documentos não deixam de ser conservados, arquivados e fichados. Tal cuidado ocorreu tendo em vista a necessidade dos documentos de diversas séries, em especial manuscritos, cartas e livros raros, passarem a ser investigados por pesquisadores. Assim, o pesquisador ganha condições de selecionar os textos apropriados para a sua pesquisa, empregando recursos metodológicos eficazes, que estimulem a leitura, a transcrição, a compreensão dos textos lidos, bem como a externalização do sentido apreendido pelo investigador.

Para Regina Zilberman, a pesquisa em arquivos propõe que o pesquisador entenda que

o documento de algo não só aponta para um outro, o evento documentado, mas para o que esse evento não diz: “o que faço documenta não só o que sei, mas também o que desconheço”. O documento, embora ateste aquilo que foi documentado, vai além, traz uma margem de significações inesperadas. Por outro lado, o texto não postula para o que afirma a prova da verdade, nem diz apenas o que está nas palavras – não é o avesso do real, uma negação deste, mas um não-espaco onde o real se torna apenas possível – de modo que associar leitura e documento se torna um ato teórico incongruente (ZILBERMAN, 2004, p. 208).

É necessário compreender que os arquivos literários comportam muito mais do que conjuntos de manuscritos e datilógrafos de obras literárias. Esses locais são detentores de documentos que refletem artefatos não só construídos pela arte da palavra, como Manuel Bandeira denomina a Literatura, mas têm sobre sua custódia manuscritos, obras

de arte, objetos pessoais, recortes, fotografias, dentre outros documentos compreendidos como fontes primárias.

A ordem original da construção de um arquivo pessoal é rompida quando seu construtor se aparta definitivamente dos seus documentos. Seu contexto de produção é perdido e, portanto, o “ARQUIVO LITERÁRIO” passa a ser compreendido como uma coleção artificial de documentos literários e não literários que por si só não contextualiza um discurso coerente de sua produção.

Bellotto elucida algumas possibilidades de investigação com esse tipo de arquivos, assegurando que,

O caminho dos arquivos é aberto aos historiadores, aos sociólogos, aos antropólogos, aos arquivistas, aos literatos, aos detetives, aos policiais, aos juristas, aos educadores, aos médicos, aos psicólogos, aos psicanalistas, aos jornalistas e a outros que, pelas características de sua atuação profissional, têm maiores condições e oportunidades de realizar essa espécie de viagem ao interior do pensamento de uma pessoa, e a razão de ser de ações e atitudes suas, das quais, de outro modo, só se conheceria a finalização (BELOTTO, 1998, p. 201).

Ao realizar uma pesquisa literária, os arquivos pessoais de escritores ou arquivos literários recebem a classificação de fontes primárias, pois eles narram informações sobre a vida e as obras de seus titulares. Os arquivos pessoais são apontamentos de pensamentos, ideias e sentimentos dos seus autores e, no caso desta pesquisa, do escritor Fontes Ibiapina.

Durante uma carreira literária, o escritor sente a necessidade de arquivar alguns documentos que, futuramente, mostrarão o seu labor literário para os pesquisadores que adentrarem seu arquivo pessoal. É nessa seleção que surge o apagamento da memória testemunhal que testifica o cognitivo do escritor e o movimento da sua mão ao construir suas tramas de ficção.

A discussão a respeito da memória escrita ou gravada, patrimonial e cultural, ou ainda das comunidades e instituições, estão ligadas na atualidade às novas funções dos arquivos: conservar informações, conhecimentos e dados do mundo moderno, visto que os arquivos existiam, há bem pouco tempo, pautados nos modelos da Biblioteconomia, com o objetivo de guardarem registro de provas, como quer Delmas (2010, p. 21):

Os arquivos servem para provar. A prova, a necessidade da prova frente à justiça foi, na sociedade ocidental, a primeira razão da conservação para longa duração de determinados documentos escritos: diplomas, merovíngios e carolíngios, atos, títulos etc. Os documentos conservados eram documentos de arquivo porque probatórios e não o contrário. Só muito mais tarde é que foram reconhecidos a todo documento de arquivo um caráter de autenticidade e um valor probatório a ser preservados.

Corroboramos com Santos (1995), quando nos aponta que os acervos são extensões dos autores e os materiais encontrados em seus acervos assumem o papel de testemunhar a vida escriturária de cada um. Santos (1995) quer dizer que, “a biblioteca e/ou arquivo pessoal constitui uma história de vida. O conhecimento, a experiência e os registros dessa experiência acumulados por uma pessoa ou instituição constituem uma variada e rica fonte informativa”. Compreende-se então que, ao se deparar com um acervo literário, não devemos nos ater apenas às diretrizes da biblioteconomia ou até mesmo da arquivologia. É preciso estabelecer uma organização específica em cada acervo no intuito de resgatar a identidade do autor em sua plena atividade.

Assim, o acervo literário testemunha a lida escriturária de um escritor. É nesse espaço que um pesquisador interessado em conhecer a obra com mais profundidade, consegue compreender de maneira panorâmica o texto literário não só no que diz respeito à questão ficcional, mas também às questões culturais, históricas, filológicas, e o que mais o acervo for capaz de oferecer.

A QUESTÃO DA MEMÓRIA NO ACERVO LITERÁRIO DE FONTES IBIAPINA

De acordo com Rettenmaier (2018), podemos encontrar dois impasses na concepção sobre acervo literário: o difícil armazenamento dos muitos grãos e o fato de cada documento ser completamente único e frágil. Assim, os arquivos que compõem um acervo literário nos remetem a noção de memórias em dois níveis.

No primeiro nível, a memória é compreendida como algo particular. Com esta concepção, compreende-se que o acervo é um espaço que reflete a presença do escritor, uma vez que nesse local podemos encontrar objetos pessoais, livros e, mais íntimos ainda, os

pensamentos do escritor, gravado em cada fôlio catalogado. Esses documentos reconstroem a identidade de um sujeito específico. Cartas, listas de mercado e até mesmo bilhetes narram a vida pessoal de cada um.

É com esses documentos pessoais que o pesquisador passa a conhecer mais a fundo a obra do escritor. Compreende-se que o texto escrito por ele passou por várias seleções de informações que resultaram na obra entregue ao público. E são essas seleções que deixam registros que demarcam o conteúdo de cada acervo literário.

A obra literária de Fontes Ibiapina reúne aspectos que contribuem para a formação da identidade e cultura do sertão piauiense, especialmente por enfatizar as desigualdades sociais por meio da ficção que, de certo modo, soa como uma denúncia idealizada por parte do escritor. Toda trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as quais originaram documentos autorais e bibliográficos dos quais fazia uso para a construção das tramas de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginalias – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no Núcleo de Estudos em Memória e Acervos – NEMA.

O segundo nível de memória presente em um acervo é o da literatura. As obras escritas por um escritor e que estão disponíveis aos leitores nas prateleiras das livrarias apresentam bastidores que o leitor não tem ideia das informações ocultas no processo criativo. Os documentos que compõem um acervo literário são detentores da memória da escritura dos textos, o que os torna provas vivas do movimento escriturário de cada escritor.

As obras literárias de Fontes Ibiapina trazem marcas de um regionalismo que caracteriza o sujeito, o espaço, a cultura e a linguagem nordestina. Para tanto, o escritor realizou várias pesquisas que geraram documentos autorais e fortunas críticas que espelham suas obras. Assim, seu arquivo pessoal é problematizado como um construto social que contribui para a constituição da memória, fonte e objeto do conhecimento, arquivos de poder e objetos de trocas simbólicas, de uma sociedade regional do passado.

Diante desta prerrogativa, Miranda (2003) aponta que o elemento de um acervo literário, transportado da memória para o presente, possui valor de reciprocidade uma vez

que a lembrança do objeto é vista como algo importante e o objeto contribui para a valorização da lembrança. Ainda de acordo com Miranda (2003), esse caminho de mão dupla “redesenha as fronteiras de uma tradição esquecida, que se mostra então plena de atualidade.”. Portanto, “citar os mortos ou citar um texto é trazer o passado para o presente, é infundir outra vida ao que foi citado” (MIRANDA, 2003, p. 38).

Ao analisar alguns documentos do acervo literário de Fontes Ibiapina, passamos a ter conhecimento da cultura, do dia a dia do homem sertanejo. Questões políticas são abordadas na obra do escritor com um tom de denúncia, como pode ser observado nas obras *Eleições de sempre* e *Passarelas de marmotas*. Ambas retratam a insatisfação por parte do autor no que diz respeito ao cenário político e social do estado em que ele vive, a saber, o Piauí.

Configurado como um espaço de memória, o acervo deixa de ser compreendido como um objeto acabado, pois ele traz consigo uma concepção de dualidade: lembrança e esquecimento, passado e presente, fragmentação e totalidade, singularidade e diversidade. Logo,

[...] em seu aspecto ameaçador, um arquivo pode remeter talvez a um excesso ou carência documental, vinculados à dimensão do passado; entretanto, enquanto traçado, projeto, pode conter a ideia de futuro, colocando-nos frente a novas possibilidades de tratamento do arquivo, a novas ordens de leitura e interpretação de seus documentos (MARQUES, 2011, p. 192).

Ao entendermos que o acervo se relaciona com o passado, defendemos que ele está ligado a traços históricos que inquietaram o próprio escritor, uma vez que ele, o escritor, também é um sujeito histórico e sua literatura integra uma produção cultural que representa determinada época.

Ao adentrarmos no acervo de Fontes Ibiapina, logo percebemos que o escritor acompanhava a fio os acontecimentos do estado do Piauí. Esses acontecimentos vão desde fatos sociais a fatos do cotidiano do homem sertanejo em sua lida diária. No acervo aqui estudado, localizamos jornais que narram a disputa política do Piauí. Nesses jornais, percebemos que Fontes Ibiapina é um leitor assíduo dos acontecimentos de seu estado. Alguns jornais se encontram deteriorados por conta do tempo. Alguns apontam marcações feitas à mão que estão quase invisíveis.

As agendas escritas pelo escritor apresentam algumas páginas com anotações incompletas. Nelas Fontes Ibiapina realizou anotações acerca do seu dia a dia como juiz. Casos judiciais que lhe chamavam a atenção foram registrados em suas anotações. Contudo, Fontes, como um profissional ético, nunca revela o nome dos envolvidos. Ao longo das anotações, o próprio autor esclarece que não irá citar nomes, por se tratar de pessoas reais, isto é, não se tratava de suas personagens ficcionais.

Observamos que Fontes Ibiapina redigia uma anotação como se fosse lida posteriormente por outra pessoa. Essa preocupação fez com que o autor demarcasse sempre algo que lhe chamava atenção em jornais, revistas e livros. É se ele selecionasse o que de fato era importante em uma determinada notícia, matéria ou em outro texto.

McKemmish (2013) observa que o arquivar, no sentido de produzir rastros, nada mais é do que um ato de esquecimento que traz consigo a possibilidade de um lembrar adiado. O jogo entre o escrever, esquecer e o lembrar na produção literária de um escritor resulta na destruição de parte da memória que testemunha o enredo ficcional que alavancará o movimento escriturário.

O ato de escrever é uma invocação do passado. A escrita memorialística consiste em não “esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, mais uma vez, suas vozes [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Ao escrever, o autor traz à luz suas memórias. É nesse momento que se inicia uma seleção do que de fato será registrado. Essa seleção pode ser involuntária e voluntária. A primeira porque é humanamente impossível alguém descrever *ipsis litteris* um acontecimento tal qual ocorreu. Isto implica dizer que ocorre um apagamento daquilo que foge do contexto do momento presente da escrita. Já o segundo tipo de seleção de memórias corresponde àquilo que o autor quer registrar, ou seja, ele escolhe o que quer trazer à luz e que será gravado em seu texto. Em ambos os casos de seleção de memórias, há o apagamento de algumas reminiscências.

Para Gagnebin (2006), a escrita, por muito tempo, é considerada o rastro mais moroso deixado pelo seu sujeito, isto é, o autor do registro. Tal prova pode perpassar o estágio da vida do escritor, testemunhando posteriormente o labor escriturário do autor, quando transmite uma mensagem, que pelo fato da ausência do seu senhor, passa a conter múltiplas interpretações.

O arquivamento da memória no papel ou em qualquer outro suporte a imortaliza, o que possibilita ao seu autor o direito de não guardar em sua memória enquanto faculdade mental. Após registrada, é possível realizar, quantas vezes se fizerem necessárias, a consulta àquilo que foi registrado.

É durante esse movimento que passam a surgir os documentos que comporão um arquivo pessoal. Surge então o processo de arquivamento de documentos adquiridos e produzidos pelo escritor.

Quando um pesquisador adentra em um arquivo pessoal de um escritor, ele se depara com uma infinita possibilidade de interpretação dos textos encontrados. No entanto, faz-se primeiramente uma desconstrução do texto para depois construí-lo, segundo os rastros deixados pelo autor, novamente considerando as rasuras que são marcas autorais.

Essas marcas autorais, conhecidas também como leitura, são resultados de inúmeras pesquisas realizadas pelo autor, o que gera vários documentos, os quais são guardados, seja pelo escritor, seja por outra pessoa, por diversos motivos que vão desde possibilidades de consultas futuras a documentos de correspondências, publicações em jornais e revistas ou até mesmo apreciação crítica.

Parte desses documentos são descartados pelo próprio autor, quando em vida estava em plena produção literária, ou até mesmo pelo tempo, que castiga os documentos com deterioração.

No arquivo pessoal de Fontes Ibiapina, as lacunas produzidas pelos descartes de documentos, aliadas às constantes mudanças de posse do arquivo pessoal do escritor, resultaram em vazios significativos para os estudiosos de seu arquivo, o que leva a surgir uma incógnita para a interpretação e compreensão da obra ibiapiana.

O ACERVO LITERÁRIO DE FONTES IBIAPINA COMO OBJETO DE ESTUDO

O interesse por pesquisas em arquivos por parte dos pesquisadores das letras não vem de muito tempo, uma vez que a figura do autor e o processo de criação literária por muito

tempo foram ignorados. No livro *Arquivos literários*, de Eneida Maria de Souza e Wander Mello Miranda, compreendemos que

A pesquisa em arquivos não é atividade que atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura. Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelas pesquisas em fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação. Ou pela recusa em se deter no processo construtivo como resultado do trabalho do autor, figura um tanto incômoda para a crítica que ainda pouca importância dava para o contexto histórico das obras (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 9).

No Brasil, somente nas décadas de 1970 e 1980, começam a surgir instituições, especialmente universidades, propondo a curadoria de arquivos pessoais de intelectuais. A falta de investimentos por parte do poder público, no que diz respeito à preservação desses arquivos, passou-se às universidades não só à atividade de formação e produção de conhecimento, mas também à preservação do patrimônio arquivístico e cultural brasileiro.

Com o acervo literário de Fontes Ibiapina não foi diferente. No ano de 2010, a Professora Doutora Márcia Edlene de Mauriz Lima, ao retornar do doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde defendeu sua tese sobre a reescrita da obra *Teodoro Bicanca*, de Renato Castelo Branco, trouxe consigo um desejo fervoroso de trabalhar com acervos de escritores. Por ter familiaridade com as obras de Fontes Ibiapina e já conhecer parte do acervo do escritor, criou na Universidade Estadual do Piauí o Núcleo de Estudos em Memória e Acervos - NEMA.

Desde então, a Universidade Estadual do Piauí, onde se sobressai, nesta corrida, o curso de Letras/Português começa a realizar pesquisas acerca do processo de criação da obra literária. Pelo fato de o NEMA possuir e guardar o acervo do escritor Fontes Ibiapina, várias pesquisas foram realizadas sobre os documentos de processo do escritor.

Mas antes da implantação do NEMA na UESPI, outras pesquisas foram realizadas com documentos não literários sobre a obra ficcional de Fontes Ibiapina. O Professor doutor Francisco Alcides do Nascimento da Universidade Federal do Piauí, em 1995, realizou sua

pesquisa de doutorado sobre os incêndios criminosos que aconteceram na cidade de Teresina no período de 1937 a 1945. Para o desenvolvimento de sua pesquisa, o professor Alcides também realizou sua pesquisa de doutorado em História com jornais, a procura das notícias que relatam os incêndios. Esse acontecimento foi tão repercutido, que Fontes Ibiapina escreveu o livro *Palha de Arroz*, narrando ficcionalmente os incêndios. Foi o que ligou a pesquisa do professor à obra do escritor. Outra pesquisadora que também estudou documentos de arquivos sobre a produção literária de Fontes Ibiapina foi a Professora Doutora Raimunda Celestina Mendes da Silva, da Universidade Estadual do Piauí. Em sua pesquisa de doutorado em letras em 2001, analisou alguns jornais que traziam a narrativa da seca abordada por autores piauienses, dentre eles Fontes Ibiapina.

Mesmo diante desses importantes estudos com acervos literários, Bordini assevera que grande parte dos trabalhos de pesquisa em literatura ainda é “IMANENTISTA”, sobretudo porque “fixada no texto em si e quando muito em seus intertextos, voltada para as ‘aventuras da linguagem’, no dizer de Barthes. No polo oposto, é historicista, presa à dialética entre história e obra, de acordo com a cartilha marxista” (BORDINI, 2009, p. 38).

A necessidade de preservação da memória de qualquer nação tramita pelas relações de poder e pela seleção do que se quer lembrar. Desse modo, a noção de arquivo como patrimônio e memória emerge com a imagem de bens públicos nacionais. Partindo desse pressuposto, busca-se pensar os modos e os lugares para se preservar uma memória nacional, bem como a função desempenhada por esses espaços que custodiam não só os arquivos públicos, mas também arquivos privados, dentre eles os pessoais.

Dentro do acervo literário de Fontes Ibiapina encontramos documentos literários e não literários que narram/registram atos e fatos que marcam sua produção literária e profissional, e que esse documental reflete a sociedade, cultura e linguagem do período de 1921 a 1985 do estado do Piauí.

Foi com este cenário que se pôde notar que a ideia de preservação no Brasil foi se delineando a partir da noção de que os arquivos pessoais de escritores, políticos, e pessoas públicas em geral detinham a história de um povo. Isso foi resultado da mudança epistemológica que os diversos campos do conhecimento, a saber, os estudos literários, as ciências sociais, a

ciência da informação passaram. Esta mudança epistemológica ampliou a noção de memória nacional, o que contribuiu para que o sujeito tomasse seu lugar na história.

Assim, a partir daí, vem à luz a relação entre memória e arquivo, compreendendo esse entrelaçamento como algo imprescindível. O arquivamento da memória surgiu com a necessidade de o homem externar por meios verbais e não verbais seus pensamentos, ao registrar seus feitos, cristalizando informações que entendia como memoráveis. Gagnon - Arguin observa que,

desde a mais alta Antiguidade o homem sentiu necessidade de conservar a sua própria "memória", primeiro sob a forma oral, depois sob a forma de grafite e de desenhos, e, finalmente, graças a um sistema codificado, isto é, com símbolos gráficos correspondentes a sílabas ou a letras. A memória assim registrada e conservada constituiu e constitui ainda a base de toda e qualquer atividade humana: a existência de um grupo social seria impossível sem o registro da memória, ou seja, sem arquivos (GAGNON-ARQUIN, 1998, p. 34).

Diante do exposto, é perceptível que o trabalho em arquivos literários, por se tratar de um estudo com fontes primárias, contribui para uma ampliação dos estudos literários, bem como para a história da literatura.

Dentro do acervo literário de Fontes Ibiapina encontramos a preservação da memória proposta pelo escritor com condições elaboradas por ele mesmo. Os documentos que compõem seu acervo trazem conteúdos que vão desde a literatura em si a conteúdos de história, política, religião, geografia e direito. Seus registros são passíveis de estudos em diversas áreas que se interessem por alguma dessas temáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um acervo literário testemunha a lida escriturária de um escritor. É nesse espaço que um pesquisador, interessado em conhecer a obra mais a fundo, consegue compreender de maneira panorâmica o texto literário não só no que diz respeito à questão ficcional, mas quanto às questões culturais, históricas, filológicas, e o que mais o acervo for capaz de lhe oferecer. Nesse espaço há o arquivamento da memória no papel ou em qualquer outro suporte que a immortalize, o que possibilita ao seu autor o direito de não guardar em sua

memória, enquanto faculdade mental. Após registrada, é possível realizar, quantas vezes se fizerem necessárias, a consulta àquilo que foi registrado.

Quando um pesquisador adentra em um arquivo pessoal de um escritor, ele se depara com uma infinita possibilidade de interpretação dos textos encontrados. No entanto, faz-se primeiramente uma desconstrução do texto para depois construí-lo, segundo os rastros deixados pelo autor, novamente considerando as rasuras que são marcas autorais.

Toda a trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as quais originaram documentos autorais e bibliográficos dos quais fazia uso para a construção das tramas de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginálias – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no Núcleo de Estudos em Memória e Acervos – NEMA.

No acervo literário de Fontes Ibiapina, as lacunas produzidas pelos descartes de documentos, aliadas às constantes mudanças de posse do arquivo pessoal do escritor, resultaram em vazios significativos para os estudiosos de seu arquivo, o que leva a surgir uma incógnita para a interpretação e compreensão da obra ibiapiana.

Os documentos que compõem seu acervo trazem conteúdos que vão desde a literatura em si a conteúdos de história, política, religião, geografia e direito. Seus registros são passíveis de estudos em diversas áreas que se interessem por alguma dessas temáticas.

REFERÊNCIAS

BELLOTTTO, H. L. *Arquivos Pessoais em Face da Teoria Arquivística Tradicional*: Debate com Terry Cook. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 201-207, 1998.

BORDINI, Maria da Glória. *Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário*. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-139.

BORDINI, Maria da Glória. *Os acervos de escritores sulinos e a memória literária brasileira*. *Patrimônio e Memória, UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.4, n.2, p. 35-54, jun. 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Mello (Org.). *A trama do arquivo*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995. p. 53-63.

DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?: textos escolhidos*. Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever e esquecer*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GAGNON-ARGUIN, L. Os arquivos, os arquivistas e a arquivística: considerações históricas. In: ROUSSEAU, Jean-Yves et al. *Os FUNDAMENTOS da disciplina ARQUIVÍSTICA*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LEBRAVE, Jean-Louis. Hipertexts-momories-writting. In: DEPPMAN, Jed; FERRER, Daniel; GRODEN, Michael. *Genetic Criticism: texts and avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

MARQUES, Reinaldo. O que resta nos arquivos literários. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 192-203.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim: novas considerações. IN: TRAVANCAS, Isabel. ROUCHOU, Joëlle. HEYMANN, Luciana. (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV. 2013.

MIRANDA, Wander Mello. Archivos e memória cultural. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.

SANTOS, Silvana S. Acervos privados. In: MIRANDA, Wander Mello (Org.). *A trama do arquivo*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995. p. 105-110.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Editora UFMG, 2004.

**A EXISTÊNCIA ARTÍSTICA COMO
EXERCÍCIO DE RESILIÊNCIA: A
ORQUESTRA DE VIOLÕES DO
AMAZONAS E AS RELAÇÕES DO
PODER NA POLÍTICA CULTURAL DO
AMAZONAS**

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

Mestre em Letras e Artes, na linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação – com concentração na área de Representação e Interpretação –, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA).

É pesquisador nas subáreas da musicologia, teoria e análise musical, onde investiga os aspectos sintáticos-lexicais e semânticos na obra de autores brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

E-mail: gadsm.mus@uea.edu.br

INTRODUÇÃO

É recorrente ao público em geral o pensamento que associa a imagem de uma orquestra aos bastante consolidados modelos/protótipos tardo-românticos, onde um grande número de musicistas integra as seções que a constitui e o repertório executado remonta, quase que inequivocamente, aos grandes nomes da música ocidental, em especial àqueles abundantemente tratados pela musicologia histórica de fins do século XIX, sob a orientação, sobretudo, de Guido Adler. Mesmo com a enorme gama de possibilidades de formação instrumental para a constituição de uma orquestra e o fato de grupos musicais cada vez mais diversificados se apresentarem como alternativa ao cânone orquestral ocidental – impulsionados, sobretudo, pelo amplo alcance dos meios de comunicação de massa e pelo advento da rede mundial de computadores em tempos hodiernos – tal imagem ainda perdura, sendo, por vezes, o sinônimo de prestígio social e cognitivo da atividade musical. Desta feita, a redução das virtualmente infinitas possibilidades de agrupamento musical àquela popularizada pelas forças detentoras do poder de enunciação canônica¹ pode tornar ínvio o conhecimento de outras possibilidades, tornando, portanto, empobrecida a paleta orquestral disponível e possível.

É de amplo conhecimento a enorme variedade societária existente no mundo bem como a variedade de práticas musicais oriundas dessa pluralidade. Tais práticas coexistem com aquelas tidas como paradigmáticas do mundo globalizado e oferecem a ele uma miríade de alternativas, um emaranhado de contrapontos àquilo que costumeiramente se impõe como modelar no contexto globalista do ocidente capitalista. Mesmo quando se

¹ A saber: conservatórios, cursos de graduação e pós-graduação em música/artes, grupos de pesquisa, editoras universitárias, espaços de fruição como teatros, salas de concerto, galerias etc.

trata exclusivamente das práticas musicais do ocidente, existem, ainda, aquelas que foram e ainda hoje são – em menor volume, é verdade – tidas como marginais dada a sua ligação com a assim denominada ‘música popular’, ou seja, aquela originalmente ligada aos estratos mais baixos da sociedade, e pela relativa indiferença dos detentores do conhecimento válido por tais práticas. Todavia, salienta-se que o dualismo assente na dicotomia erudito/popular encontra-se cada vez mais debilitado, dada a relação simbiótica mantida entre os termos envolvidos, logo, com retroalimentações que tornam essa separação forçosa e paulatinamente indistinguível.

De fundamental importância, portanto, para a discussão sobre as práticas musicais que configuram o panorama coevo é o uso de instrumentos que não integram o modelo orquestral tardo-romântico, como o violão, por exemplo. Embora outros instrumentos da família organológica das cordas dedilhadas, anteriores ao violão moderno, integrassem o corpo orquestral para desempenhar as funções de baixo contínuo, desde pelo menos o fim da idade média², o uso do violão dentro do atual modelo é pontual, ficando restrito, em grande parte, aos concertos dedicados ao instrumento. Seu uso mais evidente para compor formações musicais mais amplas e de caráter homogêneo ocorre geralmente em contextos pedagógicos, quando da apresentação de determinado repertório desenvolvido coletivamente durante um período letivo, ou, em contexto profissional, na ocasião de concertos com composições dedicadas à orquestra de violões ou adaptadas para essa finalidade. Não obstante a popularidade do instrumento, a dispersão e recepção desta alternativa orquestral como modelo viável não é comparável àquela tida como canônica e as razões residem para além dos pressupostos musicais.

Dentro do escopo musical, alguns fatores concorrem para a baixa ocorrência dessa formação instrumental quando comparada àquelas baseadas no modelo tardo-romântico: primeiro, dentro da tradição de formação das orquestras no mundo ocidental,

2 Segundo Trilha (2011, pp. 34 e 35), baixo contínuo era um termo utilizado para designar uma linha de baixo cifrada, ou não cifrada, que constitui, assim, o fundamento harmônico de uma composição musical. Diz, ainda, que sua origem remonta ao século XV como prática improvisatória de músicos executantes de instrumentos harmônicos – como instrumentos de tecla e de cordas dedilhadas – ao acompanhar melodias preexistentes ou na adaptação destas às idiossincrasias destes instrumentos, as chamadas *intavolaturas*.

um grupo constituído exclusivamente por instrumentistas ao violão é algo pouco usual e não suficientemente sedimentado na tradição canônica para que propostas semelhantes pudessem ter maior espaço; segundo, sendo o violão um instrumento harmônico/melódico, a literatura consagrada a ele se constitui, em esmagadora maioria, em peças solo, sendo comuns, também, duetos e trios, e, com menor frequência, quartetos e formações maiores, como os concertos para violão (ou violões) e orquestra.

No contexto social, os aspectos que determinarão a existência de grupos orquestrais estão assentados em um pensamento que situa o prestígio cognitivo e social da atividade musical nos detentores do poder de enunciação canônica, aliados ao supracitado modelo tardo-romântico. Tal pensamento pode influir institucional e financeiramente para as atividades de um grupo e levam em consideração, além do custo financeiro, o impacto social na formação do gosto, a capacidade de operacionalização nos espaços de execução disponíveis, a formação e competência artística dos partícipes, a qualidade e variedade repertorial, a recepção pelo público e pela crítica, bem como o retorno em visibilidade e prestígio para as entidades envolvidas – e são pontos fulcrais para estabelecer quais tipos de atividades musicais terão o aval para representar socialmente o poder do Estado ou da iniciativa privada no universo artístico.

Tendo em vista os pontos acima levantados, buscar-se-á demonstrar como um grupo como a Orquestra de Violões do Amazonas (OVAM) tem conseguido assegurar espaço e relevância entre tradicionais formações orquestrais recorrentes em todo o mundo, em um Estado tido como artisticamente relevante para a região norte, porém, periférico quando comparado, sobretudo, ao volume de produção e projeção do eixo Rio-São Paulo. Serão abordados, de forma sucinta, a história e as características deste grupo, que se dedica à cultura de um dos instrumentos mais populares e tocados do mundo e, ainda, que possui como um dos principais objetivos mostrar as possibilidades desta formação orquestral no trato dos mais variados repertórios, dando-lhes, portanto, roupagens inauditas, assim como o caráter resiliente desta orquestra que, em meio aos percalços dos diferentes momentos da vida política e cultural local, resiste ao ocaso com propostas musicalmente diferenciadas.

SOBRE O GRUPO

Com 21 anos de existência, a Orquestra de Violões do Amazonas é um corpo artístico vinculado à Secretaria de Estado de Cultura (SEC), atuante, hoje, por meio da Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural (AADC), que trata burocraticamente de todos os corpos artísticos sob a égide desta secretaria. Em sua trajetória, a OVAM despontou como um dos primeiros grupos orquestrais, senão o primeiro, voltado exclusivamente ao violão no país, com apoio institucional e financeiro do poder público, o que representou um avanço nas políticas culturais da terceira gestão de Amazonino Armando Mendes à frente do governo estadual – cuja secretaria de cultura estava sob a tutela de Robério dos Santos Braga. Sua criação se deu por meio da apresentação de um projeto à secretaria, em 1998, pelo primeiro regente do grupo, o maestro, compositor e professor Adelson Santos, e, segundo este³, levou cerca de dois anos para sair do papel.

Desde então, transcorridos 21 anos da iniciativa que ensejou sua criação, o grupo passou por diversas mudanças em seu quadro funcional, tendo passado por sua direção musical, até o momento, três regentes titulares. Diversos instrumentistas, entre violonistas e percussionistas, bem como cantoras integraram a orquestra, sendo as primeiras formações constituídas por profissionais atuantes nas escolas de música e em bandas de Manaus. O papel dos cursos superiores de música, tanto o da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) quanto o da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), para a configuração do atual quadro de músicos foi determinante para a sua reestruturação, oferecendo a possibilidade de atuação profissional tanto para os ingressantes quanto para os egressos destes cursos.

Dos dezenove musicistas que atualmente integram a orquestra⁴, onze, incluindo-se o regente titular, Davi Nunes, possuem título de graduação em música (com habilitações em bacharelado em instrumento ou licenciatura – tanto em ensino de instrumento como em

³ Relatado em seu livro *Música – Profissão de Risco: A Dialética de uma Visagem estética no reino da clorofila* (2012). Editora Travessia.

⁴ A saber: quinze violonistas (divididos em quatro naipes e contando, entre esses, com o regente assistente), dois percussionistas e duas cantoras. Cabe lembrar que a OVAM também conta com profissionais que dão suporte às atividades do grupo, como uma inspetora (responsável pela parte burocrática) e um montador de orquestra.

educação musical). Há, ainda, entre esta parcela, quatro músicos com o título de mestre. A outra metade do grupo ou está em início de graduação ou com a mesma em andamento, tendo, entre esses, uma pequena parcela de músicos sem qualquer passagem por um curso de graduação em música. Verifica-se, com isso, que mesmo com a crescente procura por formação de nível superior não se exclui a possibilidade de pessoas com saberes fundamentados na prática, no estudo autodidata ou em cursos de música de formação básica integrarem o quadro da OVAM. Essa relação dialética entre conhecimentos adquiridos em ambiente acadêmico e conhecimentos oriundos de outras práticas constitui aquilo que Santos (2010) denomina de ecologia de saberes, configurando, neste caso, uma salutar complementaridade de saberes em prol de um objetivo comum: a afirmação da existência artística do grupo.

CARACTERÍSTICAS DO TRABALHO DESENVOLVIDO PELA ORQUESTRA E AS RELAÇÕES DE PODER ENVOLVIDAS

Sendo uma formação orquestral pouco usual, com apoio institucional e financeiro do poder público, o grupo tem por objetivo precípuo promover aos seus espectadores um repertório variado, escrito para ou adaptado ao violão, fornecendo novas possibilidades de leitura, performance e apreciação das obras interpretadas. Além do repertório violonístico tido como canônico (em especial as obras de Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Moreno Torroba, Manuel Ponce e entre outros), as adaptações de obras do período renascentista, barroco, clássico, romântico e dos séculos XX e XXI também constituem a paleta repertorial da OVAM. Outra característica que torna a orquestra musicalmente versátil é o trabalho realizado em repertórios que abrangem a cultura pop (e nisso se inclui músicas que representaram um grande êxito comercial tanto nos veículos de comunicação de massa quanto nas salas de cinema), a música dita regional⁵ (representada por autores amazonenses e da região norte em geral), a MPB⁶ e a música folclórica espanhola.

⁵ Vale a ressalva de que o regionalismo imputado à música produzida fora do eixo homologador da indústria cultural brasileira, situado, sobretudo, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, tornou-se marca de resistência e afirmação identitária de artistas contra a lógica musical hegemônica oriunda desses centros, constituindo, portanto, o que Santos (2010, *passim*) denomina uma contra-hegemonia.

⁶ Atribui-se, de maneira problemática e excludente – segundo Tinhorão (2010) –, a denominação de Música Popular Brasileira à produção homologada pelo eixo Rio-São Paulo e distribuída em âmbito nacional

Dentre os corpos artísticos da Secretaria de Cultura do Amazonas dedicados à música, a OVAM é um dos que mais são solicitados para apresentações nos espaços culturais de Manaus⁷, por vezes realizando eventos de menor porte em escolas da rede pública e demais espaços disponíveis, onde são apresentadas formações em quartetos ou octetos de violões, acompanhado por percussão e voz. Esta foi, portanto, uma solução encontrada para atender às solicitações tanto da SEC-AM quanto de outros órgãos públicos que desejam promover ações culturais em seus espaços de convivência, colaborando, por assim dizer, para promoção do trabalho do grupo e da consequente formação de público.

Com um abrumado volume de trabalho, é razoável aventar, numa clara utopia, que haja a respectiva correspondência em termos pecuniários. No entanto, no que tange à remuneração, é possível verificar, através da visualização dos editais de seleção para os corpos artísticos – disponíveis no site da Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural (AADC): www.agenciacultural.org.br –, a disparidade salarial entre os ganhos iniciais dos membros da OVAM e dos demais profissionais alocados em outros corpos artístico-musicais, como os da Orquestra Amazonas Filarmônica (OAF), por exemplo. As razões que impõem aos músicos da OVAM essa distorção salarial têm se mantido num terreno obscuro e pouco propício a maiores esclarecimentos, dado que tal situação perdura desde a criação dos grupos e poucas negociações se deram para melhor avaliar os termos dessa demanda.

Uma das causas possíveis para explicar tamanho descompasso, ainda que circunscrita ao campo das conjecturas, pode se dar em relação à natureza e às atribuições de cada formação orquestral, tendo um especial relevo o peso histórico das formações orquestrais do cânone no mundo ocidental europeizado, com a atribuição de prestígio social, cultural e cognitivo ao mecenato que as patrocinavam. Outra hipótese pode residir no fato de, historicamente, segundo Souza (2017) – e com aporte intelectual de pensadores como Sérgio Buarque de

através dos grandes meios de comunicação, quais sejam: Rádios, TVs, canais interativos dos conglomerados de comunicação na internet, etc.

7 E fora da cidade, em iniciativas como o Festival Música na Estrada, realizados com recursos captados através da lei de incentivo à cultura – Lei Rouanet –, a OVAM participou de eventos realizados em Porto Velho, Boa Vista, Belém e, em maio de 2019, no Distrito Federal.

Holanda – se considerar o Brasil, o povo brasileiro e suas práticas como inferiores, intelectual e culturalmente subalternos aos demais países e povos do norte geográfico e cultural do globo. A esta prática de atribuir superioridade e validade inquestionáveis aos paradigmas que emanam dos países economicamente centrais e culturalmente dominantes pode-se denominar, também – dentro do paradigma da modernidade –, de culturalismo, uma visão de mundo cuja essência, segundo Souza (2017), é basicamente a mesma do racismo científico⁸, buscando justificar o êxito de determinados países, povos ou práticas em relação a outros com base em “estoques culturais”, ou seja, no “comportamento diferencial de indivíduos ou de sociedades inteiras” (SOUZA, 2017, p. 15). E em que medida isto ajuda a explicar a discrepância entre os vencimentos dos músicos da OVAM e dos demais grupos artístico-musicais, em especial quando comparados aos da Orquestra Amazonas Filarmônica?

Antes de fornecer possíveis respostas, algumas considerações, apoiadas em fatos, são aqui apresentadas: o fato do modelo orquestral deste último grupo emergir do cânone e possuir em seu quadro funcional um expressivo número de músicos oriundos de outras nacionalidades, mormente do leste europeu, dão à OAF um pretense diferencial no panorama amazonense, conferindo a ela um *status* cosmopolita⁹. Tal *status* também se justifica pelo aparato do Festival Amazonas de Ópera¹⁰ (FAO) e coloca o grupo, segundo o próprio site da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas¹¹, como o principal corpo artístico mantido pelo Estado, atribuindo-lhe a primazia sobre os demais.

A posição cimeira do grupo é reforçada pelo acúmulo de poder político e artístico em torno de seus dirigentes. Por exemplo, ao maestro Luiz Fernando Malheiro, além de ser seu regente titular, é atribuída a direção artística do FAO; ao maestro adjunto, Marcelo de Jesus, é relegada a função de regente titular da Orquestra de Câmara do Amazonas (OCA);

⁸ Ou seja, a separação de indivíduos em seres de primeira e segunda ordem, com base em características fenotípicas e raciais.

⁹ Vale registrar que a OAF também conta com músicos brasileiros oriundos de vários estados.

¹⁰ Que no ano de 2021 chegou a sua vigésima terceira edição (em formato online, por conta do estado pandêmico que experimentamos desde o ano de 2020).

¹¹ A disposição de apresentação dos corpos artísticos do referido site não deixa dúvidas quanto ao grau de importância conferido à OAF.

por fim, ao maestro assistente, Otávio Simões, é conferida, também, a função de regente titular do Coral do Amazonas. Os três eram responsáveis, até pouco tempo, pela extinta Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica (OEAF), constituída por estudantes do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (LAOCS), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Com isto dito, e sem intenção alguma de desmerecer o trabalho dos supracitados maestros, cabe o questionamento de porquê tanto poder (artístico e, sobretudo, político) se aglutina em torno de poucas pessoas, posto que a estas cabem grande parte das decisões que farão representar, no universo artístico-musical, o poder público¹². Mais ainda: é aliciante o pensamento de que esse poder, além de influenciar fortemente a agenda cultural do Estado em relação à música, também seja capaz de determinar quem serão os privilegiados e quem serão os proscritos nas relações de trabalho que envolvem a atividade musical.

Partindo do acima exposto, o panorama que se desvela para a OVAM é dos menos favoráveis, pois coloca o grupo em posição subalterna a todos os corpos musicais profissionais da SEC-AM. É possível constatar, a partir desse dado, que as forças de enunciação canônica exercem, aqui, um enorme poder de influência, determinando politicamente os atores que desempenharão papéis de autoridade, ao mesmo tempo em que confere o privilégio econômico,¹³ social e cognitivo a tais atores. Esta última forma de privilégio, segundo Santos (2010, p. 137) e Souza (2017, *passim*), é oriunda do paradigma epistemológico centrado na ciência moderna, de onde as forças de enunciação canônica são tributárias, e conferem aos seus representantes autoridade para determinar a validade de conhecimentos e de práticas (incluindo-se conhecimentos e práticas musicais).

¹² É interessante notar que dos cinco corpos artístico-musicais mantidos pela SEC, os dirigentes acima listados lidam diretamente com três deles, possuindo, no mínimo, sessenta por cento do poder decisório no que respeita à programação musical da secretaria.

¹³ Apenas para se ater ao ganho dos musicistas contratados no último processo seletivo, confira o Anexo I do edital para a seleção dos corpos artísticos. Disponível em: <http://www.agenciacultural.org.br/admin/files/jan18///ANEXO1.pdf>. Acesso em: 28.jul.2021.

Ver também a minuta do edital do processo seletivo dos corpos artísticos para músicos no ano de 2021, onde se explicita a brutal discrepância entre os diferentes profissionais dos corpos artísticos. Disponível em: <https://www.agenciacultural.org.br/site/wp-content/uploads/2021/08/Musicos.pdf>. Acesso em: 01.set.2021.

Com base nisso, no que respeita aos conhecimentos adquiridos para o exercício profissional, a formação dos integrantes das duas orquestras cotejadas é, na maioria dos casos, proveniente de entidades homologadoras, como conservatórios e cursos superiores em música. No entanto, dada a disparidade salarial, isso mostra outra faceta do cânone: dentre as diversas instituições autorizadas a dar chancela àqueles que se submetem ao crivo avaliativo, há umas que são mais autorizadas que outras, havendo mesmo uma hierarquia entre instituições e entre práticas dentro de uma mesma instituição. A questão é complexa e demanda a consideração de muitas variáveis. Entretanto, o que explica a diferenciação de profissionais¹⁴ que se submeteram a conhecimentos muito semelhantes durante o período de sua formação acadêmica?

Certamente as respostas, quando exigidas em âmbito institucional, não esclarecerão as razões dessa desproporção e apoiar-se-ão, possivelmente, nos já citados argumentos que remetem à tradição do modelo tardo-romântico, valendo-se, implicitamente, do prestígio social e cognitivo que as formações orquestrais modelares conferem aos seus idealizadores e executores. Assim, uma formação orquestral composta exclusivamente por violões¹⁵ ainda teria um longo caminho a percorrer, dado que no Brasil, até onde se sabe, apenas a OVAM possui apoio institucional e financeiro do poder público. Entretanto, o questionamento persiste: a falta de tradição dessa formação orquestral é um imperativo para que a OVAM e seus membros sejam considerados periféricos, a ponto de seu trabalho ser financeiramente menos valorizado quando comparado aos demais corpos artístico-musicais da SEC? Ressalta-se que o posicionamento aqui adotado não implica em pugna contra a OAF ou demais grupos. Pelo contrário. O reconhecimento das distorções que tornam injustas as relações de trabalho constitui-se no motor de uma consciência conciliadora, que buscará nas características comuns aos grupos, por um lado, o elo para a superação das desigualdades, e nas peculiaridades inerentes a cada um, por outro, a sua afirmação enquanto manifestação artística.

14 A diferença dos ganhos entre um músico da OAF e da OVAM é de quase cinco vezes.

15 Além de uma tradição repertorial que contemple tal formação.

A EXISTÊNCIA ARTÍSTICA COMO EXERCÍCIO DE RESILIÊNCIA

Existir artisticamente em um panorama que, embora ofereça o suporte necessário à sobrevivência¹⁶, não reconhece a equivalência de atividades profissionais torna-se um ato de resiliência. E ser resiliente não significa aceitar irrefletidamente a condição de subalternidade imposta pelos representantes das forças de enunciação canônica. Significa, sobretudo, tomar consciência de tal condição e assumir uma posição crítica às imposições que buscam justificar privilégios e perpetuar desigualdades. O caráter resiliente da OVAM se expressa, portanto, na afirmação de uma possibilidade orquestral que, embora não suficientemente consolidada, oferece um contraponto aos modelos consagrados, uma alternativa estética viável ao que sobejamente se produz em âmbito oficial.

Mesmo consciente da situação que os subvaloriza enquanto corpo artístico, a OVAM e seus integrantes possuem uma proposta que visa apresentar o caráter versátil do violão moderno ao público do Amazonas e, por extensão, às demais regiões brasileiras, buscando em seus processos criativos conciliar o repertório escrito especificamente para o instrumento com adaptações de outros repertórios¹⁷, orquestrais ou não, o que confere às obras uma sonoridade particular, idiomática, característica desta formação. O resultado desses processos é a afluência do público aos espaços de apresentação que, em quase todas as ocasiões, supera as expectativas, sendo a recepção dos concertos, em geral, muito positiva. E nesse ponto – no reconhecimento do público ao trabalho realizado – é que talvez resida a força que torna esse corpo artístico resiliente, como uma voz com uma importante

16 A OVAM, por conta da calamidade sanitária decorrente do novo coronavírus, carece de local fixo para a realização de seus ensaios presenciais. Até pouco tempo, o grupo contava com a estrutura do Salão Rio Solimões, edifício contíguo ao Palácio Rio Negro, localizado na avenida 7 de Setembro. Embora amplo para garantir algum distanciamento físico entre os musicistas, o espaço é acusticamente inadequado para a realização dos ensaios, dada a excessiva ressonância do ambiente. Colabora para a inadequação do espaço o fato do mesmo estar junto a um igarapé poluído, onde, mesmo com as janelas fechadas e o sistema de ventilação funcionando, há a proliferação de mosquitos no local de ensaio. Atualmente, dispõe, provisoriamente, do Salão de Regência do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (LAOCS), localizado nas dependências do Sambódromo de Manaus.

17 A OVAM já realizou concertos juntamente a outros grupos musicais, como a Orquestra de Câmara do Amazonas (OCA), Grupo Vocal do Coral do Amazonas (GVCA) (extinto), Amazonas Jazz Band entre outros.

mensagem a comunicar: nós existimos, temos propostas artísticas e estéticas e nossa voz merece ser melhor escutada!

Embora a oportunidade de fala ativa no trato das reivindicações ainda esteja circunscrita às hipotéticas possibilidades futuras, a esperança de que as demandas sejam atendidas se mantêm. No entanto, essa esperança não é algo passivo, como quem espera que a outrem caiba a tarefa de reconhecer as injustiças e repará-las. Não. Trata-se de uma esperança que Santos (2002, p. 36) considera como ativa, que se vale do presente e das oportunidades que ele oferece para as ações que buscam a melhoria do porvir, portanto, com o agir determinado pela premência, pelas possibilidades e potencialidades do agora, tornando, assim, as expectativas condizentes com as experiências do momento em que se opera a ação transformadora.

Assim, buscando através da atuação artística pavimentar o caminho para que o diálogo político possa ser realizado junto ao poder estabelecido, a OVAM apresenta as premissas¹⁸ para que os termos de suas demandas sejam atendidos. Termos que não visam tão somente o benefício do grupo em si, mas a reparação de discrepâncias que, de tão recorrentes, foram naturalizadas e tornadas inquestionáveis por quem tem sob sua tutela o poder decisório. Portanto, consoante à lógica imposta aos corpos artísticos, o grupo busca, dentro dos limites, propor alternativas que, embora calcadas no paradigma que lhe impõe a subalternidade como norma, tentam dialogar com as possibilidades de melhoria ainda possíveis dentro da política cultural coeva adotada pela SEC-AM.

Por outro lado, como sublinha Santos (2002, p. 16), nada de libertário pode emergir de um paradigma que tende tornar energias emancipatórias em energias regulatórias. Corre-se o risco de, ao tentar reparar os equívocos e as injustiças da gestão cultural promovida pelo Estado – partindo da visão de mundo predominante –, produzir outros equívocos e injustiças que colaborarão, ao fim e ao cabo, ou para a manutenção do *status quo* ou para a criação de

¹⁸ Que toma por base, entretanto, a lógica produtivista, descrita por Santos (2010, p. 104); uma lógica de produção de não-existência que se baseia nos modos de produção capitalista. No caso do grupo, a lógica se aplica ao volume de trabalhos realizados e na variedade artística dos mesmos, conferindo a ele, dentro deste paradigma, o *status* de artisticamente produtivo.

uma leva de novos privilegiados e de novos proscritos. Portanto, o intuito, aqui, não é buscar reconhecimento por meio da melhoria dos ganhos e relegar a rabeira da fila a outro corpo artístico-musical que, assim como o grupo aqui abordado, também luta pela existência e pela afirmação artística. Finalmente, o que se busca, de fato, é o reconhecimento de que as diferentes práticas musicais não necessariamente implicam em uma diferenciação salarial tão disparatada, sendo possível manter relações hierárquicas dentro de contextos horizontais, portanto, com uma base minimamente igualitária. E nisso, também, reside o caráter resiliente da OVAM, ou seja, na busca ativa por meios que possam mitigar tais desigualdades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empenho na luta por direitos e melhorias das condições de vida é inerente às mais diversas sociedades e grupos sociais, sendo tais direitos e melhorias, por muitas vezes, conquistados a um custo elevado. O reconhecimento dos cenários onde a desigualdade se impõe como norma é um importante passo para a tomada crítica de posicionamento e construção de alternativas para a mitigação das injustiças, ou, em sentido utópico, para a erradicação dos mecanismos de sua produção e promoção. A luta, a conscientização e a tomada crítica de posicionamento são elementos que perpassam o ímpeto da ação transformadora, que busca na concretude do presente assentar as bases para o erigir de um futuro menos árido.

A constatação, portanto, de situações onde a desigualdade se estabelece como imperativo das relações de trabalho também se verifica nos ambientes laborais das artes. Como visto neste caso, aos diferentes corpos artístico-musicais da SEC-AM são conferidos diferentes graus de importância (artística e financeira) e as razões para isto ainda não foram plenamente esclarecidas. Uma suposição que aqui se aventa para a subvalorização da OVAM, em comparação aos demais corpos artístico-musicais, pode residir na baixa sedimentação da formação orquestral que lhe caracteriza em detrimento aos modelos orquestrais tardo-românticos, consolidados mundo afora.

Ainda assim, a OVAM se apresenta como alternativa viável ao cânone orquestral (ainda que desfrute de parte do repertório por ele posto), propondo releituras que, ao fim e ao cabo, darão novo viço às obras interpretadas¹⁹. Tais releituras logram, com demasiada frequência, êxito entre o público da Orquestra de Violões do Amazonas, sendo, não raro, reapresentados os espetáculos onde o público aflui em abundância aos espaços de apresentação²⁰ e cuja a crítica é positiva nos veículos de comunicação. Isto implica, portanto, em uma alta demanda de trabalho e faz do grupo um dos mais produtivos da SEC-AM. E na relação produtividade *versus* ganhos se encontra o ponto nevrálgico para o questionamento das relações de trabalho experimentadas por integrantes do grupo, levando à organização política dos musicistas em busca da reparação das tradicionais disparidades salariais.

No limite, a reparação das anosas desigualdades não tem como pressuposto relegar a posição em que atualmente se encontra a OVAM a outro corpo artístico-musical. Pelo contrário. A busca por uma base minimamente igualitária é a força motriz da organização política que hodiernamente se configura no seio do grupo. Seria, portanto, contraditório para com os esforços realizados pelos integrantes da OVAM até o momento a reparação de uma desigualdade para produzir outra de igual natureza em outro corpo artístico-musical. Destarte, por meio dos mecanismos que lhe são possíveis (especialmente através do diálogo político), há uma busca e uma esperança ativas para que as demandas cheguem a bom termo.

Finalmente, dada a trajetória de mais de duas décadas de atuação em espaços culturais dentro e fora do estado (tendo como contrapeso a disparidade salarial de seus integrantes), fica demonstrado que a OVAM possui a estamina que a torna resiliente em meio a tantos percalços. A afirmação artística de uma orquestra que se coloca como contraponto aos modelos orquestrais consolidados faz de sua existência, em âmbito oficial, algo a ser celebrado sem, no entanto, conformar-se com a condição de subalternidade que lhe é imposta desde a sua gênese.

19 E que ao fim e ao cabo atuam em reforço ao repertório tido como canônico.

20 Considerando o período que antecede a pandemia do novo coronavírus.

REFERÊNCIAS

FESTIVAL AMAZONAS DE ÓPERA, XXI edição, 2018, Manaus. *Catálogo*. 72 p.

SANTOS, Adelson. *Música – Profissão de risco: a dialética de uma visagem estética no reino da clorofila*. Manaus: Editora Travessia, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002, v. 1. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência.

_____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo, 2010, v. 4. Coleção para um novo senso comum.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (1ª reimpressão - 2013).

TRILHA NETO, Mário Marques. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2011. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. 419 p.

FONTES ELETRÔNICAS

AGÊNCIA AMAZONENSE DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL. *Processo seletivo nº 1/2018-AADC: preenchimento de vagas e formação de cadastro reserva para os corpos artísticos. Audições internas e externas. Anexo I – critérios e requisitos – PS 01/2018*. Disponível em: <http://www.agenciacultural.org.br/admin/files/jan18///ANEXO1.pdf>. Acesso em: 28. jul. 2021.

_____. *Minuta de edital PSS corpos artísticos – músicos*. Disponível em: <https://www.agenciacultural.org.br/site/wp-content/uploads/2021/08/Musicos.pdf>. Acesso em 01. set. 2021.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO AMAZONAS. *XXIII Festival Amazonas de Ópera (FAO)*. Disponível em: <http://fao.teatroamazonas.com.br/>. Acesso em: 28.jul.2021.

_____. *Portal da Cultura: Corpos Artísticos*. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/portal/category/corpos-artisticos/>. Acesso em: 28.jul.2021.

**A SUÍTE BWV 997 DE
JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750) PARA ALAÚDE:
UMA PERSPECTIVA INTERPRETATIVA
HISTORICAMENTE ORIENTADA A
PARTIR DA TRADUÇÃO IDIOMÁTICA
PARA VIOLÃO**

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

Luciano Hercílio Alves Souto

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

Mestre em Letras e Artes, na linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação – com concentração na área de Representação e Interpretação –, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA).

É pesquisador nas subáreas da musicologia, teoria e análise musical, onde investiga os aspectos sintáticos-lexicais e semânticos na obra de autores brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

E-mail: gadsm.mus@uea.edu.br

Luciano Hercílio Alves Souto

Violonista de formação, doutor em Música / Práticas Interpretativas (2015), mestre em Música / Práticas Interpretativas (2010) e bacharel em Música / Instrumento – Violão (2006), pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, (Unesp – SP). Leciona no curso de graduação em Música e na Pós-graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde participa da produção científica e artística do Laboratório de Musicologia e História Cultural (certificado pelo CNPQ) e da Orquestra Barroca do Amazonas, como instrumentista de cordas dedilhadas. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Música, atuando principalmente na interface entre as Práticas Interpretativas e a Musicologia Histórica, abordando os seguintes temas: Violão, Viola de Arame, Guitarra Barroca, Performance, Musicologia Histórica, Música-instrumento de corda, Tablatura e Cordas dedilhadas.

INTRODUÇÃO

Ao tema da performance historicamente informada/orientada permeou, por todo o século XX, uma série de questões fulcrais no trato da música que antecede o século XIX perpassando, sobretudo, pelo aspecto da “autenticidade histórica” como elemento norteador das performances contemporâneas da assim denominada ‘música antiga’ (KIVY, 1995, p. X). Para Beard e Gloag (2005, p. 12), o conceito de autenticidade “é invocado em diferentes contextos musicais e musicológicos, indicando alguma noção de verdade e sinceridade”. Esta noção, segundo Bresolin (2015, p. 29), se baseou na consideração de toda sorte de fontes que pudessem fundamentar a execução da música anterior ao Século XIX, tais como manuscritos musicais, partituras impressas, tratados musicais de época, documentos oficiais, epistolaria, iconografia, entre outros, escapando à mesma o paradigma interpretativo calcado no ideal romântico assente na subjetividade do intérprete. Importa mencionar que um aspecto de considerável importância para a atribuição do caráter ‘autêntico’ às *performances* da música antiga foi a utilização de cópias e ou réplicas de instrumentos musicais históricos, com base na tratadística organológica e nas práticas de restauração de exemplares sobreviventes até os dias atuais.

Embora tais práticas investigativas e performáticas sejam genuínas e compreendam, num certo sentido, uma visão positivista das práticas e processos musicais (BEARD e GLOAG 2005), a questão da “autenticidade histórica” como sinônimo de performances baseadas na pesquisa histórica e filológica não goza da prerrogativa de outrora, sendo alvo de debates entre os representantes da pesquisa em *performance* historicamente informada/orientada desde pelo menos o alvorecer da década de 90, sobretudo após o petardo desferido por Taruskin in: Beard e Gloag (2005, p. 13-14):

Do we really want to talk about 'authenticity' any more? I had hoped a consensus was forming that to use the word in connection with the performance of music – and specially to define a particular style, manner, or philosophy of performance—is neither description nor critique, but commercial propaganda, the stock-in-trade of press agents and promoters¹.

Ao descenso do termo “autenticidade histórica” provocado pela crítica à *performance* da música antiga, *performers* e pesquisadores procederam à adoção da terminologia “performance historicamente informada/orientada” (KOONCE, 2002, p. iii), reconhecendo, assim, a intangibilidade e os problemas envolvidos no alcance do ideal de autenticidade da *performance* musical. Desta forma, corrobora-se a tese da impossibilidade de apontar a *performance* baseada nos critérios acima descritos como autêntica, pois, segundo Bresolin (2015, pp. 29 e 30):

A busca por uma performance autêntica resulta em uma empreitada arqueológica infrutífera e historicista, pois além da impossibilidade de reprodução exata da praxis musical de uma época distante, sua recepção é necessariamente viva e dependente do presente. A música do passado² nunca encontrará o mesmo público e a mesma função social que teve em sua origem.

No entanto, em relação à autenticidade da *performance*, Harnoncourt (*apud*: BRESOLIN, 2015, p. 30 e 31) considera possível alcançá-la através da atitude do próprio intérprete, onde este, valendo-se de conhecimentos musicológicos³, poderá construir sua concepção interpretativa lançando mão dos recursos que lhe são disponíveis, neste caso, de instrumentos modernos para a *performance* do repertório setecentista, por exemplo. Assim, a *performance* do repertório pertencente à música antiga em instrumentos modernos, longe de se distanciar da verdade da obra ou distorcê-la, pretende dar-lhe um novo viço, considerando que “a obra

¹ Realmente queremos falar em autenticidade? Eu esperava que fosse de comum acordo que usar a palavra em conexão com a *performance* da música – e especialmente para definir um estilo particular, modo ou filosofia de *performance* – não é nem descrição nem crítica, mas antes uma reserva de mercado de agentes e promotores da imprensa (tradução nossa).

² Dada a complexidade que o fator temporal apresenta à sua compreensão, pode-se, também, considerar a música composta e executada ontem como uma música do passado. Entretanto, frisa-se, novamente, que a música na qual se faz referência é aquela anterior ao século XIX.

³ Com o recurso a dados externos à obra em si, como a pesquisa histórica dos suportes: partituras autógrafas, impressas e edições fac-similares; a pesquisa de gêneros e estilos musicais de época; o recurso aos tratados musicais, especialmente aqueles que abordam questões técnicas de execução instrumental/vocal.

de arte não se circunscreve somente ao seu tempo; existe nele e para além dele, configurando a fisionomia de sua época e vivendo para além dela, por meio de sucessivas interpretações” (ABDO, 2000, p. 21). Neste sentido, o presente texto constrói uma perspectiva interpretativa historicamente orientada da Suíte BWV 997 de J. S. Bach para alaúde, por meio de uma tradução idiomática desta obra ao violão.⁴ Para isso, busca informações relacionadas à notação musical e aos recursos técnico-idiomáticos dos instrumentos históricos de cordas dedilhadas em fontes primárias e secundárias, discutindo sua aplicação na proposta de tradução idiomática ao violão. Considera-se a hipótese de que, na medida em que tais instrumentos pertencem à mesma família organológica das cordas dedilhadas e possuem características idiomáticas semelhantes, buscar-se-á uma execução aproximada do idioma instrumental⁵ de época, no que concerne à utilização de recursos técnico-idiomáticos específicos do alaúde barroco, herdados pelo violão por sua descendência organológica indireta.

FONTES HISTÓRICAS

Segundo Koonce (2002, p. vii), nenhum manuscrito autógrafo da Suíte BWV 997 de J.S. Bach sobreviveu até os dias atuais, restando cerca de quinze cópias conhecidas⁶, das quais se valeu para o trabalho da edição de *performance* que leva sua assinatura. Dentre as versões cotejadas para a realização da edição, Koonce se deparou com versões da Suíte em notação mensural em duas claves (sendo a voz superior notada em clave de soprano ou

⁴ Escolheu-se o uso do termo “performance historicamente orientada” em virtude da aplicação dos recursos técnicos/idiomáticos de um instrumento antigo a um instrumento moderno.

⁵ Gloeden e Pereira (2012) escrevem que o termo idiomatismo deriva dos estudos linguísticos relacionados com a tradução literária e, na área musical, é utilizado por pesquisadores que estudam fenômenos vinculados à prática e à composição musicais. No âmbito das questões relacionadas aos instrumentos musicais, se refere aos elementos musicais imanentes aos diferentes instrumentos. Desta forma, o idioma violonístico pode ser definido como o conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento, possibilitando sua caracterização e seu reconhecimento em diferentes contextos, (GLOEDEN e PEREIRA, 2012, p. 526-27 *apud*: SOUTO, 2015, p. 107).

⁶ Classificadas pelo NBA (*Neue Bach-Ausgabe*) em ordem alfabética: A, B, C, D, E, F, G, H, J (!), K, L, M, N, O e P. Nestas fontes encontram-se versões da suíte copiadas na íntegra bem como cópias de alguns movimentos. Tais cópias foram realizadas no período compreendido entre o segundo quartel do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, com e sem indicação de autoria dos copistas.

tenor e a voz grave em clave de fá) e com um único espécime escrito em tablatura francesa para alaúde, realizado por Johann Christian Weyrauch, “alaudista, advogado por profissão e, aparentemente, amigo de Bach” (KOONCE, 2002, p. vi).

Apesar dessa última fonte remeter a obra ao alaúde – na verdade é a única que o indica expressamente –, existem ambiguidades em relação ao instrumento para a qual ela fora escrita, pois, a não especificação da fonte sonora para *performance* de uma obra musical no período barroco fora uma prática corriqueira e isso se reflete na obra em questão. Existem indicações em sete das quinze fontes utilizadas por Koonce que apontam a obra como dedicada para instrumentos de tecla (*fürs Clavier*), nesse caso, para o Cravo-Alaúde (*Lute-Harpsichord*), sendo que em seis delas, segundo o autor (2002, p. vi), a atribuição a esse tipo de instrumento é resultado de uma tentativa de transcrição (perdida) da fuga, o segundo movimento da suíte. Outro ponto que fragiliza a hipótese de que esta suíte fora escrita especificamente para Cravo-Alaúde reside no fato da indicação de instrumento, presente na cópia realizada por Johann Friedrich Agricola⁷, ser posteriormente acrescentada ao manuscrito por Carl Philipp Emanuel Bach, segundo filho de J. S. Bach (KOONCE, 2002, p. vii).

No entanto, afirmar que a suíte nº 2 fora escrita para este ou para aquele instrumento implica em assumir um risco desnecessário, considerando a prática da época de não especificar a fonte sonora bem como o fato dos compositores adaptarem suas obras para outra instrumentação. Assim, um dado importante adiciona mais ambiguidade à questão da instrumentação desta Suíte, pois, Segundo Eichberg e Kohlhase (*apud*: KOONCE, 2002, p. vii):

The range, style of composition, and voice leading of the bass indicate movements 1-4 as lute composition. [...] the composition as a whole, however, which from the beginning was in five movements, appears in consideration of the range and compositional structure of the Double [movement 5], to have been written for an instrument which on one hand is related to the sound of the lute, and on the other hand possesses the large range of keyboard instruments which became standard in the middle of the eighteenth century. The only instrument that could have fulfilled both conditions was the lute-harpsichord [...].

7 A principal fonte utilizada por Koonce em sua edição desta suíte.

It remains questionable whether instrumentation with the lute-harpsichord was intended from beginning or whether the suite at first was to contain only four movements, to which then, if even at the same period of time [...] a fifth movement was added, ad libitum so to speak, in case the piece were performed on the lute-harpsichord⁸.

Embora ambígua, a questão da instrumentação nesta Suíte torna imperativa a consideração dos instrumentos de cordas dedilhadas como pressuposto para se estabelecer os aspectos idiomáticos da interpretação a ser proposta ao violão, na medida em que a música para alaúde, vihuela e guitarra se assemelhe em todos os seus aspectos, com exceção das diferenças estilísticas e regionais (TYLER, 1980, p. 24). Além disso, tais instrumentos compartilham a mesma forma de notação musical e se assemelham quanto à utilização dos mesmos recursos técnico-idiomáticos, com exceção dos rasqueados, de uso exclusivo das guitarras (NOGUEIRA, 2008, p. 87).

INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS: RECURSOS TÉCNICO-IDIOMÁTICOS

Pertencentes à mesma família organológica, mas com descendência indireta e herança genética modificada, alaúde e violão possuem particularidades⁹ que fazem do trabalho de tradução algo necessário quando se trata da apropriação do repertório do primeiro instrumento pelo segundo instrumento. No caso da edição de *performance* realizada por Koonce (2002), as alterações realizadas pelo autor para a execução da suíte nº 2 ao violão constituem-se, portanto,

⁸ O registro, estilo de composição e condução da voz grave indicam os movimentos 1-4 como pertencentes a uma composição para alaúde [...] a composição como um todo, entretanto, que desde o princípio estava em cinco movimentos, parece, em consideração do registro e estrutura composicional da *Double* [quinto movimento], ter sido escrita para um instrumento que, por um lado, está relacionado à sonoridade do alaúde e, por outro, possui o amplo registro dos instrumentos de tecla, que se tornaram padronizados em meados do século XVIII. O único instrumento que poderia atender a essas condições era o cravo-alaúde (tradução nossa).

Permanece questionável se a instrumentação com o cravo-alaúde foi pretendida desde o início ou se a suíte continha apenas quatro movimentos, para os quais, então, dentro do mesmo período [...] um quinto fosse adicionado *ad libitum*, por assim dizer, caso a peça fosse tocada no cravo-alaúde.

⁹ No que diz respeito à conformação física, materiais e técnicas de construção empregados bem como modos de acionamento. Para maiores informações sobre esses aspectos, verificar Iazzetta em: *Interação, Interfaces e Instrumentos em Música Eletroacústica*. Disponível em: www.unicamp.br/~ihc99/lhc99/AtasIHC99/AatasIHC98/Lazzetta.pdf. Acesso em: 23.dez.2018.

da transposição da tonalidade original (de Dó menor para Lá menor), assim como a maioria das transcrições realizadas para violão da Suíte BWV 997, deslocamentos de oitavas, supressão, substituição, permutação e amalgamação de alturas, alteração de células rítmicas, bem como o rearranjo de formações acordais. Segundo Koonce (2002, p. iii), a edição realizada buscou, dentro dos limites, ser a mais fidedigna possível em relação aos manuscritos que fundamentaram sua elaboração, levando em conta, é claro, as possibilidades de realização ao violão.

TONALIDADE

Considerando que a maioria das transcrições realizadas para violão da Suíte BWV 997 foram feitas na tonalidade de Lá menor, entre elas, a do próprio Koonce (2000 – 2010), um recurso possível para se recuperar a tonalidade original em dó menor da Suíte nº 2, é o uso do *capotasto*¹⁰ na terceira casa do violão, proporcionando uma transposição da afinação que favorece a tonalidade de Dó menor, com as cordas soltas, contadas da mais aguda para a mais grave, obedecendo à seguinte disposição intervalar: 1. Sol, 2. Ré, 3. Sib., 4. Fá, 5. Dó e 6. Sol. Assim, com as três cordas mais graves fornecendo as notas fundamentais dos acordes de subdominante, tônica e dominante, respectivamente, a digitação, em tese, encontrará menos empecilhos à sua realização, uma vez que a afinação uma terça acima¹¹ permite um rápido acesso às notas centrais da tonalidade com um simples toque do dedo polegar direito. Tal técnica, alternada com o indicador, constituía um dos modelos de digitação comumente utilizados pelos instrumentistas de cordas dedilhadas dos séculos XVI e XVII (TYLER, 1980). A alternância entre polegar e indicador foi gradativamente substituída pela combinação entre os dedos

¹⁰ Mecanismo que, podendo ser confeccionado em materiais diversos, tem por função encurtar o tamanho da corda vibrante para transpor a afinação de instrumentos como o violão e a guitarra elétrica, por exemplo, deixando-a mais aguda, porém, conservando a disposição intervalar entre as cordas.

Costa (2012, p. 128) define o *capotasto* como um “termo italiano de uso internacional que designa um acessório que pode ser descrito como uma pestana mecânica, geralmente de madeira ou outro material, também conhecido como braçadeira no Brasil e *cejilla* na Espanha, onde é frequentemente utilizado por violonistas flamencos. O *capotasto* viabiliza a execução de tonalidades normalmente inapropriadas para a afinação tradicional do violão”.

¹¹ Bem como as adaptações realizadas pelo autor.

médio e o indicador, sendo o dedo médio utilizado como substituto do polegar em situações nas quais houvesse a necessidade de se executar alguma outra corda simultaneamente ou em tempo forte, em sucessão com o dedo indicador. Embora referências a esta última técnica sejam encontradas em Milan (1536), Mudarra (1542) e Fuenllana (1554), Tyler (1980, p. 83) escreve que a mesma não fora frequentemente utilizada até a chegada do século XVII.

Embora o recurso ao *capotasto* ajude a restituir a obra de sua tonalidade original e favoreça utilizar a técnica descrita, suscita no plano da leitura o problema da (re)transposição. Ao tomar a edição de Koonce (2002) como ponto de partida para a proposição de uma performance historicamente orientada, algumas opções se apresentam como viáveis para a realização da (re)transposição: pode-se proceder a uma nova transcrição da Suíte, a fim de ajustá-la à nova configuração da afinação; realizar a transposição diretamente no plano da leitura, lendo todas as notas da edição para violão uma terça menor ascendente; ou, ainda, proceder à leitura sem levar em consideração o *capotasto*, imaginando que as cordas conservam a afinação usual do violão: 1. Mi, 2. Si, 3. Sol, 4. Ré, 5. Lá e 6. Mi. Dos procedimentos elencados, o que melhor se adequou às finalidades desta proposição foi o último (em eventual combinação com o penúltimo), dada a praticidade da realização de uma leitura direta, sem recorrer ao expediente de uma nova transcrição, nem à transposição dos intervalos da Suíte no ato da leitura, instante a instante. Ressalta-se, porém, que a possibilidade de restaurar a tonalidade original da Suíte em questão por meio de mecanismos aplicados ao instrumento moderno, não torna essa abordagem mais aproximada da VERDADE da obra em relação a outras que não se valem deste recurso, dado que ela é apenas uma (re)transposição das adaptações realizadas por Koonce. Assim, temos o restabelecimento de uma característica primordial da obra que se vale do filtro imposto pelas características idiomáticas do instrumento moderno, no caso, o violão.

CAMPANELLAS E LIGADURAS

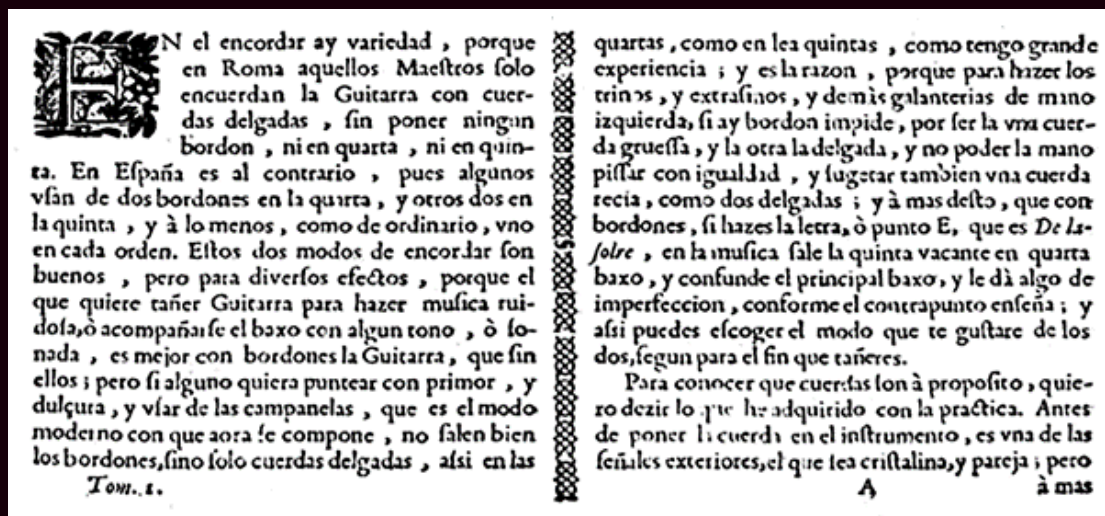
Outro fator a ser considerado nesta proposição fundamentada na *performance* historicamente orientada é o uso de recursos técnico-idiomáticos dos instrumentos pertencentes à família das cordas dedilhadas como o alaúde e a guitarra barroca, por exemplo, tradutíveis ao

violão moderno tais como as ligaduras e as *campanellas*. A primeira referência direta à utilização das *Campanellas* pode ser encontrada em Sanz (1675), que escreve sobre as afinações reentrantes utilizadas em guitarras e alaúdes dos séculos XVII e XVIII, caracterizadas pela inserção de cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quintas ordens da guitarra barroca:

Ao encordoar há uma variedade [de opções], porque em Roma somente encordoam a guitarra com cordas finas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [ordem]. Na Espanha, ao contrário; pois alguns utilizam bordões na quarta e outros, dois [bordões] na quinta e, ao menos, comumente, um em cada ordem. Estes dois modos de encordoar são bons, mas para diversos efeitos, porque aquele que tocar a guitarra para fazer música ruidosa, [...], é melhor com bordões na guitarra do que sem eles; mas se alguém quer pontear com primor e doçura, e usar das campanelas, não falam bem os bordões; apenas cordas delgadas nas quartas e quintas, como tenho grande experiência; e é esta a razão porque para fazer “trinos”, “extrasinos” e demais “galanterias” de mão esquerda, se há bordão, impede por ser uma corda grossa e outra delgada, além de não poder pisar com igualdade [em ambas as cordas de mesma ordem] (SANZ, Gaspar. Instruccion de musica sobre la guitarra española, 1675, Prefácio. Regla primera, de encordoar).

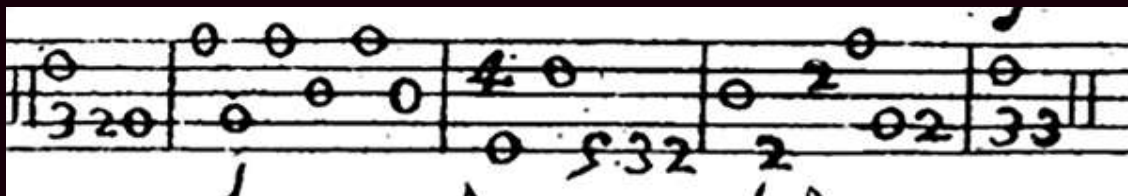
As figuras 1 e 2 representam, respectivamente, a descrição e a imagem das *campanellas*, demonstradas pela combinação entre os algarismos dispostos em linhas, diretamente associados às ordens de cordas da guitarra barroca e os pontos correspondentes às cordas soltas, descritas pelo algarismo zero. Considerando a ausência de codificação temporal que estabeleça a duração de cada som individualmente, associada à combinação de cordas soltas e cordas presas na digitação da mão esquerda, o efeito sonoro resultante das *campanellas* consiste na ressonância das notas musicais sustentadas em ordens diferentes de cordas. A sustentação das notas musicais em ordens diferentes de cordas simples, no caso do violão, e também a combinação entre cordas soltas e cordas presas, reproduz de maneira aproximada, a ressonância provocada pelas campanelas resultantes das afinações reentrantes, principalmente se sua utilização for combinada com ligaduras de mão esquerda. Nogueira (2008, p. 107-108) explica que “a ligadura, inexistente na notação do séc. XVI passa a ter significado de ornamento, então denominada *Cheute* e, mais adiante em Nicolas Deroisier, (*Lês Príncipes de la guitarre*; 1696), *Tirades* (Tiratas) quando descendente; também *stracino* em italiano e *extrasino* em espanhol, para ambos os sentidos”.

Figura 1: Regla primera, de encordoar.



SANZ, Gaspar. *Instrucción de musica sobre la guitarra española*. Reprodução fac-símile da edição de 1675.

Figura 2: Canários



SANZ, Gaspar. *Instrucción de musica sobre la guitarra española* (1675), compassos.20-24.

Do ponto de vista da linguagem instrumental, consistem em um recurso técnico-idiomático comum às cordas dedilhadas que utilizam em sua encordatura, a afinação reentrante, tais como guitarras, alaúdes e teorbas. Sua utilização cumpre diferentes funções conforme a necessidade e o contexto, como por exemplo, quando são utilizados como ligados de mão esquerda empregados no violão como possível solução para a adaptação de passagens escritas em “legato” para violino (FREITAS, 2005). No caso de sua utilização no manuscrito autógrafo da *Partia Seconda* BWV 1004 para violino solo de J. S. Bach, “foram extensivamente marcadas e constituem a única instrução de execução fornecida pelo compositor”, (COSTA, 2012, p. 141). Segundo o autor, John Butt (1990, p. 63) ressalta que os ligados ajustam a “hierarquia gramatical” relacionada com a retórica e com a métrica do Barroco, na medida em que se relacionam diretamente com a produção instrumental do som, vinculada com o aspecto da *Decoratio*, que corresponde à etapa retórica da construção do discurso musical na qual se encontram as recomendações acerca da ornamentação, que poderia ser tanto escrita pelo compositor quanto improvisada pelo executante. Segundo Butt (1990, p. 208-209):

Ligaduras são mais freqüentemente associadas com os níveis de diminuição relativos à Decoratio da música. (...) Na música para cordas a função de um ligado pode variar amplamente segundo um contexto, implicando acentuação, destaque da dinâmica ou a negação da pulsação esperada. (...) Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo que é diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma linha melódica que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica. A música freqüentemente compreende a interação de vários elementos: ritmo métrico e harmônico, consistência figurativa e melódica e proporção. É freqüentemente a ambigüidade de qual elemento tem prioridade em qualquer trecho que dá à música sua qualidade particular. Ligados freqüentemente dão-nos um insight sobre como isso é conseguido, refletindo o momentum e simetria da música; às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo (IN: COSTA, 2012, p. 143).

Em sua pesquisa sobre as articulações na *Ciaccona* da *Partia* BWV 1004 de J. S. Bach, Freitas (2005) desenvolve um estudo comparativo envolvendo a análise das ligaduras encontradas no manuscrito da *Ciaccona*, confrontando-as com diferentes interpretações ao violino e ao

violão. O autor classifica tal recurso idiomático em “ligaduras longas” e “ligaduras curtas”, relacionadas, respectivamente, às seguintes funções: ligaduras longas cumprindo funções de tipo mecânicas, resolução de apojeturas, indicativas de acentuação rítmica, acentuação ou quebra de acentuação hierárquica, polifonia implícita e outras. As ligaduras curtas cumprem principalmente as funções de mudança de harmonia e mudança de afeto, segundo o autor.

SUÍTE BWV 997 DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) AO VIOLÃO: TRADUÇÃO IDIOMÁTICA

Figura 3: Praeludio



J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Praeludio, compasso 1. Transcrições: Frank Koonce, (à esq.) ; Guilherme Monteiro, (à dir.).

O excerto acima apresenta o motivo de um breve ostinato que inicia a Exordium da Suíte, repetindo-se por três compassos na voz superior. À esquerda está a sugestão de execução de Koonce e, à direita, a nossa. Pode-se constatar, através da digitação sugerida por Koonce, que o idioma violonístico prevaleceu neste e em muitos outros exemplos de sua edição. Como se pode notar, a digitação proposta pelo autor não favorece o uso *campanellas*, deixando as três primeiras notas da voz superior a serem tocadas em uma única corda, neste caso, a terceira. Para maior fluidez deste ostinato, uma das sugestões de *campanella* aplicáveis ao exemplo consiste na substituição do dedo 3 – que toca a nota Si – pela segunda corda solta, alternando, assim, entre cordas presas e soltas, recriando, portanto, a ressonância característica dos alaúdes e das guitarras com afinação reentrante, utilizados por diversos compositores durante os séculos XVII e XVIII. Outra sugestão possível seria o uso de ligaduras¹² entre as notas Sol sustenido e Lá, para prolongar o efeito

¹² As proposições de ligaduras, não grafadas na edição de Koonce, serão feitas por meio de linhas curvas pontilhadas, seguindo o mesmo artifício realizado pelo autor.

legato das *campanellas* e também para ressaltar a sensível sol sustenido que se resolve na nota lá seguida desta, propiciando uma articulação que acentua a primeira nota em relação à segunda, ressaltando a hierarquia gramatical existente entre essas duas notas, tanto do ponto de vista harmônico quanto melódico.

Outro excerto em que o uso da *campanella* é bastante característico é o trecho escalar que se segue ao *ostinato* apresentado na figura 4:

Figura 4: Praeludio



J.S.BACH. *Suíte (BWV 997) Praeludio, compasso 4. Transcrições: Frank Koonce, (à esq.); Guilherme Monteiro, (à dir.).*

Koonce, além de sugerir novamente uma abordagem que privilegia o idioma instrumental violonístico com o uso do dedo 4 da mão esquerda indicando a execução das três primeiras notas do movimento escalar na primeira corda e, por extensão, as três notas subsequentes na segunda corda, fornece apenas uma sugestão de uso da ligadura, o que não atenua (quando tomada literalmente a escrita) o caráter mecanicista da execução. A sugestão apresentada à direita prolonga o efeito *legato* por meio da alternância entre notas executadas em diferentes cordas, o que possibilita maior ressonância ao violão nesse trecho, bem como acrescenta uma ligadura ao final do excerto – entre as notas Fá e Mi – no intuito de estender ao máximo possível, o efeito desejado.

Outro aspecto destacável, presente em muitos pontos a duas vozes, é o surgimento de uma terceira voz, implícita, em meio a saltos melódicos realizados, comumente, na voz superior.

Figura 5: Praeludio



J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Praeludio, compassos 26–28. Transcrição: Frank Koonce.

No que concerne à digitação da figura acima, proposta por Koonce, concordamos que se trata de uma possibilidade bastante exequível, em nada se alterando a sugestão do autor, salvo as ligaduras pontilhadas como sugestão de articulação e a digitação sugerida para os dois primeiros tempos do excerto, indicada com numerais entre parênteses. No que diz

respeito à terceira voz, implícita, neste trecho a duas vozes do *Praeludio*, salienta-se, mais uma vez, que é de fundamental importância o recurso das *campanellas* para que, no plano da execução, a terceira voz venha “à luz”. Às notas circuladas em vermelho é dada uma duração maior do que a sugerida pela notação¹³, sustentando-as até a entrada da nota seguinte. Dada a facilidade para se acentuar notas agudas nos instrumentos de cordas dedilhadas, deve-se ter cuidado quando a melodia destacada em círculos vermelhos se encontrar abaixo das notas pedal, visando não interromper o fluxo descendente descrito pela mesma. Ressalta-se que a passagem mostrada acima repete-se, transposta, nos compassos 37-39 do mesmo movimento, cabendo, portanto, a mesma abordagem aqui utilizada.

Figura 6: Fuga

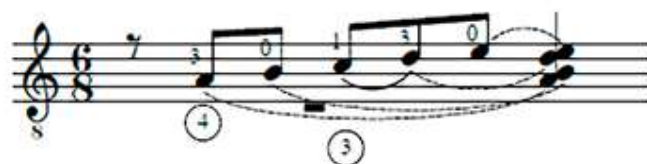


J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Fuga, compasso 1. Transcrições: Frank Koonce, (à esq.); Guilherme Monteiro, (à dir.).

¹³ Fazendo com que as mesmas estabeleçam com a nota pedal uma relação dissonância-consonância, ou tensão-resolução.

Na Figura 6 temos outro exemplo onde as *campanellas*, juntamente com as ligaduras, podem oferecer à performance violonística, o aspecto idiomático necessário para a exploração da ressonância na ‘enunciação’ inicial do sujeito desta fuga, que corresponde ao segundo movimento da suíte. Aqui o editor preferiu uma digitação que contemplasse todas as notas do motivo inicial em cordas presas, buscando, talvez, uma enunciação mais enfática, destacada, mais austera, mais ‘seca’. No entanto, o recurso às *campanellas* também pode dotar o excerto acima da ênfase necessária à sua enunciação e ainda preencher a melodia com a ressonância das cordas deixadas por soar. Repare que, a partir da sugestão à direita no exemplo acima, das cinco notas do motivo inicial da *Fuga*, quatro ficarão a soar aplicando-se o uso da *campanella*, pois ocuparão as quatro primeiras cordas do violão.

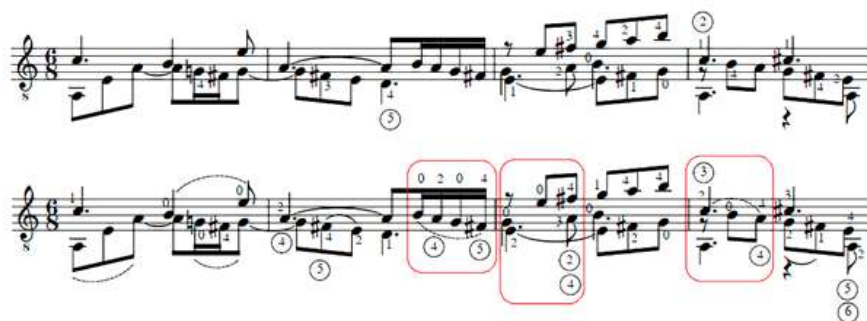
Figura 7: Fuga



J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Fuga, compasso 1. Transcrição: Guilherme Monteiro.

Seguindo a exemplificação, outro ponto da *Fuga* onde o recurso das *campanellas* pode ser empregado para gerar maior ressonância é o que segue abaixo:

Figura 8: Fuga



J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Fuga, compassos 5-8. Transcrição: Frank Koonce, (pauta superior);
Guilherme Monteiro, (pauta inferior).

A pauta superior corresponde à sugestão de Koonce e a inferior à nossa. Pelas indicações do autor, pode-se depreender que a execução de *campanellas* é possível, embora não favoreça o uso de um número maior de cordas para reproduzir a ressonância característica dos instrumentos históricos de cordas dedilhadas. A sugestão da pauta inferior aponta justamente para esse uso, onde, na segunda metade do compasso 6 (primeiro destaque), o movimento descendente de quatro notas é tocado em quatro cordas, e na sequência, na primeira metade do compasso 7 (segundo destaque), cada uma das cinco notas é tocada, novamente, em uma corda diferente. Na primeira metade compasso 8 (terceiro destaque) a mesma lógica é aplicada para se gerar o efeito aproximado da sonoridade de um alaúde.

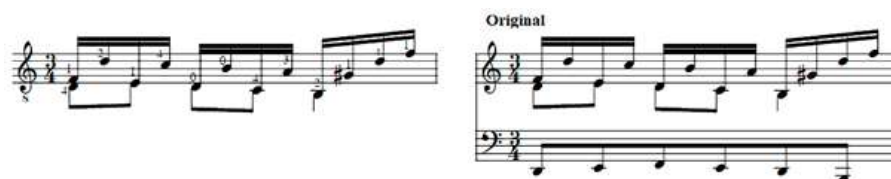
Figura 9: Sarabande.



*J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Sarabande, compasso 14. Transcrição: Frank Koonce, (à esq.);
Guilherme Monteiro, (à dir).*

Acima, temos mais exemplos de como o uso de recursos técnico-idiomáticos podem dotar a performance dos elementos necessários à realização de nossa proposta. Neste ponto da *Sarabande* deduz-se, na sugestão do editor, o uso de *campanellas* no primeiro tempo do compasso, onde a nota Sol – tocada com o dedo 4 – permite ao restante da célula rítmica soar entre cordas soltas e presas. No entanto, a sugestão para o restante do compasso mitiga o uso desse recurso, dando aos demais tempos do excerto o aspecto violonístico de outras passagens já abordadas. À direita apresenta-se uma possibilidade de digitação onde *campanellas* e ligaduras ressaltam as ressonâncias almejadas.

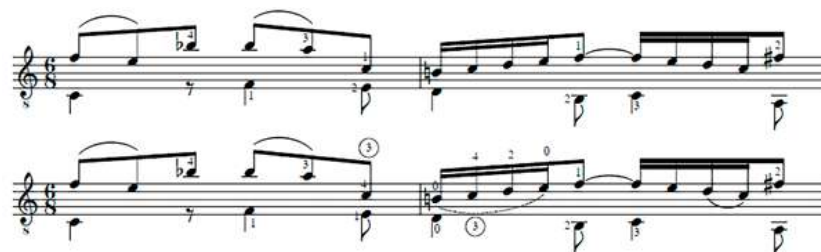
Figura 10: Sarabande.



J.S.BACH. Suíte (BWV 997) Sarabande, compasso 30. Transcrição: Frank Koonce.

O excerto a seguir exemplifica um processo de amalgamação de alturas realizado por Koonce em sua edição, onde se verifica, comparando-se o original à direita com a edição realizada à esquerda, que o editor fundiu parcialmente a figuração rítmica da voz grave – presente no original – às notas mais graves da linha melódica superior¹⁴. Assim como o exemplo contido no *Praeludio* (mostrado acima), pode-se extrair as vozes ocultas na polifonia a duas vozes através das *campanellas*, retirando os dedos apenas no instante em que se precisar deles para tocar as próximas notas, conforme a técnica de mão esquerda prescrita pela tratadística das cordas dedilhadas dos séc. XVII e XVIII. Destarte, todas notas dos dois primeiros tempos estendem-se para além de suas durações discriminadas pela notação e nesse prolongamento emerge a terceira e até mesmo uma quarta voz, se considerarmos o acorde arpejado ao final do compasso.

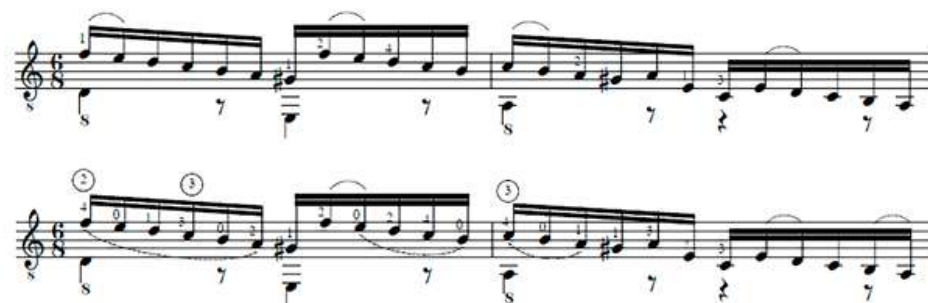
Figura 11: Gigue.



J.S.BACH. Suíte (BWV 997). Gigue, compassos 22 – 23. Transcrições: Frank Koonce, (pauta superior);
Guilherme Monteiro, (pauta inferior).

¹⁴ No entanto, a voz grave contida no original passível de realização no violão desde que se ajuste a afinação da sexta corda da nota Mi para a nota Ré.

Figura 12: Double.



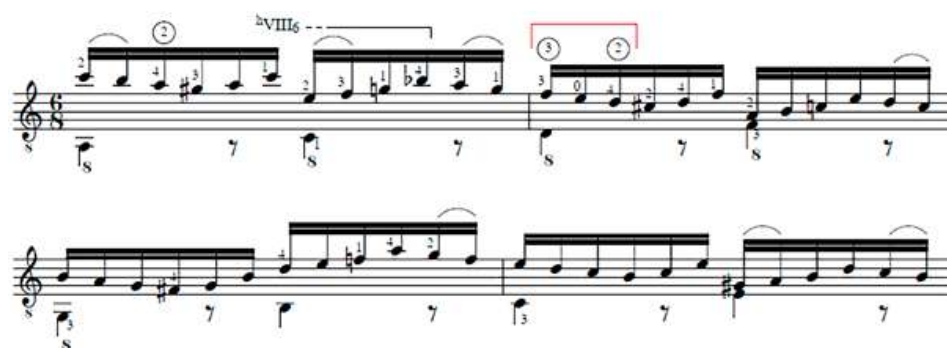
J.S.BACH. Suíte (BWV 997). Double, compassos 3-4. Transcrições: Frank Koonce, (pauta superior);
Guilherme Monteiro, (pauta inferior).

Das digitações sugeridas por Koonce para esta suíte, a que melhor caracteriza o idioma alaudístico é a que se encontra na *Gigue*, quarto movimento da obra. Entretanto, um excerto que nos chamou a atenção no que diz respeito à digitação e exploração das ressonâncias, que é o acima mostrado. Na pauta inferior do excerto se apresenta uma solução possível para a exploração das *campanellas*, principalmente no movimento escalar ascendente ao início do compasso 23, evitando o salto a ser realizado pela mão esquerda ao mesmo tempo que dá à passagem uma sonoridade mais fluida e mais aproximada do idioma instrumental do alaúde.

No último movimento da suíte muitas sugestões para o uso das *campanellas* podem ser feitas, mormente em passagens escalares. Como se trata de um movimento mais rápido do que os demais, o recurso a esse expediente facilita o deslocamento da mão esquerda, considerando que alguns pequenos saltos serão necessários para melhor se explorar as ressonâncias entre cordas presas e soltas. A pauta superior apresenta a sugestão de Koonce e nos indica uma posição de mão esquerda estacionária, localizada inteiramente na primeira posição do violão. A pauta inferior, sugerindo maior movimentação desta mão, explora a ressonância das *campanellas* de forma uma que a sugestão do editor não o faz, preocupando-se, portanto, muito mais com o aspecto idiomático da execução do que com a sua comodidade. Ressalta-se, no entanto, que o esforço necessário à realização da segunda possibilidade não gera nenhum embaraço técnico ao executante. Um último ponto a se destacar na pauta inferior são as ligaduras: em relação à sugestão presente na edição de

Koonce, a sugestão da pauta inferior suprime-as ao início dos compassos 3 e 4, visando ampliar o efeito das *campanellas*.

Figura 13: Double



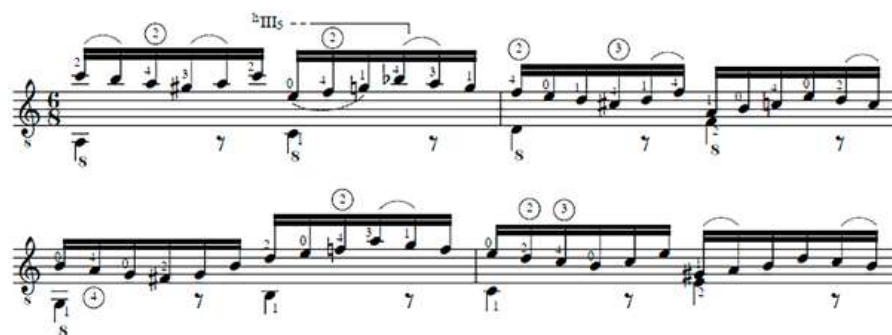
J.S.BACH. *Suíte (BWV 997). Double, compassos 9–12. Transcrição: Frank Koonce.*

Neste último exemplo sobre o uso de recursos idiomáticos do alaúde aplicáveis ao violão, começaremos pela sugestão de Koonce. Na segunda metade do compasso 9 o autor sugere uma digitação que não se vale de cordas soltas, buscando, assim, evitar um grande salto com a mão esquerda. Entretanto, na primeira metade do compasso 10 (em destaque), um grande salto é realizado para a primeira posição do violão para se dar continuidade ao restante no excerto, localizado, em grande parte, nessa região do instrumento. A proposição a seguir visa mitigar o deslocamento provocado pelo salto sugerido na edição do autor bem como utilizar ao máximo as ligaduras e *campanellas* para dar a fluência necessária à execução do excerto.

Na sugestão a seguir (Figura 14), propomos a antecipação do salto realizado na edição de Koonce – sugerido na primeira metade do compasso 10 – para a segunda metade do compasso 9, uma vez que, por conta do *capotasto*, a digitação proposta pelo autor implicaria uma transposição em três casas para a região aguda do violão (11ª casa), tornando sua execução bastante incômoda. Assim, após o salto inicial, a digitação aqui proposta explora o uso alternado de cordas presas e soltas, valendo-se das ligaduras para o prolongamento do efeito *legato*. Quanto ao uso das ligaduras, verifica-se, na comparação entre as duas

sugestões, que houve permutações nos pontos de inflexão das mesmas, e nestas buscou-se fortalecer as dissonâncias presentes neste excerto.

Figura 14: Double.



J.S.BACH. Suíte (BWV 997). Double, compassos 9-12. Transcrição: Frank Koonce.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de uma *performance* – historicamente informada/orientada ou não – passa, invariavelmente, pelo crivo estético constituído pela nossa visão de mundo, em geral, e da arte, em particular. Tal crivo, para além de informar o modo como enxergamos os objetos artísticos, revela a maneira pela qual os abordamos, ressaltando certos aspectos que julgamos importantes e contingenciando outros que julgamos irrelevantes. A consideração dos aspectos técnico-idiomáticos na emulação de características sonoras inerentes aos instrumentos históricos em um instrumento moderno como o violão constituiu apenas um dentre uma miríade de fatores a serem considerados na concepção de uma *performance* musical, e reflete, portanto, a preocupação com valores artísticos¹⁵ caros aos músicos e estudiosos que se debruçam sobre o tema da música antiga, em especial, aqui, a música de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

No entanto, mesmo abordando a obra, alvo deste artigo, com base nas premissas da pesquisa histórico-filológica dos tratados e documentos de época, bem como das edições

¹⁵ Fundamentados, sobretudo, na pesquisa filológica e histórica.

modernas, não se pode descartar a possibilidade de abordagens multifárias, igualmente genuínas do ponto de vista da concepção interpretativa. Portanto, mesmo quando executadas em instrumentos modernos, com técnicas igualmente modernas, uma obra como a Suíte nº 2 (BWV 997) de J.S. Bach para alaúde em nada se distancia de sua ‘verdade’, daquilo que Abdo (2000) denomina como ‘unidade da obra’. Destarte, nossa proposição se encontra em um rol de possibilidades virtualmente infinitas de interpretações, dado que “os polos da relação interpretativa, *pessoa e obra*, são inexauríveis, inesgotáveis em seus aspectos, perspectivas e possibilidades” (ABDO, 2000, p. 21).

Finalmente, ao tratar a interpretação desta Suíte com recurso à paleta idiomática dos instrumentos históricos da família organológica das cordas dedilhadas, entendemos que são ampliadas ambas as possibilidades do violão moderno: técnica e repertorial, pois se lança mão de recursos pouco difundidos entre uma parcela considerável de violonistas ao mesmo tempo em que se amplia o arcabouço de obras disponíveis para a execução nesse instrumento. Portanto, ao realizar uma abordagem violonística aproximativa dos recursos técnico-idiomáticos do alaúde, oferecemos uma possibilidade interpretativa que conjugue as características de ambos os instrumentos, dando à obra um novo viço em meio a outras tantas possibilidades exploradas.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves (2000). *Execução/Interpretação musical, uma abordagem filosófica*. Per Musi. v.1, p.16-24. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf. Acesso em: 28 nov. 2018.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth (2005). *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge.

BRESOLIN, Fernando da Costa (2015). *Em busca de uma performance eloquente: as fantasias para violino solo de Telemann sob a ótica de uma interpretação historicamente orientada aplicada ao violino moderno*. Florianópolis: Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (Dissertação de mestrado em Música).

BORGES, Rafael Garcia (2007). *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Tese de doutorado em Música).

COSTA, Gustavo Silveira (2012). *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP (Tese de doutorado em Música).

FREITAS, Thiago Colombo (2005). *Ciaccona em ré BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Dissertação de mestrado em Música).

FUENLLANA, Miguel de (1981). *Libro de Musica para vihuela, intitulado Orphenica Lira* (1554). Sevilla. Genève: Minkoff Reprint. Edição fac-símile.

KIVY, Peter (1995). *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. New York: Cornell University.

KOONCE, Frank (2002). *Johann Sebastian Bach: the solo lute works*. 2nd ed. San Diego: Neil A. Kjos Music Company.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo (2008). *A viola com anima: uma construção simbólica*. São Paulo: Departamento de Ciências da comunicação da ECA- USP (Tese de Doutorado).

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson (2012). *Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística*. João Pessoa: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/22anppom/JoaoPessoa2012/paper/view/1717>. Acesso: 23 nov. 2018.

SANZ, Gaspar (1979). *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”. Reprodução fac-símile das edições de 1674 e 1697.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves (2015). *Inter-relações entre performance e musicologia histórica: perspectivas para a interpretação musical*. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Tese de doutorado em Música).

TYLER, James (1980). *The early guitar: a history and handbook*. Londres: Oxford University Press. (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

ARTES MUSICAIS AFRICANAS: UMA FILOSOFIA

Beatriz de Souza Bessa

Beatriz de Souza Bessa

É mestre em Memória Social (Unirio) com bacharelado/licenciatura em Psicologia (Uerj); pós-graduanda na especialização em Práticas Musicais na Educação Básica (Colégio Pedro II); mestranda no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (Proemus – Unirio); graduanda em licenciatura em Música EAD (UERN); professora de Música da Educação Infantil ao Ensino Fundamental 2; cantora e compositora. ORCID 0000-0002-0146-8823.
E-mail: beatriz.bessa@edu.unirio.br

O conceito de música na África não pode ser entendido da mesma forma como é compreendido no mundo ocidental e o intuito desse artigo é justamente nos aproximar da concepção de música africana anterior ao colonialismo europeu. Mas inicialmente devemos questionar: a que se refere o termo “AFRICANA”?

Barros (2009) aponta que o vocábulo “africano” foi criado pela mentalidade branca entre os séculos XVI e XIX, pois “os povos africanos enxergavam a si mesmos como pertencentes a grupos étnicos bem diferenciados e em geral reciprocamente hostis” (BARROS, 2009, p. 40), não se identificando, dessa forma, como um grupo único. Historicamente, o termo “NEGRO” foi construído no Ocidente Europeu para designar uma raça diferente a partir da imposição do ideal colonizador, ao se deparar com pessoas de cores de pele semelhantes entre si e que partilhavam uma vida não tão civilizada – dentro dos padrões europeus. A ideia de “negro” foi, portanto, construída minimizando as diferenças tribais, e, dessa forma, os termos “AFRICANA” e “AFRICANO” são também desígnios ocidentais para enquadrar em um lugar único uma centena de culturas diversas. Para os indígenas do continente africano, “o norte, o centro, o sul, a banda oriental, o litoral atlântico, para apenas falar das macro-regiões da África, eram pressentidas pelos povos que as habitavam como regiões geográficas e culturais bem diferenciadas.” (BARROS, 2009, p. 40).

No entanto, apesar da clara consciência que essa generalização prejudica, até hoje, o conhecimento sobre a pluralidade dos países africanos em relação às suas tradições, muitos autores afirmam que as diversas etnias da região subsaariana sempre compartilharam uma base filosófica comum que “envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPATÉ BÂ, 1980, p. 169). E mesmo que “possa variar segundo as etnias ou regiões, a sociedade africana [...] traz uma cultura cosmológica” (HAMPATÉ

BÂ, 1980, p. 170). Ainda segundo o autor, “o africano da savana costumava viajar muito. O resultado era a troca e a circulação de conhecimentos” (HAMPATÉ BÂ, 1980, p. 170). Nesse mesmo pensamento, Nzewi (2019) esclarece que “vários grupos da cultura africana se relacionaram no passado, eles inconscientemente e circunspectamente trocaram invenções e práticas peculiares. [...], trocando performativamente o prestigioso conhecimento cultural um do outro” (NZEWI, 2019, p. 70).

É por esse motivo que a memória histórica coletiva, na África, raramente se limita a um único território. Ao contrário, está ligada às linhas de família ou a grupos étnicos que migraram pelo continente. Os povos Ioruba, Akan, Kongo, Dogon, Bambara, Diola, Fang, Mandinka, Makonde e Igbo, localizados em diferentes regiões geográficas da África (ocidental, central, meridional e oriental) compartilham uma unidade de pensamento que Lopes e Simas (2020) denominam como Força Vital, expressão que designa o fenômeno responsável pela vida “que reside em cada um e na coletividade; em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais, na sacralização dos corpos pelas danças, no diálogo dos corpos com o tambor” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 29). Cada povo terá suas próprias tradições e rituais, nomeará as entidades e divindades de acordo com seu próprio referencial. As formas de falar, dançar, se vestir, comer, rezar, guerrear, velar os mortos serão distintas entre as comunidades africanas. Porém, a ideia de que esses elementos fazem parte do campo de uma cultura que é parte de uma ancestralidade, que expressa uma energia vital cosmológica, que deve ser transmitida de geração a geração e cujo valor da vida está no bem da comunidade e não apenas no ser individual são comuns a todos os povos. Para Nzewi (2019), os indígenas africanos sempre evidenciaram “conceituações filosóficas comuns, fundamentos de humanidade e estruturas teóricas da lógica e prática das artes musicais” (NZEWI, 2019, p. 71). Nesse sentido o termo “AFRICANA” considerará, nesse texto, unificados diferentes povos, e se estenderá ao território brasileiro, país de evidente onipresença afro. Conforme Lopes e Simas (2020) essas crenças fundamentam “práticas e ações transplantadas para o Brasil [...] as quais até hoje influenciam o cotidiano de comunidades afrodescendentes e seus agregados” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 15), mesmo que o colonialismo tenha desenvolvido uma grave inferiorização desses bens simbólicos.

Nas faculdades de Filosofia, de um modo geral, há uma normatividade, principalmente eurocentrada dos estudos filosóficos. Inclusive, é vigente a ideia de que a filosofia é necessariamente um exercício de exclusividade ocidental-europeia, com origem grega [...] por que na filosofia, especificamente, a gente apenas se concentra num determinado lugar? [...] 'Entrar nessa chave de pensamento é entrar num outro universo, que também tem ligação conosco, com o que se chama, grosso modo, de cultura brasileira' (SANTANA, 2020b).

No campo dos estudos filosóficos ocidentais a desqualificação das sabenças da África Negra foi algo recorrente em inúmeros estudos, principalmente entre os teóricos do Iluminismo. Segundo Hegel, “o negro representa [...] o homem natural, selvagem e indomável. [...] Neles, nada evoca a ideia de caráter humano.” (HEGEL, 1999, p. 83-86). Tocqueville foi mais cruel e afirmou: “o seu rosto [negro] parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem” (TOCQUEVILLE, 1977, p. 262).

De acordo com um ponto de vista eurocentrado, o conhecimento é instância respeitada à medida da intelectualidade e do racionalismo presentes. À sabedoria estão vinculados um pomposo currículo, um acúmulo de títulos acadêmicos e a uma certa imagem de sobriedade. Os ocidentais atestam: “PENSO, LOGO EXISTO”. Os africanos declaram: “CANTO, TOCO TAMBOR, DANÇO, LOGO EXISTO”.

O aspecto musical é parte da expressão de uma cultura cosmológica, onde a música é elemento mais abrangente que o som: a expressão musical designa o largo domínio da expressão rítmica, que abriga desde os gestos, a palavra falada até a dança; ensejando uma experiência comunal e inclusiva. A música se interliga a outras expressões artísticas como teatro, poesia, dança e indumentária, mas a educação colonizadora, tanto na África como nos países da diáspora africana, as colocou em disciplinas isoladas, desenvolvendo metodologias em que cada uma delas são administradas e avaliadas separadamente no currículo escolar, obscurecendo a concepção holística da ação musical. Educação de música e de dança não existem em isolamento abstrato, mas é sempre “parte de um sistema com significação social mais larga” (KUBIK, 1979, p. 107). Não há, na música africana, a dissociação entre as artes, tão comuns no ocidente.

Percebe-se assim que a música faz parte de algo maior. Música não é feita apenas para ouvir, não é apenas frequência sonora que chega aos nossos ouvidos e nos traz encantamentos. Um produto sonoro nas culturas indígenas africanas não é apenas um empreendimento criativo frívolo. Músicas africanas são parte de narrativas e acontecimentos sociais muito profundos. A partir da colonização do continente africano, entretanto, as artes foram isoladas de suas origens funcionais, desviadas de ser uma força humana verdadeira e passaram a serem consideradas como selvagens, primitivas, quando, na verdade, expressavam ser qualitativamente humanas. Constatou-se, portanto, que a expressão artes musicais de Nzewi é um termo utilizado para indicar um todo de manifestações artísticas. É nessa perspectiva que Nzewi disserta sobre um design curricular baseado no conceito de artes musicais indígenas africanas, defendendo a ideia de que as disciplinas artísticas não devem ser fragmentadas, e sim unificadas na educação básica. “Musical Arts as a term that encapsulates the symbiosis and scientific underpinning of music, dance, drama, visual arts as a holistic creative concept and performance-practice in traditional Africa¹” (NZEWI, 2019, p. 74).

Além das artes serem pensadas e vividas de uma forma integrada, outro ponto importante da compreensão sobre a música africana está relacionado à dicotomia individual-coletivo. No Ocidente, a partir da era Romântica, se construiu uma concepção de músico como um ser humano especial, com um dom inato, quase um gênio, pois “certos indivíduos seriam tocados por uma graça que lhes daria uma vocação” (ADENOT, 2010, p. 2). No contexto tradicional africano “ser humano é pertencer a uma comunidade” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 33), portanto a habilidade musical não será uma atribuição de apenas um indivíduo. As canções, por exemplo, não são compreendidas como obras individuais ou manifestações de talento pessoal, elas existem como parte de um todo musical que é referência social, artística, cultural e filosófica para uma comunidade.

Na pesquisa de Dargie (1996), sobre a educação musical na população Xhosa, toda a musicalidade vivenciada pelo indivíduo ao longo da vida tem seu ápice não em uma

¹ “Artes musicais é um termo que encapsula a simbiose da música, dança, drama, artes visuais como conceito criativo holístico e prática de *performance* na África tradicional (*tradução minha*).

apresentação musical individual, na conquista de um certificado ou em uma apresentação como solista. O que move a aprendizagem de música é poder compartilhar todo esse conhecimento com a comunidade, pois a música não é entendida como um bem pessoal ou uma habilidade própria. Ser musical significa pertencer àquele grupo, é algo que se dá naturalmente, sob o dia e a noite, o sol e a lua, através da rotina. “O sentido da dança, do toque do tambor, do mito, da lenda, do provérbio, dos rituais em geral e dos artefatos, gira em torno dos seres humanos da comunidade: a família.” (LOPES; SIMAS, 2020, p.32).

Dargie (1996) realiza um paralelo entre sua formação musical, baseada na técnica e na teoria, cujo prazer e fruição artísticas são consequências de incansáveis estudos, e a educação musical da população Xhosa, um dos muitos grupos étnicos sul-africanos. O autor aborda um certo descontentamento com a base filosófica de sua própria formação em música erudita e relembra que, durante sua aprendizagem musical na infância, a técnica e os exercícios repetitivos vinham antes do prazer da música por si só. Além disso, o autor cita a forma como a música era pensada dentro da Academia, considerada um conhecimento resguardado a uma certa elite, pois “music is above the level of ordinary mortals²” (DARGIE, 1996, p. 31), lembrando como a audição em uma silenciosa sala de concertos era o ápice da carreira de um instrumentista durante os seus estudos.

Na população Xhosa ocorre o contrário. A partir de suas pesquisas de campo, ele constata que a educação musical, nessa comunidade africana, se inicia antes do nascimento da criança, no ventre da mãe, estendendo-se ao longo da vida, ao balançar no colo durante a primeira infância, nas conversas com os anciões, na aprendizagem de construção de instrumentos locais, na prática de cantar frequentemente no dia a dia. A música faz parte da vida, não é uma disciplina isolada que se estuda uma hora por dia, mas se dá na rotina daquela comunidade, sobretudo através da oralidade e da observação. A fruição da música vem primeiro, e não a técnica, e o silêncio de uma sala de concertos

O termo holístico, arte da ciência musical, implica em que o componente sonoro seja um fator constante na criação e experimentação do holismo, ou ocasionalmente, uma discreta semelhança nas apresentações e resultados

2 “A música está acima dos mortais comuns” (tradução minha).

práticos. A Educação moderna das ciências musicais artísticas deve contextualizar as raízes humanitárias comuns como uma mentalidade crítica cognitiva para uma percepção ampla do que distingue as lógicas culturais peculiares e as manifestações essencialmente comuns da experiência humana. Ela deve também questionar as atuais superficialidades que teorizam ou exibem a música como puro entretenimento (NZEWI, 2012, p. 82).

Conforme Nzewi (2020), as artes musicais socializam o ser humano para a vida comunitária quando vivenciadas dessa forma, em conjunto, como artes de cura, pois se trata de uma ciência humana e humanizadora. Não há, na música africana, a dissociação entre as artes, tão comum no ocidente, onde a atuação da filosofia cosmológica africana é vivenciada com esse caráter, justamente porque gera benfeitorias para a comunidade como um todo. As artes musicais indígenas africanas expressam um caráter genuinamente africano de pensar o grupo comunitário antes mesmo do indivíduo, sendo a expressão do holístico que unifica todos os homens de uma comunidade em um só organismo coletivo. A consciência da humanidade é uma disposição filosófica chave nas práticas da comunidade indígena africana. A música africana atravessa as individualidades, o conceito de belo e perfeição harmônica do legado greco-romano, ultrapassa a ideia de que a escuta musical se dá apenas pelos ouvidos.

Conforme Döring (2018), há uma carência de estudos sobre a história, desdobramentos e criações das artes musicais africanas, sendo necessário que, cada vez mais, promovam-se publicações dessa temática, com a finalidade de contribuir para o entendimento desse pensamento. A autora aponta ainda que “na formação musical pouco se estuda e dialoga [...] com as culturas e músicas da diáspora africana, porque sua base musical eurocêntrica, mesmo quando bem-intencionada, não consegue compreender as concepções musicais africanas” (DÖRING, 2018, p. 140), sendo preciso “conhecer as epistemologias das músicas e estéticas negras” (DÖRING, 2018, p. 143). Mas a realidade é que nas Universidades de Música ainda são incipientes as pesquisas e disciplinas que se debruçam sobre essas perspectivas.

Estudos como esse, que colocam em cena vivências musicais dos povos originários africanos, não são estudos meramente históricos ou memorialísticos. Quando citamos a ancestralidade não estamos discorrendo sobre algo primitivo, e sim sobre uma energia vital que está presente e que será transmitida para o futuro. Não se trata aqui de cultivar práticas

de sociedades antigas, mas de reconhecer em nossa formação social brasileira esse legado, negado pela elite acadêmica.

De acordo com Reily (2014), as performances africanas podem ser compreendidas como práticas da memória, tendo o objetivo de preservar a identidade de uma sociedade africana originária. Essas *performances* podem ser entendidas como uma grande corrente de informação, que se alarga do antigo para a atualidade, e se renova a cada momento, a cada nova experiência performática.

Através da invocação mágica descrita abaixo, existente entre os Songhai – estado pré-colonial africano e grande civilização da África Ocidental presente em áreas hoje pertencentes, sobretudo ao Mali – e documentada por Hama e Ki-Zerbo (2010) podemos perceber que há no africano uma vontade constante de invocar o passado, mas esta invocação não significa o imobilismo no tempo, pois a cultura ancestral é transmitida e também atualizada conforme as necessidades culturais do presente:

*Não é da minha boca
É da boca de A
Que o deu a B
Que o deu a C
Que o deu a D
Que o deu a E
Que o deu a F
Que o deu a mim
Que o meu esteja melhor na minha boca
Que na dos meus ancestrais
(HAMA; KI-ZERBO, 2010, p. 32).*

Santana (2020a) aponta que nas *performances* afro-diaspóricas o ritmo dos instrumentos de percussão pode “criar uma plataforma tanto de recorrências quanto daquilo que se inscreve no instante” (SANTANA, 2020a). Em suma, a memória ancestral é parte inexorável das *performances* de artes musicais, mas essa ancestralidade caminha junto à criatividade. O objetivo é acessar uma diversidade de conhecimentos coletivos compartilhados intergeracionalmente e reinventá-los. A cadeia de transmissão do conhecimento deve ser cultivado, pois, sem esse compartilhamento o conhecimento não confere sabedoria. A dita

“inteligência” não reside no indivíduo, mas na comunidade, pois um dado saber é considerado relevante se gera alegria e aprimoramento de um povo. A tradição não é, portanto, uma esfera estática, mas é uma ação, um movimento.

A dimensão da criatividade e do fazer artístico, deste modo, reside num processo de criação que não é tão somente fruto da vida pessoal e do contexto histórico-social de um dado artista. O processo criativo é atemporal. A obra de arte é parte de todos. Nzewi (2020) afirma ainda que essas práticas trazem tantos benefícios para a saúde mental que “reuniões lúdico-pedagógicas de artes musicais adultas podem ser desenvolvidas como estratégias para eliminar o estresse de tomadores de decisão e de burocratas, magnatas de negócios e líderes da indústria, bem como dos trabalhadores de mente rígida em geral” (NZEWI, 2020, p. 16).

Por isso, o conceito de música, considerado por Nzewi (2003) como “artes musicais”, precisa ser entendido para além da música, pois incorpora dança, canto, poesia, indumentária, teatro e improvisação instrumental, servindo como uma força espiritual proativa que une todos os envolvidos e concedendo bem-estar físico e mental. O conceito das artes musicais é explicitado pelo autor na passagem a seguir:

O termo ‘artes musicais’ nos lembra que nas culturas africanas as disciplinas artísticas performáticas da música, teatro, poesia e indumentária são raramente separadas no pensamento criativo e na performance prática. Contudo, cada uma tem sua característica distintiva com seu aparato teórico único ou seus termos descritivos em cada área cultural. A inspiração criativa ou o tema musical é a raiz principal alimentada por idéias culturais e cósmicas, e as ramificações artísticas desta raiz criativa são expressadas e percebidas simultaneamente, separadamente ou sequencialmente como: [...] a estruturação do som a partir de objetos sonoros (música) [...] estilização estética/poética do movimento corporal (dança) [...] estilização mensurada da palavra falada (poesia e textos) [...] reflexão metafórica sobre a vida e o cosmo exposto através da ação (teatro) [...] representação do texto e cenário transformado em objetos materiais (indumentária e cenário). Cada ramificação ressoa e reforça a lógica, estrutura, formato, forma, disposição, textura e caráter do outro, assim como na matriz das artes musicais africanas: [...] a música reflete a dança, a linguagem, a atuação cênica e/ou o figurino. [...] A dança traduz corporalmente a música, a linguagem, a atuação cênica e/ou o figurino e o cenário. [...] A poesia e as letras narram a música, a atuação cênica, e/ou os objetos materiais. [...] A atuação cênica interpreta a música, a dança, a linguagem, o figurino e/ou os objetos

materiais. [...] Os objetos materiais, o figurino e o cenário realçam a música, a dança, a atuação cênica e/ou a linguagem” (NZEWI, 2003, p. 13).

Contudo, após a abolição da escravidão no Brasil, aos negros foi negado o acesso a várias camadas sociais, não tendo a sua cultura nem a sua memória relevância para o sistema educacional brasileiro ou para a pesquisa científica. Gonzalez (1988) aponta que graças às obras de alguns poucos autores, africanos e americanos – africanos e seus descendentes residentes nas Américas por conta da escravidão – é que sabemos “quanto a violência do racismo e de suas práticas despojaram-nos do nosso legado histórico, da nossa dignidade e da nossa contribuição para a humanidade nos níveis filosóficos, científicos, artísticos e religiosos” (GONZALEZ, 1988, p. 77).

No Brasil, vem se intensificando a reflexão para mais representatividade e estudos da cultura africana em diversos campos de conhecimento da sociedade, seja político, cultural ou acadêmico. Ao longo do século XX, a intelectualidade negra brasileira reivindica, junto ao Estado, a implementação de políticas públicas educacionais de acesso à educação e de conteúdo da cultura negra nos currículos escolares, por exemplo. O Congresso do Negro Brasileiro, as políticas de cotas, as Leis nº 10.639 e nº 11.645/08, bem como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (BRASIL, 2013) foram algumas das vitórias dessa população marginalizada, grupo do qual eu faço parte. No campo da educação a abordagem e o respeito pela ancestralidade africana estão na lei. Faz-se necessário, entretanto, que essa abordagem não se limite a compreender a cultura afro-diaspórica como algo exótico com que tenhamos que conviver. Somos um país mestiço, com uma população negra presente mas menosprezada. Devemos transpassar as barreiras construídas por séculos de escravidão e dar à luz saberes e conhecimentos tão ricos e fecundos.

Centenas de anos de colonialismo e o posterior preconceito corroboraram para a construção de um Brasil que ainda enxerga a África como terra estrangeira, e não como elemento constituinte de nossa sociedade. No entanto, há muito o que se aprender com as nossas raízes. A vivência das artes musicais como experiência performática coletiva é uma oportunidade ímpar de desenvolver o respeito ao pensamento filosófico afrobrasileiro. O

imperialismo da tradição intelectual inferiorizou os bens simbólicos dos negros: crenças, danças, músicas, visões de mundo, formas de educar e entre outros aspectos da cultura. Unificar ações musicais, teatrais, corporais e poéticas é desenvolver a ludicidade, a criatividade e a expressividade do ser humano. Não enquanto expressão do sujeito, do *eu*, do individualismo, mas do coletivo, do grupo, do humano social. Considerar que a concepção africana sobre a música pode nos fazer mais solidários, menos individualistas, mais afetivos e criativos é um passo bastante importante no mundo atual. O intuito é que esse escrito tenha servido como um disparador de pensamentos e ações mais gregárias e humanistas, incentivando pesquisas e práticas que vislumbrem nosso belo legado negro e oportunizando que nós, pessoas do século XXI, criemos e recriemos arte a partir também dessa grande sabedoria milenar.

REFERÊNCIAS

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. *Revista Proa*, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/136>. Acesso em: 4 jun. 2021.

BARROS, José D'Assunção. *A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica [...]. *Diretrizes curriculares nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2004. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro_brasileira_e_africana.pdf. Acesso em: 18 fev. 2021.

DARGIE, Dave. African methods of music education: some reflections. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, v.7, n.3, p.30-43, 1996. Disponível em: <http://journal.ru.ac.za/index.php/africanmusic/article/view/1961>. Acesso em: 20 dez. 2020.

DÖRING, Katharina. Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. *ORFEU*, v.3, n.2, p. 136-163, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403022018136>. Acesso em: 18 mar. 2021

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, jan./jun., 1988.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 23-35. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042758_por. Acesso em: 18 fev. 2021.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042758_por. Acesso em: 18 fev. 2021.

HEGEL, G. W. *Filosofia da História*. Brasília: Ed. UnB, 1999.

KUBIK, G. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 22, p. 107-112, 1979. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110807/10>. Acesso em: 26 jan. 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, L. A. *Filosofias Africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

NZEWI, Meki. Acquiring knowledge of the musical arts in traditional society. In: *Musical arts in Africa: theory, practice and education*. Pretoria, University of South Africa, 2003. pp. 13-37. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262086463_Musical_Arts_in_Africa_Theory_Practice_and_Education_by_Anri_Herbst_Meki_Nzewi_Kofi_Agawu. Acesso em: 27 jul. 2021

_____. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. *Revista da ABEM*, Londrina, v.20, n.28, p. 81-93, 2012. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/105>. Acesso em: 26 jan. 2021.

_____. Reinstating The Soft Science Of African Indigenous Musical Arts For Humanity sensed Contemporary Education And Practice. *Revista da FAEEBA - Educação e Contemporaneidade*, v. 26, n. 48, p. 61-78, 2019. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/7566>. Acesso em: 26 jan. 2021

_____. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana brasileira: entrevista com Meki Nzewi. GRAEFF, Nina; FREIRE, Kamai. [Entrevista cedida a] Nina Graeff e Kamai Freire. In: GRAEFF, Nina; SANTOS, Eurides de Souza (Orgs.). *Revista Claves, Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira*, v. 9, n. 14, p. 116-135, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves>. Acesso em: 25 fev. 2021.

REILY, Suzel. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura.*, Campinas, 9, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4576280/mod_resource/content/1/A%20musica%20e%20a%20pr%C3%A1tica%20da%20mem%C3%B3ria_Reily.pdf. Acesso em: 18 fev. 2021.

SANTANA, T. Constelação das Artes: Histórias da Música e Sonoridades Brasileiras. *Escola Itaú Cultural*, 2020a. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SANTANA, Tiganá. Entrevista a Jocê Rodrigues. *Revista Continente*, ed. 229, 2020b. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/tigana-santana>. Acesso em: 25 fev. 2021.

TOCQUEVILLE, A. *A democracia na América*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EdUSP, 1977.

AMAR, VERBO INTRANSITIVO: O
ROMANCE CINEMATOGRAFICO DE
MÁRIO DE ANDRADE

Samuel Monteiro Serrão
Renata Beatriz Brandespin Rolon

Samuel Monteiro Serrão

Licenciado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). O professor atua na rede privada de ensino da cidade de Manaus e, atualmente, trabalha com o emprego da Teoria Crítica da Literatura na Educação Básica.

E-mail: monteirosam4@gmail.com

Renata Beatriz Brandespin Rolon

Professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa –, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA), nas linhas de pesquisa Teoria, crítica e processo de criação; Arquivo, Memória e Interpretação. É professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação do ISCED/UKB, província do Cuanza-Sul, Angola. É líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (Gepecca/CNPq).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Modernismo no Brasil, movimento literário que teve como ponto de partida a Semana de Arte Moderna de 1922, colocou em evidência discussões acerca da identidade nacional e sua contribuição para a formação cultural do país. A procura pela resposta adequada a esses questionamentos ditou o ritmo e as escolhas temáticas das produções do grupo, matéria explorada mais a fundo pela primeira geração de artistas que propuseram uma estética modernista em suas obras. Nas criações da primeira geração, percebe-se um tom de arte descontraída, com projetos que renunciavam à literatura acadêmica, desenvolvida a partir de pressupostos rígidos, o que representa um claro distanciamento do Parnasianismo, movimento que, ainda na segunda década do século XX, gozava de grande prestígio.

A identidade nacional, discutida incansavelmente por intelectuais de todas as áreas na metade do século passado, foi associada ao povo e à cultura popular. Entretanto, o país, por sua complexa composição étnico-racial, naquele momento, não encontrava a definição do sujeito brasileiro, fator que dificultava a construção de uma imagem nacional. Segundo Moraes (1990), os artistas que decidiram aderir ao Modernismo possuíam como ideal construir uma real representação do Brasil, descrevendo a essência do país e valorizando a cultura nacional. O tom nacionalista deu início a uma arte engajada na procura da identidade nacional, que buscava propor discussões acerca das questões sociais e ideológicas a partir de suas produções artísticas, desse modo, contribuindo para o sucesso e o reconhecimento adquirido pelos escritores das gerações posteriores.

Quando se discute as contribuições e o legado literário do Modernismo no Brasil, é impossível não mencionar Mário de Andrade e sua relevância para a cultura do país, principalmente no momento em que as capitais brasileiras do Sudeste eram tomadas pela

industrialização e vivenciavam o impacto causado pelas mudanças na organização social e urbana. Autor de inúmeras obras importantes da literatura brasileira, o escritor paulista ficou conhecido por representar a realidade do país, os costumes que caracterizavam o povo e a diversidade étnica que formava a identidade nacional. As temáticas foram abordadas por um estilo característico de Mário, tanto na prosa quanto na poesia, o que marcou seu nome na história literária do Brasil.

O autor deixa claro em suas produções que interpreta o nacionalismo como indispensável para o autoconhecimento. Dessa forma, estabelece laços entre o seu pensamento e a descoberta da identidade nacional, o que contribuiu para o processo de autognose do povo brasileiro. Sua preocupação em conceber uma representação moderna do Brasil conferiu as suas obras um tom nacionalista, discutindo valores e comportamentos da sociedade brasileira do início do século XX (MARTINS, 2002). Em algumas de suas principais obras, os valores sociais trazidos à tona para servirem ao propósito da discussão são próprios da aristocracia paulista, reconhecidos a partir de traços conservadores na conduta das personagens. Em *Amar, Verbo Intransitivo*, publicado em 1927, os valores conservadores são a gênese dos conflitos manipulados por Mário para direcionar o leitor à elucubração acerca das peculiaridades do comportamento alemão e do brasileiro, portanto, ponderando o impacto provocado pela carência da identidade nacional.

As obras publicadas por Mário de Andrade são essenciais para se entender o Modernismo no Brasil. Sua primeira publicação aconteceu em 1917 com *Há uma Gota em Cada Poema*, obra que ainda apresentava um tom conservador. Havia a preocupação em utilizar a poesia como instrumento de denúncia. Em 1922, lança *Paulicéia Desvairada*, livro que apresenta traços de sua face modernista. Nessa, está contido o *Prefácio Interessantíssimo*, no qual, em resumo, o autor expõe as características estéticas que moldaram o Modernismo, marcando seu rompimento com o academicismo.

O escritor sempre foi um dos principais defensores do Modernismo no Brasil, e com o intuito de estabelecer as bases sólidas do grupo publica *A escrava que não é Isaura*¹, em

¹ A obra tem por subtítulo “discurso sobre algumas tendências da poesia Moderna”, no qual o autor

1925, considerada um manifesto, em razão de sua escrita se apresentar de maneira mais formal em comparação ao *Prefácio Interessantíssimo*. No mesmo ano da publicação de *Amar, Verbo Intransitivo*, o autor publica *Clã do Jabuti*, revelando sua face nacionalista. Esse lado nacionalista do autor é trabalhado de diferentes maneiras dentro de seu primeiro romance, obra cerne deste artigo (PICCHIO, 2004).

Nessa perspectiva, o artigo busca evidenciar que *Amar, Verbo Intransitivo* é estruturado à semelhança de uma montagem cinematográfica. Possui um texto elaborado por intermédio de cenas que captam o instante preciso. O autor emprega técnicas literárias, com as quais mantinha contato, para dialogar com questões linguísticas e culturais acerca da língua, literatura e cultura alemãs. Através da criação da personagem Fräulein Elza, estabeleceu contraste entre a cultura brasileira e a cultura germânica, mas sempre com a cultura brasileira representando o âmago de tal observação. As digressões cinematográficas levam os críticos a designarem uma correlação existente entre o romance e o expressionismo alemão. Entretanto, é complexo definir o que seria a prosa expressionista concebida no início do século XX, uma vez que as produções tinham como marca as inúmeras ramificações literárias formuladas no período.

Compreendemos que por meio de um narrador atento e complexo, o romance apresenta cenas e *flashs* que resgatam o passado e conferem ao texto uma estrutura cinematográfica, como se ele cumprisse a função de uma câmera escondida que se faz presente em todos os cômodos da casa e que, à semelhança dos romances expressionistas, não permite a ocultação do comportamento controverso da professora de alemão e de seu aplicado aprendiz. O cuidado em oferecer uma obra que caracteriza o fazer literário modernista leva Mário de Andrade a não subdividir o livro em capítulos ou unidades, mas em cenas transmitidas de acordo com a necessidade do narrador em revelar fatos relevantes.

A literatura expressionista trouxe a ideia da simultaneidade para a narrativa, escolha que representa o rompimento com a estrutura tradicional, com a sucessão cronológica dos fatos, subvertendo a lógica discursiva e, portanto, aproximando o texto literário da organização

discute questões importantes para a poesia moderna no Brasil. A publicação acontece apenas em 1925, no entanto, alguns trechos já haviam sido apresentados na Semana de Arte Moderna de 1922.

cinematográfica. Inúmeros críticos, dentre eles cabe destacar João Manuel dos Santos Cunha e Telê Ancona Lopez, apresentam evidências acerca da importância da literatura expressionista na produção narrativa de Mário de Andrade, especialmente em *Amar, Verbo Intransitivo*, o que corrobora o caminho escolhido para produção do referido artigo.

ROMANCE BURGUEÊS: A EPOPEIA MODERNA

Publicado em 1927, *Amar, Verbo Intransitivo* foi alvo de inúmeras críticas. A escolha de um assunto polêmico – o amor sensual vivido por uma mulher madura, longe do ideal feminino, e um jovem burguês – vivido pela sociedade em geral, mas que não era discutido abertamente, revela que a reverência aos valores da família tradicional eram marcas da sociedade burguesa do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Com a presença de críticas sociais, a obra narra o envolvimento de um rapaz pertencente a uma família de elevada posição social com uma alemã mais velha, contratada como governanta e professora. Fräulein chega à casa com a tarefa de educar o futuro chefe da família e transformá-lo numa espécie de brasileiro melhor, com o caráter formado a partir da cultura alemã. A família e a própria Fräulein julgavam ser a cultura germânica superior à cultura latino-americana. Consideravam os homens nascidos nos trópicos demasiadamente emocionais, fato que os privou de alcançar o sucesso e o avanço intelectual. Esse era, portanto, fator preponderante para a falta de uma identidade nacional, ou seja, o país possuía traços característicos, todavia, a elite não os aceitava como seus, mas sim pertencentes à população mais pobre.

O romance, por meio dos conflitos que se sucedem, manifesta reflexões acerca da identidade cultural brasileira, representada pelo núcleo familiar que protagoniza as ações. Contudo, é necessário afirmar que a família representa, em São Paulo, apenas uma das muitas classes sociais e identitárias existentes nos anos de 1920. A busca por uma representação moderna do Brasil e dos indivíduos que o constituem, deu ênfase à rica mistura cultural que compõe a população brasileira. Essa diversidade cultural foi um dos principais objetos do Mário de Andrade pesquisador, que, ao viajar e conhecer o território continental do

Brasil, buscou a experimentação modernista a partir dos múltiplos caminhos providos pela pluralidade abundante do folclore brasileiro. Segundo Lafetá (2000), esses ideais formavam a estética modernista, o que se comprova por meio dos manifestos publicados por Oswald de Andrade. Portanto, a ressignificação das vanguardas europeias é o ponto de partida para a elaboração de uma nova forma de fazer literário.

E é dessa forma que o Modernismo aparece como algo autônomo e em certo sentido autossuficiente: um período de euforia coletiva, uma série de experimentos dirigidos a imprimir diferenciação e individualidade a ideias e personagens que, na embriaguez do primeiro momento, haviam acreditado se reconhecer coletivamente na nova estética de liberação (PICCHIO, 2004, p. 475).

A obra é resultado da incessante procura do autor por uma renovação na literatura brasileira. Mário de Andrade fora, antes de escritor, um musicólogo, formação que permitiu a formulação de uma proposta literária singular, uma vez que o interesse pelo folclore brasileiro nasce de sua relação com a música, logo, evidenciou-se seu empenho em propagar os ideais literários propostos pelos modernistas. Nesse prisma, *Amar, Verbo Intransitivo*, simboliza a quebra com os conceitos literários tradicionais, hegemônicos em décadas passadas, tendo seu alicerce nas inovações que buscavam uma melhor representação do Brasil e de sua cultura. Tal característica permite classificá-lo como experimental e modernista, dado que o experimentalismo, tão presente nas produções dos 1920, possibilitou a criação de uma literatura diferente das produzidas outrora.

O autor classifica sua obra como um idílio modernista. Lopez² (1995) declara que essa classificação está ligada tanto à estrutura quanto ao tema que desenvolve o texto, ou seja, é a história de amor e a descoberta desse sentimento puro. No referido romance, há uma organização temática semelhante às encontradas em obras publicadas no século XVIII, por autores europeus. O antigo gênero é retomado e reformulado com novas experiências na prosa marioandradiana. A ousadia em ocupar-se de um tema caro aos conservadores já demonstra seu ímpeto agitador, dado que a educação sexual ainda é um tabu mesmo no século XXI.

2 O prefácio escrito por Telê Ancona Lopez “Uma difícil conjugação”, encontra-se na 16ª edição de *Amar, verbo intransitivo* utilizada neste artigo e publicada em 1995.

Ao apropriar-se do idílio, o autor alcança, de imediato, dois de seus propósitos: moderniza a literatura quando renova um gênero literário do século XVIII, conferindo a ele, de acordo com espírito libertário e não acadêmico do Modernismo, novíssimas tendências literárias; encontra o gênero ideal para discutir as primeiras experiências vividas por um jovem no campo do amor, subvertendo sua finalidade literária em favor de um objetivo maior. A obra é resultado de um longo processo de maturação intelectual, pois mesmo na edição de 1944, o autor resolveu reformulá-lo, procurando a forma ideal de representar o estilo modernista, comportamento que evidencia sua incessante revisão acerca dos procedimentos literários. O texto tem um alto grau de complexidade, o que o torna uma leitura intrigante e atraente ao leitor mais atento, embora esteja distante de ser a obra mais lida da carreira de Mário de Andrade.

ROMANCE CINEMATOGRAFICO: A APROXIMAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE COM AS PRODUÇÕES EXPRESSIONISTAS

Amar, Verbo Intransitivo representa o cenário literário brasileiro do início do século XX, frequentemente associado ao sentimento libertário dos jovens artistas responsáveis pelo notório evento de 1922. Esses defendiam o abandono da rigidez, estilo estimado pelos movimentos ainda no final do século XIX. As produções modernistas buscavam quebrar barreiras estéticas impostas por modelos passadistas e Mário de Andrade, mesmo em suas primeiras publicações, buscou afirmar a autonomia eminentemente exigida pela organização social. Nesse sentido, as justificativas para a escolha do romance cinematográfico não se limitam apenas ao campo literário, uma vez que o contexto político e econômico do país já anunciava a concepção de uma sociedade capitalista à semelhança das metrópoles europeias, a qual contribuiu para o cenário caótico da Primeira Guerra Mundial.

O antirrealismo do Expressionismo alemão desejava retratar uma realidade distorcida que prezava pela subjetividade do indivíduo com o objetivo de causar impacto social. O movimento despreza a obediência às regras de composição e valoriza a expressão intensa das emoções. Em *Amar, Verbo Intransitivo* o estilo expressionista é vívido e, a cada página, reconhece-se Fräulein como a representação da subjetividade humana idealizada pelos alemães dos 1920 e concretizada por Mário de Andrade em seu idílio modernista.

O autor, com toda sua singularidade aliada à excitação por renovação, manipulou técnicas de vanguardas europeias que nortearam a organização narrativa de seu primeiro romance. A antropofagia artística defendida por Oswald é aplicada por Mário como um experimento literário e linguístico que, um ano mais tarde, alcançará seu ápice com a rapsódia *Macunaíma*. No entanto, Mário de Andrade foi cauteloso ao selecionar quais, dentre tantas possibilidades de articulações literárias, seriam pertinentes à representação da cultura nacional e viabilizariam o contraste, por meio das personagens, com as particularidades da professora de alemão, escolhida como a representante de um comportamento frio, em muitas ocasiões, considerado superior, sempre com acentuada indiferença ao contato físico (LOPEZ, 1995).

A tal superioridade comportamental não possui uma justificativa coerente, apenas apresenta-se, durante todo o romance, como exemplo a ser seguido por aqueles jovens da burguesia paulistana. Prova disso é o fato de Fräulein não ser contratada pela família apenas para ensinar o idioma alemão às crianças, mas também os bons modos do europeu. A partir disso, é explícita a utilização dos pressupostos modernistas na obra. A crítica ao eurocentrismo carrega a antropofagia como sua bússola. O leitor, por sua vez, sente-se encurralado em meio à complexa reflexão acerca da identidade nacional e, portanto, seu próprio caráter.

O narrador marioandradiano apresenta ao leitor conhecimentos sociais e literários que remetem à cultura alemã, o que evidencia a aproximação do autor com a literatura produzida por intelectuais alemães no início do século XX, período no qual o Expressionismo teve divulgação maciça de suas tendências. Em *Amar, Verbo Intransitivo*, as referências a Goethe, Wagner e Schiller são fundamentais não apenas para compreender a própria Fräulein, uma vez que ela molda seu comportamento por meio da arte e da filosofia alemã, mas também para entender esse brasileiro superior. A superioridade advém do fato do narrador ser letrado e culto. A partir dessa constatação, é possível perceber que o escritor tem conhecimento técnico das produções literárias alemãs e as emprega em seu primeiro romance.

Pode-se supor que a exposição de Anita Malfatti em 1917, que mostrou possibilidade de novos caminhos também para os jovens escritores saturados com o parnasianismo, tenha levado Mário de Andrade a se interessar pelas vanguardas europeias e, conseqüentemente, a procurar aprender a língua alemã para conhecer o expressionismo, sua arte, sua literatura. Em "Teutos, mas

músicos” trata de seus estudos de alemão, oferecendo dados que ajudam a situar a heroína de Amar, verbo intransitivo (LOPEZ, 1995, p. 30).

No entanto, a audácia em tentar reduzir a obra a uma mera assimilação de vanguardas europeias representaria a desvalorização do trabalho de um dos nomes mais importantes do Modernismo no Brasil. O autor, no decorrer de sua aproximação com a literatura alemã, selecionou cuidadosamente propostas que servissem aos seus objetivos. Todavia, concedeu uma significação nacional a esses estilos que se manifestaram de forma diversa dentro de seu projeto de renovação da literatura brasileira. Além da imprescindível renovação linguística, Mário de Andrade reconheceu a necessidade de explorar uma narrativa que possibilitasse o emprego de experimentos modernistas. Para ele, *Amar, Verbo Intransitivo* prepararia os leitores para as renovações propostas em *Macunáima*.

Embora o primeiro romance do autor não incorpore toda a abundante experimentação presente no segundo, existe uma clara relação entre as duas obras. Essa relação é afirmada pelo idioma alemão, presente na vida do próprio autor. Além disso, seu contato com as produções expressionistas e o fato do cinema ganhar notoriedade nas primeiras décadas do século XX estimulou a escolha deste caminho. Desse modo, propõe uma estrutura narrativa diferente das produzidas outrora no Brasil, assim, possibilitando novos caminhos para a representação moderna do país (LOPEZ, 1995).

O CINEMA EXPRESSIONISTA E A NARRATIVA EXPERIMENTAL

Mário de Andrade, dentre as muitas referências obtidas ao longo de seus estudos, opta por elaborar uma narrativa repleta de técnicas oriundas do cinema. O cinema expressionista alemão surgiu na República de Weimar (1919-1933). O momento era turbulento e de caos social. A literatura expressionista apresentava certo declínio, entretanto, o cinema reproduziria temas comuns aos seus antecessores (GUINSBURG, 2002). A inovação estética do cinema expressionista emergiu reflexões acerca da morte, do eterno conflito entre as diversas gerações e a angústia. A subjetividade era o caminho escolhido pelos expressionistas para alcançar a compreensão do todo.

O cinema expressionista empregou inúmeras técnicas teatrais, uma vez que seus atores e diretores eram oriundos do teatro. O jogo de luzes, os holofotes e as sombras nas lentes da câmera eram alguns dos efeitos frequentes nas películas. Por outro lado, a deformação dos rostos, característica que retornou com enorme prestígio nas produções cinematográficas do século XXI, têm paralelo no romance. Embora a deformação de Fräulein aconteça no plano sentimental, estabelece um pleno contraste entre a subjetividade comportamental e a correspondência física (EISNER, 2007).

O próprio autor afirma que *Amar, Verbo Intransitivo* é um romance cinematográfico³, dado que o idílio é elaborado semelhantemente às estruturas cinematográficas, tendo nessa inovação o rompimento com o academicismo na literatura, o que evidencia seu olhar atento ao cinema e suas possibilidades de diálogo com a linguagem literária. As críticas de cinema escritas por Mário de Andrade não foram muitas, contudo, é possível percebê-lo como mediador do discurso literário nacional atrelado ao cerne das vanguardas modernas. Ademais, os atributos cinematográficos presentes no romance são indicativos do caráter disruptivo do escritor em relação à literatura tradicional.

Mário de Andrade assistia a filmes e pensava o cinema em sua época, o que fica claro não somente em suas cartas e referências ao cinema em seus livros, mas em críticas aos filmes da época que, embora esporádicas, firmam-se como lugares em que o escritor também pensava questões relativas à arte moderna (KINZO, 2014, p. 23).

Mário elaborou uma narrativa que caminhava no sentido oposto ao que o paradigma literário aceitava, ou estava familiarizado. *Amar, Verbo Intransitivo* não possui capítulos ou unidades que subdividam a narrativa, aspecto que causou estranhamento à época de seu lançamento. A ausência de títulos ou de uma organização sequencial dos fatos também chama atenção. À primeira vista, parece uma desorganização textual que dificulta a compreensão dos acontecimentos dentro da narrativa, mas na verdade é a experimentação estética do

³ Mário de Andrade, em 12 de agosto de 1923, escreve a Sérgio Milliet, poeta e crítico literário que também participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Na carta, além de inúmeras reflexões a respeito da criação literária, relata ao amigo que o romance poderia ser classificado como cinematográfico. O trecho da carta pode ser encontrado no prefácio escrito por Telê Ancona Lopez.

romance. No trecho a seguir, é possível observar que ocorre a troca de cenas, contudo, sem as marcas que identificam tal recurso:

Quando saíram da biblioteca, pela primeira vez, uma desesperada felicidade de acabar com aquilo. Porém só Carlos desta vez é que não sabia bem direito o que era o “aquilo”.

Pancadas na porta de Fräulein. virou assustada, resguardando o peito. abotoava a blusa:

Quem é?

– Sou eu, Fräulein. Queria lhe falar.

Abriu a porta e Dona Laura entrou.

– Queria lhe falar. Um pouco...

– Estou às suas ordens, minha senhora.

Esperou. Dona Laura mal respirava muito nervosa, não sabendo principiar.

– É por causa do Carlos...

– Ah... Sente-se (ANDRADE, 2013, p. 37).

A obra inova ao apresentar cenas que captam os momentos que constituem a narrativa. Segundo Lopez (1995), as cenas são apresentadas por um narrador que utiliza *flashs* para resgatar acontecimentos passados importantes para o desenvolvimento da narrativa. O texto é repleto de momentos em que o narrador traz à tona eventos pretéritos que são imprescindíveis para a tentativa de entender os comportamentos das personagens. O narrador apresenta um panorama do relacionamento entre Dona Laura e Sousa Costa. Nesse relato, percebemos o motivo pelo qual o casal é conservador em relação a determinadas situações:

E quem diria que Sousa Costa não era bom marido? era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem pôr reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da noiva. E bem me lembro que ficaram noivos em tempo de calorão... Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantinados são suspeitos também. Sentia agora eles trepadeirando pelo braço gelatinoso dela e, meia dormindo, se ajeitando:

– Vendeu o touro?

– Resolvi não vender. É muito bom reprodutor.

Dormiam (ANDRADE, 2013, p. 19).

O cinema, no início do século XX, ainda era novidade no Brasil, o que não impediu a Mário de Andrade de reconhecer a possibilidade de manipular procedimentos próprios da arte cinematográfica. Sua aproximação e apreço pelo cinema mudo, da primeira metade do século XVI, especialmente as obras de Charles Chaplin, evidenciam o anseio modernista do escritor. Desse modo, fica evidente a experimentação estética proposta pelo autor, o que demonstra sua intenção em inovar a ficção brasileira em prosa, por meio de conceitos expressionistas, ressignificando-os de acordo com o estilo modernista.

UM BRASILEIRO MELHOR: O IDÍLIO CINEMATográfico E O NARRADOR SENSÍVEL

A posição do narrador, na literatura moderna pode ser definida a partir de uma incongruência: de que não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração (ADORNO, 2003). O narrador de *Amar, Verbo Intransitivo* aparece como um indivíduo que manifesta dedicação em entender as particularidades de uma alemã que está a procura de melhoria de vida em terras brasileiras. A velocidade da leitura é ditada a partir dos propósitos do narrador, havendo alternância entre suas digressões e os fatos importantes para a percepção comportamental das personagens. Ele surge como principal aliado do leitor dentro da narrativa, uma vez que é o responsável por deixá-lo a par de toda a complexidade psicológica de Fräulein.

O autor concede a esse narrador a liberdade de manipular a narrativa de acordo com suas necessidades. A escolha resultou em muitas interferências na sucessão dos fatos, o que foi criticado por vozes passadistas. No entanto, mesmo após sofrer diversas modificações até chegar, no ano de 1944, à sua forma definitiva, o romance permaneceu com participação importante do narrador que buscava fazer com que o leitor entendesse, através de suas observações, os motivos pelos quais determinados comportamentos vêm à tona (LOPEZ, 2002).

As cenas e as digressões do narrador são colocadas em paralelo, havendo uma intensa transição entre esses dois artifícios literários. O autor manuseia-os de forma coesa, estruturando o enredo a partir das trocas de discurso. O narrador, como elemento de destaque no romance, representa a ambição modernista de Mário de Andrade,

portanto, é imprescindível destacá-lo quando se propõe a discussão acerca da estrutura cinematográfica do texto. No trecho a seguir, é possível perceber a troca abrupta entre a cena e a digressão do narrador:

- Adeus papai!
- Até logo.
- Até logo papai!
- Boa noite.

Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa, quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra. Isso quando não tinham frisa, segundas e quintas no Cine República. Folheava o jornal. Os olhos dela, descendo pela coluna termométrica dos falecimentos e natalícios, vinham descansar no clima temperado do folhetim. Às vezes ela acordava um romance da biblioteca morta, mas os livros têm tantas páginas... Folhetim a gente acaba sem sentir, nem cansa a vista. Como Fräulein lê!... As crianças foram dormir. Vida pára. Os estralos espaçados dos vimes assombram o cochilar de dona Laura. Qual! Fräulein não podia se sentir a gosto com aquela gente! Podia porque era bem alemã. Tinha esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles. No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-dosonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia (ANDRADE, 2013, p. 22).

Mário de Andrade concede voz opinativa a esse narrador que tem capacidade de manifestar um olhar crítico em relação aos comportamentos das personagens, predicado que concede a ele um papel importante dentro da narrativa. As suas digressões contrastam com os acontecimentos na casa dos Sousa Costas, o que resulta em uma mudança constante das cenas sempre que o narrador sente a necessidade de deixar o leitor a par de suas interpretações (LOPEZ, 2002). O narrador é um indivíduo consciente da diversidade cultural existente no Brasil, desse modo, tem sensibilidade suficiente para decifrar uma mulher de tamanha complexidade como a professora alemã. Essa sensibilidade fica perceptível quando ocorrem as descrições das sensações vividas pela personagem, no momento em que ela deseja o menino Carlos:

Todos os instintos baixos dela, por que baixos! todos os instintos altíssimos dela, guardados por horas... (altos ou baixos?... ninguém o saberá jamais!) guardados por horas, por dias, meses, surgiam somados numa carreira de estouro que só a exaustão pararia. E ele era mais forte, duma força de pureza! vencida. Se partisse, tudo acabado. Oh não queria não! Vai falar pro pai, não sei... Mesmo que sofresse

também, era capaz de trazer Maria Luísa pras lições... E nunca mais ficará só com ela, com aquela que desejava, que pedia de amor... (ANDRADE, 2013, p. 49).

Amar, Verbo Intransitivo é um romance inovador em sua essência. A presença de elementos cinematográficos na estrutura da obra colabora para a construção de um texto que fascina por suas peculiaridades. Mário de Andrade seguiu modelos semelhantes ao de ficcionistas da estética de *Der Sturm*⁴, os quais eram caracterizados pelo uso de digressões que desenhavam metáforas. No início do século XX, procedimentos intrínsecos ao cinema, como as montagens e cortes, passam a compor a técnica literária na prosa modernista. Tal fato comprova que o autor colocou em prática técnicas cinematográficas, sendo a maior parte adquirida a partir de seu contato com as produções expressionistas. No entanto, considerando a diversidade cultural do país, ressignificou as tendências estéticas do expressionismo e estabeleceu uma estrutura inovadora em seu romance (KINZO, 2014).

NARRATIVA ESTRUTURADA EM FLAGRANTES

Amar, Verbo Intransitivo apresenta ao leitor o núcleo de uma família paulista conservadora. As duas crianças e o jovem são educados segundo os “bons costumes”, uma vez que prover a educação europeia à prole seria a decisão mais apropriada. É por esse motivo que Fräulein é convocada por Dona Laura, a progenitora. Mário utiliza-se de indivíduos que pertenciam à burguesia para analisar as características sociais do Brasil. O romance, como gênero literário, compreende as controvérsias particulares desta camada social. A epopeia burguesa, citada por Heguel, é equiparada à narrativa da cultura greco-romana, os poemas épicos de Homero e Virgílio possuem um paralelo com o romance moderno (LUKÁCS, 2000).

O autor do romance analisado estrutura a narrativa em cenas que captam os momentos. Propõe desvios que, à princípio, são desnecessários, mas ganham importância ao passo

⁴ *Der Sturm* foi uma revista fundada por Herwarth Walden, tendo sua publicação inaugural no ano de 1910. A revista vinculou-se ao Expressionismo e tornou-se um significativo canal de propagação das tendências de vanguardas alemãs e do restante da Europa, solidificando o movimento num momento de forte tensão no continente europeu.

que o leitor anseia por justificativas. O narrador é importante para o desenvolvimento da narrativa, na medida em que vai ganhando destaque na sucessão dos fatos, oferecendo suas perspectivas acerca das personagens que compõem o ambiente familiar dos Sousa Costas, patriarca de uma típica família pertencente à burguesia industrial do Brasil no início do século XX, detentora de muitas terras e com costumes característicos da época. Ele, o narrador, sempre atento aos detalhes não apenas físicos, mas também sentimentais, surpreende ao flagrar comportamentos das personagens em seus momentos mais íntimos, o que caracteriza certa irrupção da privacidade. Esses fatores causam estranhamento, posto que o leitor se percebe cúmplice desse sujeito observador. A narrativa repleta de flagrantes é importante para que haja a possibilidade de se preservar cenas soltas, priorizando a sequência sem a necessidade de uma ordem cronológica dos fatos expostos ao longo do enredo. A disposição do discurso exprime a experimentação modernista de Mário. O narrador expõe as nuances comportamentais das personagens, traçando um panorama individual que as caracteriza dentro da narrativa:

Porque Fräulein, a Elza que principiou este idílio era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer. E a Fräulein deste minuto é uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre. Fräulein sofre. E porque sofre, está além de Fräulein, além de alemã: é um pequenino ser humano (ANDRADE, 2013, p. 74).

A obra dispõe de uma organização gráfica que funciona como ferramenta para a utilização de técnicas semelhantes às empregadas no cinema (Lopez, 1995). Ao passo que a leitura avança, a organização do discurso manifesta traços particulares das escolhas linguísticas de Mário. Percebe-se a repetição de vocábulos que, claramente, buscam atrair a atenção do leitor. A intensidade dos enunciados sublinha a efusividade discursiva da obra. Exemplo dessa organização gráfica pode ser percebido na cena em que Sousa Costa revela ao filho Carlos, a possibilidade de Fräulein estar grávida, após flagrar os amantes em momentos venéreos:

Perdia terreno. Voltou à ideia do filho, com que vencera de-já-hoje. Carlos recomeçou a chorar. Era horrível! casar ainda, mas ter um filho... UM FILHO! Não era impossível! que medo! E como! Depois! Meu Deus! um filho... Um filho... [...]Um filho. Um filho... Um... filho? Meu Deus! UM FILHO. Se atira na cama. ... um filho... Horrroso! Não raciocinava, não pensava. ... um FILHO... (ANDRADE, 2013, p. 122).

O autor inseriu em seu romance cortes e cenas isoladas, técnicas peculiares às obras cinematográficas, o que vai de encontro ao pensamento modernista de rompimento com o academicismo. Mário de Andrade já havia produzido artigos⁵ importantes a respeito da arte cinematográfica no Brasil na primeira metade do século XX, produções que asseveram sua busca por uma arte que possibilitasse a união entre cinema e literatura, concedendo a oportunidade da elaboração de um projeto inovador. Nesse sentido, a escolha do escritor por cenas justapostas e uma narrativa em flagrantes não foi por acaso. Ele buscou transmitir ao leitor a sensação de estar assistindo a um filme, programa que, na década de 20, não era comum nem mesmo aos burgueses paulistanos, uma vez que eram poucas as salas de cinema fora do Rio de Janeiro, inclusive em São Paulo, embora a cidade já vivesse sua efervescência econômica. O romance é uma experimentação pautada na renovação literária proposta pelo movimento modernista e o seu autor abraçou a ideia de elaborar um texto ousado e marcante, assim, solidificando seu lugar como escritor destemido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amar, Verbo Intransitivo detém relevância indispensável à compreensão do período modernista da literatura brasileira. O romance é marcante por seu impacto estético e temático causado à época de sua publicação. Contudo, o tom nacionalista do escritor aliado a sua nítida procura pela identidade nacional marcam, igualmente, os leitores. O autor elaborou uma obra pautada nas concepções estéticas do Modernismo, mas também se preocupou em revelar a sociedade burguesa através de suas personagens, bem como o ambiente urbano por meio de seu narrador, evidenciando seu interesse em discutir a formação social do Brasil.

Mário de Andrade, como um dos líderes do Modernismo no Brasil, contribuiu significativamente para o processo de concepção das propostas estéticas do grupo. Os Manifestos modernistas, publicados ao longo da década de 20, nortearam as produções

⁵ O livro *No cinema* foi organizado pelo pesquisador Paulo José da Silva Cunha e publicado pela editora Nova Fronteira. A obra reúne reflexões de Mário de Andrade acerca da arte cinematográfica no Brasil. No total, traz 19 críticas escritas pelo autor durante duas décadas.

artísticas da época, os quais possuíam, entre seus principais ideais, a renovação linguística na prosa e na poesia. *Amar, Verbo Intransitivo* surpreendeu ao apresentar uma inovação linguística pautada nas considerações de Mário a respeito da “LÍNGUA BRASILEIRA”. A liberdade sintática e a linguagem popular fazem parte não apenas do diálogo entre as personagens, mas também do vocabulário do narrador, tornando-se fundamentais para a formação da identidade nacional.

O autor, ao romper com a estética passadista, elaborou a estrutura narrativa do romance tal qual uma montagem cinematográfica. A escolha em não subdividir a narrativa em capítulos ou unidades é um exemplo claro dessa renúncia ao academicismo, o que, inevitavelmente, colaborou para um enredo alicerçado em cenas que não seguiam uma sequência cronológica. O narrador é primordial na narrativa pautada em flagrantes. Os *flashs* que resgatam o passado atestam a inovação estética pretendida pelo autor, fato que elucida seu cuidado em escolher as propostas estéticas que serviriam para representação da cultura nacional. Esse cuidado simboliza a consciência nacional almejada por Mário de Andrade, reinterpretando o mundo à sua volta com o propósito de reconhecer e valorizar a diversidade cultural existente no Brasil.

O narrador transporta o leitor ao ambiente burguês através de suas descrições, das cenas e cenários, projetando os acontecimentos e refletindo o comportamento das personagens, dado que em diversos comentários ele considera suas convicções acerca da complexa organização social do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Mário de Andrade buscou representar a identidade nacional por meio de seu narrador, priorizando seu lado estudioso, moldou-o a partir dos princípios necessários para que os brasileiros alcançassem a consciência nacional.

Esse sujeito, que atua e funciona como uma câmera de cinema, é responsável por controlar a quantidade de cenas visualizadas pelo leitor, uma vez que todos os fatos são selecionados por meio dessa lente aguçada. A relevância de cada uma das cenas é avaliada segundo o interesse em revelar fatos significativos das personagens aos leitores. Elas podem ser interrompidas a qualquer momento por suas digressões, realçando que ele deseja ser participativo e incluir-se no enredo parece uma necessidade.

Amar, Verbo Intransitivo ainda necessita de olhares diversos para todas as discussões a que propõe. No romance, estão presentes traços autorais de uma inquietude perante a sociedade conservadora da época. Ademais, as experimentações do seu autor e seu desejo por uma arte essencialmente modernista continuam chamando a atenção dos que desejam conhecer as particularidades de um Mário arrebatador.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: Modernismo e Cinema em Mário de Andrade*. Cotia: Ateliê editorial, 2011.
- EISNER, Lotte. *A Tela demoníaca*. São Paulo: Paz & Terra, 2007.
- GUINSBURG, Jacob. *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- KINZO, Carla Moreira. *Amar, verbo intransitivo: conjugações*. São Paulo: 165 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo (USP), 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. *A Crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LOPEZ, Telê Porto A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 16 ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1995.
- LUKÁCS, György. *O Romance como Epopéia Burguesa*. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Revista Ad Hominem, 2000.
- _____. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editoria 34, 2009.
- MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos E. O. (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

**TRAVESSIAS ESTÉTICAS:
A MEDEIA DE EURÍPIDES
ENTRE A LITERATURA E O CINEMA**

Cristina Lontra Nacif

Julia de Melo Amaral

Leticia Lyra Acioly

Thiago Oliveira Gonzalez Lopez

Cristina Lontra Nacif

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1975), mestrado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1998), doutorado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007) e pós-doutorado em Serviço Social na Universidade Federal de Juiz de Fora, voltado para a Estética de Georg Lukács, com o Professor Ronaldo Vielmi. É professora Associada D.E. da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense.

Julia de Melo Amaral

É graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal Fluminense, com período sanduíche na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2019). Atualmente é monitora da disciplina Teoria e História da Arquitetura I e participante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Ontologia Crítica da UFF. A pesquisadora desenvolve seu Trabalho de Conclusão de Curso sobre as inter-relações entre arquitetura e pintura no Renascimento italiano.
E-mail: jmamaral@id.uff.br

Leticia Lyra Acioly

É mestranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. Desde a graduação (em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense - 2018) possui, como objeto de estudo, as pontes entre arquitetura e literatura e suas relações com o cotidiano. Realizou graduação sanduíche na Università degli Studi Roma Ter, em Roma, Itália (2014 e 2015). Foi monitora da disciplina de Teoria e História da Arquitetura I (2017) e atualmente é participante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Ontologia Crítica da UFF.
E-mail: leticialyra@id.uff.br

Thiago Oliveira Gonzalez Lopez

Arquiteto e urbanista graduado pela Universidade Federal Fluminense, em 2020. Pesquisador de Iniciação Científica na UFF (2015-2020), no Laboratório de Laboratório de Estudos da Legislação Urbanística, onde segue atuando em Estética e Filosofia da Arte, enquanto membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Ontologia Crítica da UFF.
E-mail: thiagolopez@id.uff.br

INTRODUÇÃO

A partir da investigação literária, este estudo apresenta uma leitura da Grécia no passo histórico em que a Medeia euripidiana é apresentada à sociedade ateniense, onde a disputa por uma urbe remonta ao século V a.C.. Dentro de seus conflitos e no diálogo com seu *hic et nunc*, a trajetória de Medeia pode ser vista como um percurso capaz de alçar-se para além de sua individualidade literária: enquanto esposa, bárbara e mulher, suas consecutivas funções sociais estruturam uma totalidade que dimensiona o particular ao qual a tragédia se ancora. Desta maneira, a perspectiva se articula à luz dos

fundadores do marxismo [quando] colocaram em destaque a função determinante do conflito, sem o qual não há tragédia nem drama. Marx observa, porém, que a essência trágica ou cômica de um conflito social real não é determinada por nenhuma característica formal e, menos ainda, pela fantasia poética subjetiva: também o tempo e o lugar em que um conflito emerge sob forma trágica ou cômica representam, enquanto dados de fato, o resultado da concreta situação histórico-social (LUKÁCS, 2011, p. 258).

De modo a objetivar esta compreensão para além de uma dimensão subjetiva ou formal, caminha-se de modo articulado entre o universo literário e as aproximações históricas, além da linguagem cinematográfica, para o qual a articulação por pontes entre diferentes expressões artísticas e crítico-históricas qualifica o estudo. Enquanto eixo central da pesquisa, a tragédia *Medeia* (431 a.C.), apresentada pelo tradutor Trajano Vieira (2010), determina as demais aproximações enquanto investigação de suas determinações estéticas.

Compondo também a dimensão literária, Isaías Pessotti (1933), em *Aqueles cães malditos de Arquelau*, apresenta considerações quanto à peculiaridade da tragédia, sobretudo em relação à perspectiva patética da presença do coro. Assim, Pessotti se aproxima da crítica

literária, que tem como referências neste estudo as investigações de Georg Lukács (1885-1971) e Aristóteles (384-322 a.C.); neste ponto, a peculiaridade da tragédia se relaciona com as determinações do solo sócio-histórico no qual ela floresce – e entra em declínio menos de um século depois.

Com a finalidade do reconhecimento dos elementos cotidianos que Eurípides emprega em seu texto e, portanto, também de suas escolhas e estratégias narrativas utilizadas, recorre-se a Jean-Pierre Vernant (1914-2007). Seus estudos em torno do vínculo entre o mito, a tragédia e a sociedade na Grécia Antiga apresentam a mediação necessária para que a ação conformada na tragédia possa ser interpretada à luz da dinâmica social que os despertam e, por conseguinte, cheguem à nossa interpretação atual livre de anacronismos.

Figura 1: Medeia na Cólquida



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Enquanto novo elemento qualitativo para a pesquisa em torno da tragédia euripídiana, *Medea* encontra-se no campo cinematográfico, em 1969, no filme de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Situada em novo suporte, a expressão estética por meio iconográfico permite a construção de novos elos analíticos e demonstra o movimento de recepção dos motivos clássicos pela sociedade moderna: Pasolini retoma as espacialidades gregas utilizadas por Eurípides e as relações sociais que delineiam uma perspectiva típica desta sociedade antiga. Não irrelevante, a trajetória afirmativa do diretor em seus filmes — cujo diálogo imersivo e combativo com o *status quo* lhe garante identidade — permite que permaneçam da tragédia, associadas a Medeia, as condições sociais da disputa em argumento neste estudo.

A história de Medeia se refere ao mito de Jasão e os Argonautas, onde a princesa e sacerdotisa da Cólquida contraria sua família, entrega o Velo de Ouro a Jasão, foge com este a fim de se tornar sua mulher e ajudá-lo na realização de diversas tarefas impostas pelo seu tio, rei de Iolco. Com o fim da aventura, Jasão e Medeia se fixam na cidade grega de Corinto, onde constituem família e lar. No entanto, o rei de Corinto deseja casar sua filha com Jasão, e este aceita o desígnio do rei. Em consequência disso, Medeia recebe uma ordem de expulsão da cidade com seus dois filhos. É a partir desse imbróglio que a tragédia euripídiana tem seu início. O desenvolvimento da trama demonstra as reflexões e ações de Medeia para conduzir seu destino e dos filhos em meio às questões sociais de seu tempo. Por fim, ela decide pela morte das crianças e pela sua fuga para outra urbe.

*Entre os seres com psique e pensamento,
Quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição*
(EURÍPIDES, 2010, vv. 230-232).

A custosa aquisição se desloca dentro de sua participação no processo de reprodução coletiva da cidade, diante da inerente condição de mulher e de bárbara que tomam novas perspectivas pelo ato matrimonial, quando essas dimensões emergem de modo crítico e contextual. As ações de Medeia, portanto, desde o início calculadas com intenções determinadas e articuladas às

possibilidades sociais permitidas, ganham outro teor após a traição de Jasão: o ato de matar os filhos e seguir para Atenas, a partir do auxílio secreto de Egeu, demonstra o quanto Medeia articula sua leitura de mundo com uma prática planejada, que desafia os limites do *pathos* grego para encontrar a si mesma. Com isto, portanto, recupera-se as ações presentes no texto de Eurípides de modo a construir uma perspectiva de leitura da Grécia do V século a.C. a partir do percurso traçado por Medeia, cuja abordagem se ancora na universalidade da literatura quando a

poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade (ARISTÓTELES, 2015, p. 97).

E se estrutura no compromisso da arte com o cotidiano, uma vez que

Todos esses elementos do trágico podem ser encontrados no âmbito da própria vida [...] a forma artística do trágico só se realiza mediante a concentração artística, sensível, da trama ideal contida na realidade. [...] o mais profundo conteúdo ideal da realidade se concentra – tanto idealmente quanto sob a forma de simbologia sensível – na forma da tragédia, elevando-se, assim, às mais altas sínteses artísticas (LUKÁCS, 2011, p. 263).

É a partir deste intercâmbio entre a arte realista e a realidade, e destes elementos de verossimilhança e necessidade, que se reconstitui aqui o percurso peculiar do reflexo estético para a literatura:

[...] realista é o modo da escrita, o traçado preciso dos detalhes necessários em sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nestes detalhes. Mas a história narrada é conscientemente não realista e, sim fantástica. Este elemento fantástico nasce neste caso, por um lado, da visão utópica das grandes forças da época, e, por outro, da comparação satírica do velho mundo em dissolução e do novo que está nascendo a partir dos princípios de luta pela libertação do homem (LUKÁCS, 2011, p. 215, grifo nosso).

Este caráter fantástico não pretende ser uma oposição ao realismo, portanto, já que o que se conforma dentro do âmbito da literatura não possui uma autonomia diante do campo real. No entanto, extrai do mesmo uma abordagem esteticamente dimensionada e, por isto, conforma uma totalidade intencional inalcançável na vida cotidiana.

Uma tal forma trágica, alcançada através da concentração artística, contém o elemento da necessidade. E este elemento eleva o caso singular acima do plano da casualidade, confere ao conflito e à experiência, que constituem o objeto da representação, um significado social, tornando-os típicos – e só esta tipicidade pode suscitar no espectador a catarse trágica, a profunda experiência de que, na representação, está representado o seu próprio destino social (LUKÁCS, 2011, p. 264, grifo nosso).

A dimensão típica, como podemos observar, permite que Medeia supere uma mera repetição de casos e, assim, assuma uma postura capaz de configurar os conflitos presentes em seu tempo e espaço.

Porque nele [no personagem] – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual (LUKÁCS, 2011, p. 211).

Isto objetiva que o realismo, ou o compromisso com a realidade, não seja um espelhamento direto da realidade, ou muito menos seja conquistado com este. Ainda que aspectos da realidade devam estar presentes na tragédia para serem compreendidos e absorvidos catarticamente pelo coletivo que lhe dá suporte, tal afastamento é fundamental para recuperar uma totalidade que está dissolvida no plano cotidiano. É nesta medida que, por uma leitura deste deslocamento da vida cotidiana até o âmbito artístico, a abordagem de Vernant se consolida no texto. Quando este apresenta as possibilidades matrimoniais, identificamos que

A multiplicidade de condições femininas, a hierarquia das posições que podem ocupar as companheiras perante o patrono da casa, formam uma gradação muito pouco rigorosa para que se possa fixar nas nossas categorias muito simples de monogamia ou poligamia (VERNANT, 2007, p. 61).

Isto dimensiona o desafio de Eurípides em despertar, a partir de Medeia, uma possibilidade de leitura deste vasto campo de possibilidades, um tanto dinâmico e impreciso. No entanto, este processo de captura do típico pode ser interpretado pelos exemplos destacados por Vernant para configurar em alguma medida estas variações possíveis. Como esperado, não há nenhum entre os casos elucidados que apresente especificamente o conflito

vivido por Medeia, uma vez que ela não representa uma média entre os tipos femininos ou uma mulher específica, mas se conforma entre eles: para uma mulher grega, quando esposa,

‘A condição do matrimônio consiste’, afirma, ‘no fato que se procriam filhos, τὸ γὰρ συνοικεῖν τοῦτ ἔστιν, ὅς ἂν παιδοποιῇται’; e acrescenta: ‘As cortesãs a temos por prazer, as amantes para os cuidados de todos os dias, τῆς χαθ’ ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος; as esposas para terem filhos legítimos, παιδοποιεῖσθαι γνησίως, e como guardiãs fiéis dos bens da casa’ (Demóstenes in Vernant, 2007, p. 53).

Ficam, assim, postas as implicações sociais nas quais Medeia deve se condicionar aos critérios da urbe coríntia: no matrimônio, quando esposa de Jasão, como mãe de seus filhos com ele e como guardiã da casa. Esta condição última, conforma uma materialização espacial e urbana, o que identifica como a circulação na cidade se torna restrita à mulher, numa nítida oposição às possibilidades do homem no glorioso desfrute da urbe:

[Medeia]
A nós, a fixação numa só alma.
“Levais a vida sem percalço em casa”
(dizem), “a lança os põe em risco.” Equívoco
De raciocínio! Empunhar a égide
Dói muito menos que gerar um filho.
Sei bem que nossas sendas não confluem:
Dispões de pólis, elos de amizade,
Lar paternal, desfrutes na vivência;
Quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,
Sem urbe, rebaixada por Jasão,
Sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora
Soerga longe deste pesadelo!
(EURÍPIDES, 2010, vv. 247-258).

Esta dicotomia do papel social de ambos os gêneros a partir de Medeia e Jasão demonstra o quanto o casal apresenta uma dimensão típica, bem como evidencia dentro da totalidade estético-literária as implicações sociais decorrentes destas determinações; dentre as reverberações possíveis, o estopim e elemento desencadeador fundamental da tragédia: a possibilidade de Jasão construir um novo devir para si em uma nova família.

Figura 2 e 3: Celebração no castelo de Creon



Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Em Pasolini (1969), Medeia pode romper esse status de prisioneira em seu próprio lar e, como ato investigativo, pode comprovar a adesão de Jasão ao reinado coríntio por meio de uma celebração que ocorre no castelo. A maneira com a qual seu “marido” se entrega e demonstra harmonia com a atmosfera ali apresentada se torna uma estratégia ímpar do diretor em demonstrar, a partir do *pathos* estético, o quanto Jasão é parte, agora, daquele grupo social; em resposta, isto se traduz à Medeia não somente como fim de seu matrimônio, mas, sobretudo, como prenúncio da condição bárbara que se aproxima.

Figura 4: Casa de Medeia no primeiro plano e ao fundo as fortalezas do Castelo de Creon



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

A partir destes conflitos, é notória a vulnerabilidade social posta à Medeia por suas circunstâncias próprias: ainda que sujeita a determinações precisas e limitantes, há o que se perder, mesmo com o rompimento deste elo de urbe.

A arquitetura, dentro da sua peculiar forma de afirmar o mundo, isto é, respondendo aos critérios de conformar um espaço que seja análogo aos conflitos presentes na sociedade, já anuncia a instabilidade trágica: ainda que não faça parte do circuito da fortaleza do reino, estando no limite exterior das muralhas, a arquitetura da casa de Medeia se apresenta como extensão dessa estrutura de poder, o que demonstra a contínua presença destas determinações sociais coletivas.

Esta articulação do papel da mulher como protetora do lar e da reprodução da descendência familiar – e, por ambos motivos, da *pólis* – demonstram uma transição entre as relações matrimoniais gregas onde, no lugar do poder e de serviços, com o casamento se pretende

perpetuar a dinastia, a descendência, os lares domésticos que constituem a cidade, isto é, de assegurar através da regulamentação mais delimitada do matrimônio a permanência da cidade mesma, na sua constante reprodução (VERNANT, 2007, p. 56).

Esta mediação para permanência da cidade será elemento primordial para a tipificação em Medeia, uma vez que, após a fuga da Cólquida, seu casamento com Jasão é o que a permite se estabelecer numa urbe, isto é, em Corinto. Este modelo matrimonial entre famílias de urbes distintas era comum na Grécia, como atesta Vernant:

Um último tipo de matrimônio, frequentemente verificado, responde às mesmas dificuldades de concluir, nas condições habituais, uma aliança que não seja muito desigual com uma das famílias estrangeiras com as quais se tem relação. Se trata do matrimônio com um desconhecido, um exilado, cuja ligação com seu país e a sua família de origem foram rompidas. [...] Sem ligação, o genro não poderá mais que integrar-se à família do sogro e dar início a uma descendência de filhos que continuarão aquela do sogro na sua casa (VERNANT, 2007, p. 69).

No trecho é possível reconhecer a possibilidade de um exilado ser absorvido em uma família, quando a ligação com a sua própria origem é rompida – semelhante ao que ocorre com

Medeia. No entanto, em Medeia esta negociação não ocorre por meios tradicionais, mas por seu ímpeto solitário de construir uma possibilidade de conviver em uma nova sociabilidade. Esse deslocamento tem a dimensão da construção de um devir, que torna sua fuga da Cólquida e o casamento com Jasão o acolhimento necessário para sua permanência como cidadã em Corinto. Como mãe, diante da importância dos filhos enquanto manutenção da reprodução da *pólis*, pode também corresponder ao recurso que é conduzido pela estrutura da cidade a partir da dimensão familiar.

Portanto, a Medeia euripídiana absorve não estritamente o que é apresentado nesses exemplos de recorrência na Grécia Antiga, mas Eurípides escolhe elementos fundamentais a serem incorporados por sua personagem para fazer emergir na tragédia os conflitos presentes e camuflados na vida cotidiana.

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade (ARISTÓTELES, 2015, p. 95).

Dessa forma, identifica-se que as relações matrimoniais sobrepõem questões amorosas ou mesmo passionais – o que torna a questão importante dentro da dimensão da medida de Medeia e de sua busca por uma urbe. Ainda que em contextos diversos, de implicações distintas, o movimento de Jasão em casar-se com a filha do rei revela uma estratégia de ascensão social que retoma o próprio matrimônio com Medeia.

Figura 5, 6 e 7 – O plano



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Os olhos abertos de Jasão ao beijar Medeia, que olham para o horizonte antes do “matrimônio”, estão também presentes nela, dentro de uma perspectiva do traço, planejado, de seu percurso entre as urbes. Desta maneira, Medeia se configura como uma personagem típica, cujo rebatimento serve como prelúdio para construir uma leitura de seu *hic et nunc*, uma vez que “é nas relações do indivíduo com a sociedade, expressas através de um destino individual, que se manifestam as características essenciais do ser histórico-concreto de uma forma social dada” (LUKÁCS, 2011, p. 206).

Figura 8 – A medida



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

A DIMENSÃO PATÉTICA

Engels define, em uma carta sobre Balzac, que a essência do realismo no romance consiste em produzir “personagens típicos em circunstâncias típicas” (ENGELS, 1971, p. 215 *apud* LUKÁCS, 2009, p. 208). Podemos usar essa definição para falar da Medeia, de Eurípides, porque a tipicidade do romance cria uma figuração completa das formas sociais e aproxima esse gênero literário do *pathos* da arte antiga. Hegel define a palavra grega *pathos*, que considera intraduzível, da seguinte maneira:

Segundo os antigos, pode-se designar com a palavra pathos as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até em suas mais profundas regiões (HEGEL, 1992, p. 215 *apud* LUKÁCS, 2009, p. 208).

Porém, o *pathos* não se limita a um atributo espiritual e nem se restringe às paixões humanas, embora se exteriorize dessa forma: ele é um conteúdo essencial da racionalidade (*Ibid.*, p. 208). Como categoria estética, o *pathos* é a forma como determinada emoção coletiva se manifesta na particularidade de um objeto artístico. Por isso,

O pathos antigo se apoiava na ligação imediata entre o privado e o público na pólis e, ao mesmo tempo, na unidade imediata, nos personagens da epopeia e do drama antigos, do universal e do particular, do típico e do individual (LUKÁCS, 2009, p. 208-209).

Por se manifestar de modo imediato, segundo Lukács (2009, p. 212), o *pathos* antigo encontra na tragédia a sua forma mais adequada e pura. Mesmo que nesse período já esteja delineada uma contradição entre indivíduo e sociedade, a tragédia figura uma forma social com profunda ligação entre vida pública e vida privada, que constituem as instâncias de conflito na Medeia de Eurípides porquanto suas ações no âmbito privado afetam a esfera pública da pólis. O *pathos* da obra se expressa de tal maneira quando figura uma personagem individual, que se coloca em contradição com a sociedade, inserida na complexidade da forma social e assim evidencia as relações dos homens entre si e seus papéis sociais, a relação dos homens com a natureza, o indivíduo frente ao estado, à mitologia, etc.

Mas além de estar presente nas contradições da personagem individual, o *pathos* também está na boca do coro que, segundo Vernant (2014, p. 2), é uma personagem coletiva cujo papel consiste em exprimir os temores, esperanças e julgamentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica.

Figura 9: Bárbaras e coríntias



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Porém, o coro na Medeia de Eurípides não é um grupo anônimo de cidadãos, como constitui a tradição trágica: é composto por mulheres coríntias, cujo corifeu é a Nutriz, bárbara como Medeia. Carrega, então, as complexidades de estar nesta posição social quando muitas vezes se inquieta e se interroga sobre si:

*Em inúmeras ocasiões frequentei
debates não restritos ao círculo das mulheres;
não fui imperita no palavreado sutil.
Reivindico para nós o convívio da musa
que nos aprimora a ciência,
de uma fração de nós...
Na vasta galeria de tipos femininos,
talvez encontres um exemplário diminuto*

que não pareça ser avesso à musa.
 Afirmo que o júbilo dos não procriadores
 supera o da parcela que reproduz.
 Os primeiros, solitários de filhos,
 ignoram, por não os terem,
 se é apazível ou penoso tê-los,
 livres de multiagruras
 (Eurípides, 2010, vv. 1081-1103).

Nessa passagem o coro reivindica a superação da condição feminina na pólis grega e aponta para as contradições que o atravessam enquanto personagem coletiva, que também “participa da ação dramática quando reage com o sentimento do cidadão comum, como quando tenta impedir que Medeia cometa o infanticídio lançando-se sobre a porta trancada do palácio” (PESSOTTI, 1993, p. 168). Através de um dos personagens do romance Aqueles Cães Malditos de Arquelau, Isaias Pessotti (1993, p. 168) diz que

O coro se torna, no seu canto e nos seus gestos, a expressão de emoções eternas da humanidade em momentos extremos, diante do evento trágico. O coro é como um espectador que manifesta a emoção do horror, da angústia e do amor, mas não é a emoção de alguém. É a emoção da humanidade. [...] Eurípides o emprega frequentemente nos intervalos da ação dramática, como a expressão do pathos mais elevado e puro que a peça produzir.

Sobre o papel do coro como força e expressão do pathos social, podemos compreender ainda mais a tensão e a contradição que a tragédia grega traz em sua composição: de um lado o coro, representação coletiva que exprime os sentimentos dos cidadãos; e de outro lado, o personagem individualizado representando o herói que traz consigo as marcas de uma outra época no seio de uma sociedade em transformação.

A TRAGÉDIA: O GÊNERO E A PEÇA

A fim de compreender melhor o que é essa sociedade em transformação, é importante situar a tragédia em tempo e espaço determinados. A tragédia, como gênero, surgiu no fim do século VI a.C., e antes que completasse um século, entrou em declínio. O universo trágico, como nos aponta Vernant (1988, p. 8):

situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente na cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação. No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo de valores coletivos impostos pela nova cidade democrática.

Ainda que busque os seus temas na tradição das narrativas míticas, na tragédia estas narrativas não aparecem de modo conservador ou tradicional; ao contrário, questiona-se o mito, confronta-se os seus valores e a religião com o novo pensamento da cidade e com o nascimento do direito. No entanto, isso não significa uma oposição definitiva: a tragédia se situa justamente entre o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heroicas, de uma maneira que os seus conflitos, ainda que existindo, não operam uma ruptura definitiva.

A Medeia se apresenta, assim, como o drama de uma antiga lenda trazida à cena. Esse mundo lendário, exemplificado aqui, representa para a pólis grega o seu passado; um passado encarnado e julgado através do olhar dos cidadãos que questionam e que contestam seus valores fundamentais. Entretanto, ainda que apresentadas todas as questões, a tragédia não pode respondê-las; ela não põe um fim às interrogações despertadas pela cidade, os seus problemas jamais são esgotados.

A tragédia abarca – em sua linguagem muito estreita à linguagem jurídica – contradições e ambiguidades que colocam à prova todos os comportamentos pré-estabelecidos e, principalmente, o lugar da autoridade.

[Medeia]
 Saber tenho de sobra e inveja alheia
 há quem me louve a fleugma, há quem critique,
 desdém também. Te atemorizo? Longe
 de mim ser dona de um saber assim.
 Que condição teria para agir
 contra quem reina? Deixa disso! Não
 foste injusto ao ceder a filha a quem
 querias. Eu desdenho meu marido,
 mas agiste por bem. Não ambiciono

tua prosperidade. Bom proveito
com as bodas, mas não me exiles! Mesmo
por baixo, calo, pois me vence um forte
(EURÍPIDES, 2010, vv. 292-315).

Figura 10: Medeia questiona a autoridade



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em *MEDÉIA: a feiticeira do amor*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Em seu diálogo com Creon, Medeia dissimula sua contestação em relação ao lugar de poder do rei e se coloca sob seu domínio. Mas isso, na verdade, é uma estratégia para realizar os seus planos e, conseqüentemente, questionar a estrutura da pólis. Na cena capturada na página a seguir (Figura 10), pode-se observar que Medeia, da porta de sua residência, confronta as muralhas de Corinto desafiando o lugar de autoridade da pólis onde se encontra.

O que é autoridade, a do homem sobre a mulher, a do marido sobre a esposa, a do chefe do Estado sobre os concidadãos, a da cidade sobre o estrangeiro e os metecos, a dos deuses sobre os mortais? O krátos baseia-se no direito, isto é, no acordo mútuo, a doce persuasão, a peithó? Ou, ao contrário, baseia-se na

dominação, a força pura, violência brutal, a bía? O jogo de palavras a que se presta um vocabulário que, em princípio é tão preciso como o do direito, permite a expressão, à maneira de enigma, do caráter problemático dos fundamentos do poder exercido sobre outrem (VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P., 1988, p. 31).

Medeia é a personagem que questiona esses fundamentos e se coloca no centro da ação da vida cotidiana e dos problemas que dela surgem; ela é a representação do confronto entre as antigas formas do pensamento religioso e as novas ideias ligadas ao direito e às práticas sociais. Lukács nos apresenta que as grandes tragédias, e é claro que nisso devemos considerar a Medeia euripidiana,

representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos, a perspectiva da realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem (LUKÁCS, 2011, p. 266).

Essas forças que atuam no questionamento da velha ordem são extraídas do solo social que está em verdadeira ebulição na Atenas da segunda metade do século V: as estruturas fundiárias estão em cheque; os cidadãos, cada vez mais diferenciados pela multiplicidade de seus estatutos econômicos, se encontram polarizados: como será feita a repartição do excedente para a manutenção das instituições da cidade? O grupo dos que possuem pouco ou nada lutam para que o Estado taxe os mais ricos; e os ricos e proprietários lutam para que suas autoridades e privilégios sejam mantidos.

Para além da estrutura fundiária, também o próprio matrimônio enquanto instituição é posto em debate: quando Medeia elabora o seu plano e confirma que executará os seus filhos, ela interrompe a descendência de Jasão, a sua continuidade. Por conseguinte, e em parte, põe em risco a continuidade da própria pólis, e submete a instituição do matrimônio ao questionamento popular.

Figura 11: O velho e o novo



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Ainda com o auxílio do filme de Pasolini, podemos perceber, na cena da página anterior, o preceptor de Jasão representando essas duas faces do contexto social ateniense: de um lado, como um centauro, símbolo da religião, do mito e do pensamento antigo; do outro lado, como um homem do seu tempo, atento às questões sociais e jurídicas que representam os novos conflitos e novos pensamentos coletivos.

Eurípides, através de Medeia, demonstra esse conflito por meio de um ato levado ao extremo:

Arraso o alcácer de Jasão e sumo,
pela sanha fatal contra os meninos
que mais amo no mundo, sob o crime
que mais que nenhum outro agride o pio:
o riso do inimigo fere o íntimo.
A vida avulta? Avilta, se há vacância
de lar, pátria, refúgio contra os sujos.
Que erro crasso deixar o paço pátrio,
cair na logorreia de um helênico,
o qual, se deus quiser, será punido!

Não mais sorri aos jogos dos meninos,
nem cria outra linhagem com sua ninfa:
meus fármacos fatais hão de matar
terrivelmente a terribilíssima.
Não queiram ver em mim um ser fleumático
ou flébil. Tenho outro perfil. Amor
Ao amigo, rigor contra o inimigo;
Eis o que sobreglorifica a vida!
(EURÍPIDES, 2010, vv. 793-810).

Figura 12: O plano de Medeia



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em *MEDÉIA: a feiticeira do amor*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Como é retratado acima, Medeia, em seu quarto, deitada em sua cama, sonha e planeja as mortes em série que executará. É através do assassinato das crianças que Medeia escancara o conflito por meio do pavor, do terror e da compaixão que provoca na plateia. A sua vingança poderia ter se encerrado com a morte da princesa e de Creon, mas é com a morte dos filhos que Eurípides traz o seu elemento novo e catártico: a agudização do conflito através de um gesto extremo.

E essa é a função do aterrorizante: no ponto de maior tensão do conflito,

a verdadeira afirmação que põe à prova o homem só pode adquirir sua plena significação se está em jogo toda a sua existência física ou moral (ou ambas); a justificação da função do aterrorizante reside, portanto, em que somente através dele se põe verdadeiramente à prova o autêntico ser do homem e se converte esta prova em critério da verdade interior do conflito. E a profundidade e a função revolucionária da catarse trágica se encontram, por sua essência, em íntima relação com o desenvolvimento pleno dos momentos aludidos (LUKÁCS, 2011, p. 263).

Figura 13: O aterrorizante



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Na imagem de Pasolini, Glauce representa a visão do aterrorizante; depois de vestir as roupas e a grinalda envenenadas por Medeia, ela observa o seu reflexo já sem vida. Este é o primeiro ato que se estende aos demais alvos da resposta de uma mulher, uma vez bárbara e, agora, sem urbe.

Medeia, ao matar sua prole, atinge o mais alto nível de emoção trágica porque não age num ímpeto de loucura ou de fúria, mas porque tal ação passa pelo crivo de sua racionalidade enquanto é atravessada por profundos conflitos. Essa ação tem com Eurípides tamanha força no âmbito estético e social porque:

A tragédia corresponde a um estado particular de elaboração das categorias da ação e do agente. Marca uma etapa e como que uma virada na história dos avanços do homem grego antigo na direção da vontade (VERNANT, 1988, p. 62).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 14: Medeia vislumbra a ação



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Segundo Vernant (2014), o gênero literário trágico inaugura o princípio de um processo onde as ações humanas ganham relativa autonomia sobre os destinos determinados pelos deuses. Isso está bem expresso na Medeia euripídiana uma vez que seu destino é mais impulsionado por suas próprias ações do que por pressões divinas externamente exercidas sobre ela. Os contornos do divino estão borrados: a credulidade até está presente no pacto firmado entre Medeia e Egeu, quando este jura por Gaia-Terra, pelo Sol e pela estirpe pandivina (EURÍPIDES, 2010, vv. 746-747); mas em toda a tragédia não há nenhum mecanismo de intervenção de um deus *ex machina*. No desfecho é Medeia quem assume essa posição ao subir no carro do Sol, seu ancestral (VIEIRA, In EURÍPIDES, 2010, p. 170).

Podemos questionar, então, o teor que o necessário – *ananke*, que pode ser interpretado como uma pressão divina sobre a personagem trágica – apresenta quando sai da boca de Medeia:

*Está para nascer alguém que agrida
um filho meu! Se ananke, o necessário,
impõe sua lei indesejável, nós
daremos fim a quem geramos. Não
existe escapatória ao prefixado*
(EURÍPIDES, 2010, vv. 1061 – 1064).

Figura 15: Execução do plano sem escapatória



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em *MEDÉIA: a feiticeira do amor*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Vernant (2014, p. 21) questiona se o *ananke* não engendra a decisão trágica em duas faces opostas: de um lado pela escolha individual e do outro pela determinação divina. Na cena de Pasolini acima, a heroína executa o plano por ela mesma determinado de matar seus filhos e incendiar a casa. Portanto, na Medeia de Eurípides, *ananke* se apresenta como imanente ao próprio caráter da heroína, pois os sentimentos individuais e a relação das personagens entre si tomam o primeiro plano do espetáculo.

Vejamos o que essa escolha individual representa no campo do processo de individuação, segundo Hegel:

[A ação] é a mais clara manifestação do indivíduo, de sua disposição de espírito e de seus objetivos; **somente em sua ação torna-se realidade o que o homem é no mais profundo do seu ser** (HEGEL, 1992, p. 215 apud LUKÁCS, 2009, p. 210, grifo nosso).

Figura 16: O pathos e a contradição



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em *MEDÉIA: a feiticeira do amor*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Sobre essa base, Lukács (2009, p. 210) mostra que a unidade entre a personagem e seu destino, traçado a partir das contradições nas quais ele se insere, é uma forma de expressão do *pathos*. Na Medeia euripídiana, as ações e reações que engendram seu destino individual são uma resposta às forças objetivas que se lançam sobre ela, resposta essa que se refere muito mais ao aqui e agora da *pólis* grega do que ao universo do mito. Ainda na Cólquida, a cena de Pasolini apresenta o prenúncio do rompimento de Medeia em relação ao *pathos* que estava já estabelecido para ir em busca de suas escolhas individuais.

O que mais prezo, ó pátria, ó moradia?
Não ser sem-urbe,
alheia ao disparate da penúria,
a mais árdua desventura!
(EURÍPIDES, 2010, vv. 644-647).

Figura 17 e 18: O destino



Fonte: Captura elaborada pelos autores com base em MEDÉIA: a feiticeira do amor. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Dante Ferretti. Alemanha, França, Itália: Silver Screen, 1969. 1 DVD (110 min), widescreen 1.66:1, color.

Medeia age na defesa do que mais preza: a sua urbe. Porém, o que permite que Medeia possa intervir no contexto social no qual está inserida é a ligação entre público e privado na *pólis*: ela pode agir e mudar o curso de seu próprio destino e também o de Corinto na medida em que tem uma experiência positiva no interior dos conflitos sociais.

Portanto, a tragédia toma como objeto Medeia que é levada a fazer uma escolha definitiva a partir das reflexões sobre si mesma e sobre um universo de valores ambíguos no qual ela está inserida, e assim as contradições se tornam objeto de reflexão. Na procura por sua urbe, a personagem trágica rompe com a *pólis* grega e tenta abandonar o pensamento antigo para viver o seu novo destino individual. Nesse sentido, a morte da princesa e do rei de Corinto se somam à morte da continuidade da cidade, representada pelos descendentes de Jasão.

É a morte da velha *pólis* com a abertura para um novo futuro da autonomia humana, como o coro de Eurípides canta:

*De inúmeras ações Zeus é ecônomo;
deuses forjam inúmeras surpresas.
O previsível não se concretiza;
o deus descobre a via do imprevisto.
E assim esta performance termina
(EURÍPIDES, 2010, vv. 1415-1419).*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: COUTINHO, C. N.; NETTO, J. P. (org.). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 193 – 243.

_____. Sobre a tragédia. In: COUTINHO, C. N.; NETTO, J. P. (org.). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 249 – 269.

PESSOTTI, Isaías. *Aqueles cães malditos de Arquelau*. São Paulo: Editora 34, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e società nell'antica Grecia*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2007.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

**SERTÃO DA TELEDRAMATURGIA É O
SUL METAFÓRICO DE BOAVENTURA
EM OBRA QUE ENTRELAÇA EUCLIDES
DA CUNHA E CINEMA NOVO**

Aurora Almeida de Miranda Leão

Aurora Almeida de Miranda Leão

Doutoranda do PPGCom da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), linha de pesquisa Competência Midiática, Estética e Temporalidade. É bolsista Fapemig. Mestre em Comunicação pela mesma instituição, com a dissertação “Meu pedacinho de chão: sete movimentos à procura da narrativa”. Integra o Grupo de Pesquisa/CNPq Narrativas Midiáticas e Dialogias, coordenado pela Profa. Dra. Cláudia Thomé e é autora dos e-books “Telenovela: a ficção popular do Brasil” e “O cinema que mora na minha saudade”, lançados em 2021 pela RFB Editora.
E-mail: auroraleao@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objeto de análise a narrativa da série *Onde nascem os fortes*, exibida pela TV Globo em 2018, somando 53 capítulos e tendo o sertão nordestino como epicentro. Trata-se de um recorte da pesquisa desenvolvida pela autora no seu processo de doutoramento ora em curso.

Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, a história foi filmada no Cariri paraibano, onde equipe de produção e elenco moraram quatro meses (antes e durante as gravações). Além dos autores, nomes com história de marcantes obras ficcionais televisivas¹ assinaram a realização: Walter Carvalho na fotografia e José Luiz Villamarim na direção artística.

O enredo é perpassado por uma violência desconcertante, a qual nos convoca uma analogia com o tripé colonialismo-patriarcado-capitalismo (SANTOS, 2009), como também nos remete ao manifesto *Estética da Fome*², de Glauber Rocha (1965): “Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado.”

Entendemos também que a diegese está alicerçada na genealogia euclidiana, pois, a partir da clara influência de *Os sertões* (1902), dialoga com uma literacia audiovisual - que tem no Cinema Novo um expoente, em *Abril despedaçado* (2001) uma clara inspiração imagética, e em *Bacurau* (2019) seu mais notório exemplo recente -, o que convoca ressignificações para o sertão nordestino do qual se nutre o imaginário nacional, sendo o objetivo deste escrito mostrar como isso pode ser percebido na narrativa.

¹ Este quarteto assina a criação das minisséries *O canto da sereia* e *Amores roubados*, e também da telenovela *O rebu*, todas com ótimas críticas e audiência.

² Manifesto que explicita os pilares do Cinema Novo, de autoria do cineasta baiano Glauber Rocha, o mais proeminente dos criadores do movimento que é marco na cinematografia brasileira. Disponível em <http://contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>. Acesso em 27 jul 2021.

Assim, acredita-se que a relevância desta análise considera quatro pilares da série televisiva, quais sejam: 1) trata-se de obra original escrita para a televisão aberta; 2) tematiza o sertão e nele foi integralmente filmada; 3) é a primeira obra televisiva fortemente inspirada no legado de Euclides da Cunha; e 4) ainda inova ao trazer rupturas (COCA, 2018) no modo canônico de organização do texto teledramatúrgico, seja na composição imagética, na configuração das personagens, no modelo tradicional de apresentação da teleficção, e também na forma como a narrativa evidencia a questão de gênero, abrindo espaço para a diversidade.

A LINHA ABISSAL, ANTES COMO HOJE

O Nordeste é fundamental na concepção da narrativa de *Onde nascem os fortes*. Isso não apenas porque seu território é o cronotopo (BAKHTIN, 1997) no qual se desenvolve a trama mas, sobretudo, porque a equipe de criação vivenciou o cotidiano do sertão. Para criar uma relação de proximidade entre o grupo de realização e o território sertanejo, tão pouco conhecido em sua complexidade e diversidade, elenco, técnicos e integrantes da produção transferiram-se para a Paraíba, tornando mais epidérmica a sintonia com a região, a qual funciona na obra como microcosmo do país.

Na diminuta *Sertão*, cidade ficcional, assomam problemas como corrupção, violência, machismo estrutural, intolerância, disparidade econômica, truculência política e vasto conjunto de desigualdades sociais, bem como perpassa uma sexualidade opressiva reforçadora de padrões normativos hegemônicos, cruéis para com a liberdade e carrascos da diversidade. Ali, a relação tempo-homem-espço tem força incontestada e até mesmo a poeira que emerge do solo esturricado atua na compleição das personagens.

Sendo um panorama ficcional polissêmico, a linguagem disruptiva apresentada nos primeiros minutos da série, causa estranhamento. O diferencial que se registra logo no início, destoante do corriqueiro na história da teledramaturgia, destaca a câmara como narrador, abrindo a diegese com um movimento de imersão, tenso e veloz, a indicar a chegada de alguém a uma zona árida, de solo muito arenoso.

A visibilidade segue, assim, causando uma espécie de desconforto no telespectador, até que se vê, quase aos dois minutos de projeção, que há um personagem pedalando uma bicicleta pelo chão castigado pela seca. Quando esse movimento sofre uma descontinuidade, que obriga o condutor a parar, a sensação é de que, nós também, que estamos a assistir, chegamos ao sertão. Essa câmera tremida convoca de imediato uma dialogia com o Cinema Novo.

Este aspecto também foi um dos motivos que levaram a essa investigação, visando compreender o que repousa latente na construção televisual. Nesta, avultam a *mise-en-scène*, a luz, a fotografia, a paleta de cores, os figurinos, a escolha dos atores, os nomes dos personagens, a sintaxe entre eles e como a história é desenvolvida, a partir do espaço interiorano do Nordeste.

Ademais, a construção diegética dialoga fortemente com o sertão visibilizado pelos filmes mais emblemáticos do Cinema Novo, como *Aruanda* (1960), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Vidas secas* (1963), *Os fuzis* (1964), *Cinco vezes favela* (1962), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), e com alguns títulos do Cinema da Retomada (herdeiro do movimento que o antecede), tais como *Guerra de Canudos* (1997), *Abril despedaçado* (2001), *Cinema, aspirinas e urubus* (2004) e *Baile perfumado* (1996). Sobre isso, é oportuno lembrar o que diz a pesquisadora francesa Sylvie Debs (2010): “A eclosão do Cinema Novo marca a entrada do cinema brasileiro em uma nova concepção ideológica do ato de fazer cinema: a ‘realidade brasileira’ e não mais a sua idealização, deve ser mostrada nas telas” (DEBS, 2010, p. 84).

Quando falamos nesse espaço, cabe lembrar que ele é porta de entrada para a formação de um imaginário, construído ao longo dos séculos, e em profícua aliança com a região Nordeste, como explicita Albuquerque Jr. (2003):

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (ALBUQUERQUE JR., 2003, p. 23).

Destarte, a escolha do sertão nordestino como cenário imagético privilegia justamente um olhar para a linha abissal definida pelo teórico português Boaventura de Sousa Santos (2018) em *Epistemologias do Sul*:

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência social, irrelevância social, e, portanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar (SANTOS, p. 143, 2018).

Assim, a insistente convergência entre sertão, violência, colonialismo e patriarcado aprofunda-se na medida em que a representação da ideia de masculinidade está imersa num ambiente historicamente massacrado pela visão eurocêntrica. Deriva daí a ideia recorrente, e um preconceito entranhado no contexto social, de que o sertão é terra de sofrimento, atraso, carência e incivilidade; que o sertanejo é inculto e muito viril; que do sertão não há possibilidade de se extrair progresso. Santos (2018) defende que a comunicação é campo fértil para esse tipo de investigação:

A linha abissal é fundamental para a estrutura de dominação de nossas sociedades, que assume três grandes formas: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Esta dominação é aquela que desenha a linha abissal, para criar exclusão, e serve-se da comunicação hegemônica para que essa linha abissal esteja tão presente que não se veja, seja naturalizada; é ela que cria o verdadeiramente universal, aquilo que é relevante, o resto não interessa. Por essa razão é fundamental, mas também é preciso notar que hoje a comunicação tem contradições e tem criado formas, que podemos designar de comunicação contra-hegemônica (SANTOS, p. 143, 2018).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, a narrativa de Onde nascem nos parece funcionar como oásis, no qual a comunicação consegue tomar um caminho transversal, diverso da rota mais comum, e os papéis de gênero são abordados com primazia, bem como o estatuto de formação dessa zona de invisibilidade, na qual ainda convivem o patriarcado, o colonialismo, o capitalismo e o messianismo. Isso acontece também porque seus criadores tem “uma trajetória que merece atenção e desafia os preceitos do modelo dominante com

trabalhos guiados por uma única premissa: buscar a impressão de realidade com crueza, veracidade” (COCA, 2016, p. 252).

Portanto, é a partir da percepção de que *Onde nascem os fortes* tem em Euclides da Cunha (1902) sua ascendência primordial; e também de que a narrativa destaca uma zona de invisibilidade – na qual são férteis o patriarcado, o colonialismo e o capitalismo –; e que a obra dialoga com filmes que a antecederam, que partimos para o próximo tópico.

Figura 1: A mãe protagonista



Cássia (Patrícia Pillar) simboliza a resistência feminina na linha abissal. Fonte: TV Globo.

ASCENDÊNCIA EUCLIDIANA

A pertinácia política que a realidade ganha através do Cinema Novo³, já se desenhou na literatura de Graciliano Ramos, a qual inaugurou uma corrente de resistência retomada pela geração cinemanovista. Assim como Euclides escolhe uma abordagem histórica, racial, geográfica, sociológica e antropológica para a descrição do sertanejo, indicando que fatores

³ Movimento de cineastas brasileiros que se destaca pela crítica à desigualdade social e política das décadas de 1960-1970, e se configura como ruptura com a linguagem que filmes nacionais apresentavam até então.

como meio físico, raça e história são determinantes, isso também foi insinuado pela escritora cearense Raquel de Queiroz e desenvolvido explicitamente pelo escritor alagoano.

Desse modo, ao pesquisarmos e mergulharmos nesta investigação em busca de descobrir a ligação do cronotopo com o machismo entranhado na região interiorana do Nordeste, estamos cientes de perscrutar uma dialogia secular, enraizada na formação do país e sublinhada nas muitas vertentes artísticas e culturais que ajudaram a construir e sedimentar esse imaginário sertanejo/nordestino rico de imagens, de músicas, de textos e de sentidos. Seguindo essa linha de raciocínio, nos parece caber com muita propriedade as palavras de Mikhail Bakhtin (1997):

Toda compreensão é um processo ativo e dialógico, portanto tenso, que traz em seu cerne uma resposta, já que implica sujeitos. O ser humano, juntamente com seu discurso, sempre presume destinatários e suas respostas. A compreensão de um enunciado vivo é sempre prenhe de respostas. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica (BAKHTIN, 1997, p.132).

Outrossim, entendemos que a violência simbólica (BOURDIEU, 2004) se traduz na obra pela notória estrutura patriarcal e colonialista, da qual derivam o machismo, a opressão sexista, a veia corruptora do poder econômico e a truculência do mais forte sobre o mais fraco, fundantes na delimitação desta análise. Para corroborar esse raciocínio, cabe a observação de Durval Muniz (2013):

O mais curioso é que este discurso naturalista não diferencia o ser homem do ser macho, o comportamento social masculino é deduzido de sua natureza, que seria agressiva e voltada para a luta. O nordestino, antes de ser um homem, tal como definido pelo pensamento moderno, iluminista, era um macho, que surgiu de uma reação contra a mulher, que seria muito mais importante à medida que se sai do nomadismo e se passa à agricultura; o parir filhos, para que estes deem sustentação a esta atividade, se torna uma tarefa muito importante (MENEZES, 1970 apud ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 218 e 219).

Entretanto, vale ressaltar que a forma como a mulher se afirma na diegese de *Onde nascem* também dialoga com a matriz euclidiana (o escritor vê a mulher como símbolo maior da resistência) desde o cartaz e a música de abertura da série, consolidando a ascendência

cinemanovista, na trilha indicada por Glauber Rocha (1965):

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitoria sonha com novos tempos para os filhos: Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre (ROCHA, 1965)⁴.

Esse ser feminino que reage de formas diversas como vítima da “IMPOSSIBILIDADE DE AMAR COM FOME”, está presente na teleficção, sobretudo através das personagens Maria (Alice Wegmann), Cássia (Patrícia Pillar) e Rosinete (Deborah Bloch): Maria é a anti-heroína, que perfaz uma trajetória de dor, martírio e muita luta das narrativas clássicas, transformando-se ao longo da história e terminando por superar as dificuldades e obstáculos do caminho. Cássia é a mulher reclusa, enigmática, mãe que perde seu filho e enfrenta desafios massacrantes ao longo de seu percurso na cidade onde nasceu e para onde nunca havia retornado; ao longo do enredo, grandes revelações acontecem através da personagem. E Rosinete é a mãe sofredora, religiosa, dedicada aos filhos e ao casamento, mas não segue o padrão tradicional de “mulher do lar”, como parece à primeira vista. Ao longo da trama, a personagem também passará por mudanças que revelarão um lado seu muito recôndito.

Espaço tão fortemente marcado na literatura através do chamado Regionalismo, e no cinema – seja nos ciclos regionais, no movimento do Cinema Novo e em alguns títulos do Cinema da Retomada –, era de se esperar que o sertão também retornasse à teledramaturgia como lugar de questionamento, mobilizador de reflexão sobre pontos assíduos na cotidianidade, como a questão da construção social dos gêneros.

⁴ Texto extraído do manifesto Estética da Fome, escrito pelo cineasta Glauber Rocha e publicado simultaneamente em Nova Iorque, Milão e Rio Janeiro, em 1965. Disponível em <https://www.bing.com/videos/search?q=est%c3%a9tica+da+fome&&view=detail&mid=FE625EEAFAEAD3226FFE625EEAFAEAD3226F&rvsmid=321FC9E7DBF1AADFA1F3321FC9E7DBF1AADFA1F3&FORM=VDRVRV>, Acesso em 13 jul 2021.

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Cronotopo, linha abissal, estética da fome, dialogia, intertextualidades, semiosfera: estes são alguns conceitos que permeiam este estudo. A linha abissal, já referida anteriormente, nos remete à Sociologia das Ausências (SANTOS, 2009), que defende que os saberes advindos da Europa fomentaram e contribuem para perpetuar uma situação na qual se cria socialmente uma divisão, espécie de *apartheid* cultural. Essa abjunção é tão intensa, profunda e constante que produz uma naturalização desse panorama social, acarretando zonas de sombra, nas quais vive um grande contingente de pessoas invisibilizadas: pobres, mulheres, negros, indígenas.

Assim com as pessoas: assim com os lugares, donde a resultância é clara – o Brasil, sob esta ótica, pertencente ao hemisfério sul, situa-se nessa área, distante da primazia europeia. Dentro do país, cada região tem sua colocação, sendo que o Nordeste (por muitas décadas integrado ao que hoje é a região Norte) é ainda mais Sul (no sentido de estar distante dos centros de poder) e, portanto, ampara com mais proeminência essa zona de invisibilidade, definida como linha abissal.

Ademais, o sertão televisual afirma-se cronotopo de singular destreza porque altera o ritmo dos acontecimentos, uma vez que ele transforma a vida das personagens, interfere na condução da narrativa e faculta novas temporalidades, numa interação dialógica articulada com o espaço de cada actante. Isso resulta num movimento constante de abertura e reinvenção, novas frações temporais e inacabamento, corroborando uma dialogia em permanente tensão e ressignificação, bem ao modo do que indicou Bakhtin (2003).

A dialogia e intertextualidade entre a série, a obra euclidiana e a matriz cinemanovista apontam justamente para o que Lotman (1999) define como semiosfera, uma vez que tangenciam a semiótica da cultura, cujo foco “são as relações entre os textos, que se desencadeiam em um espaço semiótico” (COCA, 2016, p. 250).

Para explicitar mais a argúcia dos conceitos citados anteriormente, tomaremos como exemplo duas cenas nas quais eles se evidenciam. São elas: o estupro sofrido por Maria

(Alice Wegmann) no capítulo 5, exibido em 30 de abril, indo de 3'39" a 7'2", e a cena na qual Ramirinho (Jesuíta Barbosa) conta a Cássia (Patrícia Pillar) ser o autor do assassinato de seu filho, Nonato (Marco Pigossi). Essa cena abre o capítulo final, de número 53, chegando até 0:04'6".

Figura 2: O jovem desaparecido



Nonato (Marco Pigossi) é o símbolo maior da violência patriarcal que alicerça a diegese de Onde nascem os fortes. (Fonte: TV Globo).

Estas são duas cenas muito fortes e realizadas com esmero, nas quais a violência simbólica é protagonista: na primeira, Maria é abusada sexualmente por Jurandir, um dos capangas de Pedro (Alexandre Nero). Na segunda, o foco é o momento no qual os capangas do juiz Ramiro (Fábio Assunção) encontram Nonato, de madrugada, no meio do ermo do sertão, todo ensanguentado, o tiram de cima de uma árvore e o levam até Ramiro. Este está ao lado do delegado (Enrique Diaz), o qual pede a Nonato para entregar a carteira e o celular, até Ramiro dizer que vai chamar o filho. O representante da Justiça na cidade de Sertão vai então ao carro e coloca o herdeiro no centro da cena: diante de Nonato, o juiz entrega ao filho um revólver e ordena que ele mate a vítima. Ramirinho, que nas noites é a artista *Skakira do Sertão*, entra em pânico, chora, treme todo, implora para não cumprir a ordem, diz não ter coragem. O pai, no ápice de sua truculência e selvageria, esbraveja, colérico, arbitrário e déspota: "Mate, prove que você é homem!".

Esse tipo de situação destacada no enredo ficcional, tipicamente colonial e ancorada no patriarcado, preconceituosa quanto à masculinidade, é fortemente amparada no imaginário acerca do sertanejo, conforme esclarece o professor Albuquerque Jr. (2013):

O nordestino teria um traço que o distinguiria dos demais brasileiros: ele era capaz sempre de uma reação viril.[...] Esta forma de ser nordestino teria sido transmitida pela própria educação que era dada pela família a seus filhos. Família em que a autoridade absoluta era do pai: em torno de seu poder, vontades e expectativas tudo girava. Pai, que para ser respeitado, para ser visto como homem de verdade, não podia voltar para casa afrontado. Nem mesmo a esposa aceitaria uma fraqueza do marido. Uma família que definia rigorosos e polares papéis para homens e mulheres, mundos que já começavam a se separar na mais tenra infância. Desde cedo, quando estava chorando, o menino ouvia que aquilo não era coisa de homem, passando a ter vergonha de chorar em público, como se estivesse fazendo algo feio. Menino era criado solto, menina era criada presa dentro de casa (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 217-219).

É essa concepção, tão arraigada na formação nordestina, que sobressai com eloquência na composição da personalidade do juiz Ramiro, como de resto ela tem desdobramentos na maioria dos personagens masculinos da narrativa. Isso reforça a adequação do título à obra, que também é claramente inspirado na mais conhecida frase do livro *Os sertões* (1902).

ASPECTOS ANALÍTICOS

Dentro do Nordeste, o espaço mais explorado pelo audiovisual (cinema e televisão) é o sertão (DEBS, 2001). Porém, antes de chegar ao ecrã, esse sítio foi gestado por vários discursos (regionalista, tradicionalista, político, técnico e literário), criadores da sinonímia Nordeste x Sertão, a qual consagra uma ideia estereotipada da região, até hoje preponderante no imaginário nacional.

Visando entender melhor como chegou-se à situação tão inusitada, é apropriado nos acercamos de estudos que nos antecedem e desvelam essa trilha. Para fazer isso, seguimos a proposta de Motta (2013), pela qual há sete passos a seguir para decompor a construção discursiva, ou seja, desconstruir para melhor apreender. Aqui, optamos por focar em apenas

dois desses: personagens e estratégias. Da proposta de Juremir Machado (2012), conhecida como ADI (Análise Discursiva de Imaginários) ou TI (Tecnologias do Imaginário), seguimos os três passos: Estranhamento, Entranhamento e Desvelamento.

Conhecer como essas concepções identitárias aparecem na série em estudo é fundamental para buscar resposta à nossa indagação inicial. Para tanto, a metodologia parte da delimitação indicada no quadro a seguir:

Figura 3: análise da narrativa da supersérie Onde nascem os fortes



Metodologia segue os passos das Tecnologias do Imaginário (gráfico da autora).

Como vimos ao longo da análise, as personagens masculinas tem traços claramente machistas, enquanto as femininas carregam sinais de resistência, coragem e disposição para a luta. Entretanto, todas são personagens complexas, redondas ou tridimensionais (GANCHO, 1991; PELEGRINI, 2017), através das quais se verificam mudanças significativas de comportamento durante o desenrolar da trama. Isso influi de tal maneira que até o usual recurso do gancho (COSTA, 2001; PALLOTTINI, 1998; ALENCAR, 2001; SADEK, 2008), clássico no formato da teledramaturgia - “suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa” - funciona muito mais pelas surpresas geradoras de tensão a partir da mudança de comportamento das personagens, que através dos suspenses ou imbróglios inseridos entre os blocos ou capítulos.

Por sua vez, as estratégias utilizadas amparam-se no recurso às matrizes euclidianas e cinemanovistas, enquanto a essência melodramática só começa a ganhar visibilidade do meio da narrativa em diante. Há ainda todo o aparato da produção, centrada no próprio sertão nordestino, opção que potencializou os contornos da fotografia, do figurino, da trilha sonora, da *mise-en-scène* e do próprio discurso televisual.

Os passos da Análise Discursiva de Imaginários (MACHADO, 2012) correspondem aos procedimentos exercidos no decorrer desta análise, conforme seguimos na pesquisa de doutoramento: primeiro, a motivação para a pesquisa causada pelo estranhamento provocado pelo objeto. Segundo, o entranhamento ou mergulho na narrativa – estágio atual –, e, finalmente, o desvelamento ou revelação, na qual estamos imersos. Ou seja, a fase do estranhamento foi a motivação para pesquisar a obra; o entranhamento leva ao mergulho na construção da narrativa; e o desvelamento, etapa derradeira, deverá encaminhar para a confirmação da hipótese ou indicar que ela não condizia com o que se acreditava e porquê foi desmentida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Onde nascem os fortes*, as principais influências e inspirações nos parecem ser *Os sertões*, de Euclides da Cunha; a sinonímia Nordeste e Sertão, conforme aponta Albuquerque Jr. (2013); a paleta de cores terrosas e sombrias que marca a constituição das cenas e os figurinos; a fotografia destacando a iluminação solar e sua potência quando o discurso, a enfatizar, é o do movimento contrário ao estabelecido, e, ainda, sombria quando a tríade (colonialismo, patriarcado, capitalismo) da linha abissal precisa prevalecer; a maquiagem quase inexistente; o recurso à literacia, através do qual há releitura de tomadas, citações de enquadramentos usados anteriormente, dialogia entre personagens similares; padrões de comportamento assemelhados, e parâmetros reavivados de mulheres guerreiras, mães e/ou jovens libertárias, bem como personagens masculinas sórdidas, vis, anacrônicas, também redimensionadas na obra.

De tudo isso os criadores se valem para elaborar uma narrativa na qual o alto sertão nordestino, definido por Euclides da Cunha (1902) como “Brasil Profundo”, ganha relevo cronotópico, bem como o movimento que se faz em torno dele e de suas configurações. Desse modo, a história dos irmãos gêmeos que se embrenham pelo sertão em busca de aventuras; a do empresário que permanece no seu rincão porque acredita também lá ser possível se erigir o progresso; e a do juiz corruptor e assassino, nos parecem propícias para promover reflexões sobre questões políticas estruturais brasileiras, numa transposição da problemática nacional para a sertanidade.

Sendo ademais Sertão o nome da cidade fictícia da série, parece-nos essa escolha opera no sentido de afirmar a imanência no território longínquo, em qualquer cidade nordestina, de um nicho de colonialismo, miséria, coronelismo, machismo, fome, messianismo, patriarcado, corrupção, preconceitos de toda ordem, descaso com saúde, educação e demais políticas públicas, como já detectara o escritor fluminense em sua obra seminal. Nesse sentido, o deslocamento de toda a equipe de realização do eixo tradicional (Rio-São Paulo) para o sertão nordestino configura-se como opção bastante arriscada, sobretudo se pensarmos que a obra foi produzida e exibida em ano (2018) de eleições majoritárias no Brasil, e nestes tempos nos quais a velocidade das inovações tecnológicas, do movimento contínuo de informações, das *fake news*, dos *podcasts* e de outras invenções da contemporaneidade, esboçam-se em franca oposição ao ambiente narrativo em foco. A ousadia é clara e talvez um dos propósitos seja mostrar um contingente significativo do país vivendo à margem (conforme esboça a Sociologia das Ausências, de Boaventura) desses tantos aperfeiçoamentos porque sequer tem acesso a questões básicas como água potável, saneamento, saúde, educação.

Assim, ao criar esse universo diegético, instala-se um horizonte consentâneo para uma vasta produção de sentidos, fazendo aflorar indagações tais como: “Seria a cidade de Sertão a metáfora de um país perdido em meio a degradação de perspectivas políticas construtivas e com uma inanição da esperança que parece ser preponderante? As imagens fotográficas e as situações dramáticas (que dialogam com outras obras) podem corroborar o mito do

eterno retorno⁵, ou são apenas digressões em meio à avalanche de imagens descartáveis que nos ‘perseguem’ cotidianamente via redes sociais, sites e plataformas digitais?”.

Essas são questões a nos interpelar agora, as quais endereçamos ao leitor, ou possíveis dialogistas, na intenção de que nos ajudem a perscrutar como partes da construção narrativa, as quais agigantam a obra, uma vez que a criação artística é tão maior e mais rica quanto mais sentidos impulsionar e quanto mais releituras permitir (TÁVOLA, 1984).

REFERÊNCIAS

Albuquerque Jr., Durval Muniz de. *Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino*. Maceió: Editora Catavento, 2003.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Brasil: Cortez, 2013.

ALENCAR, Mauro. *A hollywood brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. São Paulo: Senac, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7a.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

COCA, Adriana Pierre. *Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação*. São Paulo: editora Labrador, 2018.

_____. O processo de reconfiguração da dramaturgia brasileira contemporânea: entre as rupturas de sentidos e as explosões que desencadeiam telerrecriação. In: *Revista Comunicación*, N° 14, año 2016, PP. 16-32. ISSN 1989-600X. Disponível em: <http://www.telerrecreiacao.com.br/anexos/Oprocesso-de-reconfiguracao-da-dramaturgia-brasileira-contemporanea.pdf>. Acesso em 13 jul 2021.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: editora Martín Claret, 2017.

⁵ Teoria de que o universo e toda a existência e energia estiveram recorrentes e continuarão a ocorrer, de forma autossemelhante um número infinito de vezes através do tempo ou espaço infinito, ou de que há um padrão cíclico de certas recorrências, como em eras na roda do tempo.

DEBS, Sylvie. *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

MACHADO, Juremir. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *A análise crítica da narrativa*. Brasília: UNB, 2013.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna, 1998.

PELEGRINI, Christian. Mestres do domínio dos outros: narrativa e estilo em Seinfeld. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, núm. 2, mayo-agosto, 2017. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495553931005.pdf>. Acesso em 01 ago 2021.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: editora Summus, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: edições Almedina, 2009.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

TÁVOLA, Artur da. *Alguém que já não fui*. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1984.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

UMA LEITURA FANTÁSTICA SOBRE CORALINE

*Diana Victória de Carvalho Farias
Otávio Rios Portela*

Diana Victória de Carvalho Farias

Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas.
Mestranda no Programa de Pós-Graduação Letras e Artes (UEA), na linha de Teoria,
Crítica e Processos de criação. Seu campo de estudo atual é em Literatura Comparada.

Otávio Rios Portela

Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, onde atua no curso
de Letras e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas
(PPGICH), que coordena. Realizou pós-doutorado pelo Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP),
com bolsa Capes.
E-mail: otaviorios@uea.edu.br

INTRODUÇÃO

A literatura tem uma função que vai além da contemplação do belo, ela abarca um amontoado de experiências, sensações, medos e constatações que fazem a vida quase ganhar um suporte teórico, como se a literatura comprovasse que toda a dor e insanidade humana têm uma razão de ser – assim como a alegria e a beleza, é claro. “Em lugar de excluir as experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las” (TODOROV, 2009, p. 23). A literatura se torna e se mantém como uma das melhores fontes de estudo do ser humano, porque ela amplia infinitamente a interação entre o eu e os outros, entre o eu e todo o universo que se coloca ao redor. Ela não busca amenizar os impactos da vida, ao contrário, revela todos os ferimentos que podem surgir do contato com o mundo externo a si, e permite, em seu desenrolar, que entendamos melhor o porquê de tantas mazelas.

Tzvetan Todorov, em *A literatura em perigo*, traz as motivações do que ele acredita ser a melhor forma de estudo de literatura e sua função no mundo. A literatura faz com que cada um de nós responda melhor à vocação do ser humano (2009). É o monumento onde todas as ciências residem e onde toda a cultura humana se conserva e se destrói, se emenda e se refaz. O estudo de literatura, por sua vez, tem constantemente sofrido ataques em sua realização. Todorov aponta que estudamos o que os críticos dizem sobre as obras e não o que as próprias obras têm a dizer. Sob esta ótica, talvez não consigamos, enquanto professores ou alunos, imergir no sentido da obra.

Dito isso, nosso estudo de *Coraline* (2003), de Neil Gaiman, busca, sim, categorizar a obra em um estilo literário a partir de autores e críticos conhecidos. Mas não somente. Pretendemos observar, para além da sua categorização, o sentido completo – o máximo que

for possível – da obra. Buscamos analisar as metáforas, os símbolos e as referências escolhidas para construir tal sentido. Verificamos a figuração da morte, a construção da protagonista, a ambientação da narrativa dentro de um gênero específico que contribui para a formação leitora de seu público-alvo. Ou seja, as nossas estratégias partem da categorização da obra enquanto construção fantástica, mas também de mensagens escondidas por trás das portas.

No que concerne ao Fantástico, os estudos todorovianos o classificam como um gênero que permite ao leitor que entre no universo das personagens, universo esse parecido com o que vive o leitor, que imerge no espaço ficcional com características reais, tem “uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados (...) e se identifica com a personagem” (TODOROV, 2004, p. 15). É essa ambiguidade que permite a hesitação todoroviana, mas somente isso não é suficiente: o escritor deve dominá-la de tal forma que a personagem a sinta tanto quanto o leitor. Para além disso, o autor defende que esse gênero depende da dúvida, não podendo haver uma explicação racional para os fatos narrados ali. Caso ocorra a supressão de fronteiras entre a representação do mundo real com suas leis naturais inalteradas, ainda que ocorra a manifestação do insólito, do incomum, então se trata do fantástico estranho. Agora, se há irrupção de novas leis que permitem a aceitação do sobrenatural como parte do universo, então lançamos mão do fantástico maravilhoso.

Para Todorov, o Fantástico se dá através de um efeito psicológico que deve tomar a personagem e o leitor. O gênero tem também a função de transgredir as regras do mundo natural e que não há mais verdadeira literatura fantástica, pois, no estrato temporal em que estamos inseridos, é quase impossível haver hesitação, considerando a dinâmica das regras ditas ‘naturais’ e da efemeridade dos fatos que nos rodeiam (CORRÊA, 2019, p. 37).

O fantástico é, então, agente de subversão que surge em um contexto que não permitia que determinados temas fossem debatidos publicamente, suas temáticas noturnas, mórbidas e sombrias acabam por dar conta de uma série de pensamentos vigentes à época que ressoam, ainda que não tão fortemente, atualmente. E ainda que Todorov assinale o gênero como “EVANESCENTE”, Corrêa (2019) traz à tona o pensamento de Ceserani (2006), que o define como atemporal, porque mesmo as narrativas se passando em um tempo pretérito, a hesitação só

pode ser sofrida em tempo presente. Hoje ela sobrevive como um caráter estético, sendo um “GÊNERO EVANESCENTE” que se renova graças à recepção do leitor. Mas sabendo que o fantástico não existe sem a raiz gótica, traçamos esse percurso histórico de um gênero para outro; verificamos as correntes ensanguentadas se tornarem em sutis ruídos noturnos e sombras ambíguas pela madrugada. Observamos os temas do gótico se manterem e se adaptarem, a fim de configurarem os temas do fantástico.

Sabendo disso, lembramos que a literatura infantojuvenil contemporânea é uma das expressões das mudanças em curso. Como explica Coelho (2000), essa literatura não pretende repassar valores ou firmar um exemplo a ser seguido, ao contrário, busca estimular a criatividade, a descoberta e constituir subjetivamente os valores que ainda estão em fase de criação. Entendemos, é claro, o papel formador da leitura em jovens leitores, mas *Coraline* acaba por se destacar também pelo seu alcance além do público-alvo original, além do leitor ideal¹ (ECO, 1994).

A partir dos conflitos existentes na história construída por Gaiman a narrativa constitui um terror voltado para o público infantojuvenil. Desse modo, nossa primeira proposição é, partindo da leitura de Eco (1994) e passeando pelos seus bosques, traçarmos o perfil da narrativa construída por Gaiman. Sabendo, então, que nunca teremos explicitamente tudo o que deve ser compreendido, porque nessa busca reside o trabalho do leitor. Assim, entendemos que o processo de leitura precisa se repetir quando ocorre a busca do que se pretende dizer, por trás do que foi dito.

Tendo passado por esse processo de busca, partimos para Todorov (2004) na missão de encarar a obra como objeto fantástico-maravilhoso-estranho. O fantástico seria a incerteza do que é dito pelo narrador, é aquele suspiro de incredulidade onde os acontecimentos sobrenaturais encontrariam uma explicação possível e real, como no caso de Alice, que apenas dormia. Já o maravilhoso consiste em acreditar fielmente no que se diz, é configurar

¹ Como aponta Eco, toda história se destina a um tipo específico de leitor que se configura como mais um personagem dessa história, o leitor compõe uma parte fundamental do trabalho da obra e muita coisa depende dele, então a natureza da narrativa dependerá muito do tipo de leitor a que se destina. O leitor-modelo é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas também tenta criar através de ganchos textuais como “era uma vez” (1994, pp. 7-15).

novas regras naturais ao mundo que se vive. Enquanto o estranho reside no conjunto de reações ao fantástico, principalmente o medo (Todorov, 2004).

Além disso, visitamos os estudos de Corrêa (2019) para melhor trabalhar os limites do fantástico e seu diálogo com a literatura infantojuvenil. A autora faz uma análise interartes do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” (1503-1515), de Hieronymus Bosch, que parte do olhar interdisciplinar dos Estudos Interartes e que se apoia, além de outros temas, nos estudos fantásticos de Todorov (2004) e Ceserani (2006). A dissertação de Camila Corrêa, “Ressonâncias do fantástico: um estudo interartes de ‘O jardim das delícias terrenas’” traz um percurso histórico, estético e cultural da construção e manutenção do gênero selecionado para ser a luz de análise da nossa obra primária, de modo que traça paralelos entre os pensamentos dos autores referenciados nesses estudos. Perpassaremos as estruturas do gótico, do terror e sua permanência na contemporaneidade, entendendo a diferença estrutural, por exemplo, das histórias fantásticas e histórias mitológicas. Com sua ajuda traçamos o perfil da narrativa de Gaiman e desvendamos os elementos de hesitação, terror e suspense.

O GÊNERO FANTÁSTICO

Mas se falamos das origens dos contos de fadas, devemos também revisitar as origens do fantástico. Em suas raízes encontramos o romance gótico inglês, ambientado em castelos góticos, decorado com quadros que se transformam a cada olhar, cheio de salas escuras que não abrem com facilidade, lotadas de sons curiosos, ventos frios e presenças estranhas e difíceis de provar. É de grande importância o detalhamento das estranhezas, grandiosidades e escuridão desses locais. A verdadeira fonte do fantástico de fato se encontra no romance gótico (CORRÊA, 2019), são os temas sobrenaturais e a presença de fantasmas que contribuem para a atmosfera de medo e horror que vão remanescer ainda no presente.

O gótico veio com a função transgressora e com seus ecos no fantástico, aborda a morte, o medo e o macabro de forma aberta, derruba tabus e estabelece novos parâmetros para a escrita de ficção. Posteriormente, surge na Alemanha o movimento *Sturm und Drang*

(Tempestade e ímpeto), que buscava ser uma reação ao iluminismo e rejeição ao rigor clássico dos séculos XVII e XVIII. O seu aspecto de aproximação ao gênero que estudamos é a apropriação do grotesco que tanto intriga e repulsa quanto atrai.

O gênero fantástico é sempre evanescente (TODOROV, 2004). Ele dura somente o tempo da hesitação. E surge, primeiramente, na Alemanha (CORRÊA, 2019), mas só passa a ser teorizado por Todorov, em meados dos anos 60 do século XX, e tal teorização conta com a pesquisa da mesma época, do italiano Remo Ceserani. Os dois autores tratam o gênero como uma construção atemporal, porque ainda que os acontecimentos sejam narrados em tempo pretérito, “a hesitação só pode ser sofrida em tempo presente” (CORRÊA, 2019, p. 13).

O fantástico é sempre um gênero evanescente, passageiro, efêmero. Assim como o presente, é um limite entre o passado e o futuro. “A comparação não é gratuita: maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. Estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado. Quanto ao Fantástico próprio verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente” (CESERANI, 2006, p. 49 apud CORRÊA, p. 14, 2019).

Os nossos estudos encontram uma base sólida e um terreno frutífero nesses autores para tratarmos do fantástico, levando em consideração o percurso traçado por eles para construir suas definições. Todorov considera a hesitação o centro da obra fantástica – conto ou romance – e é a força vital de sua existência. Ela deve ser sentida pelo leitor, mas o autor da obra deve mostrar que também a personagem sentiu tal efeito.

O fantástico é um gênero que permite ao leitor adentrar no universo das personagens, um universo que deve ser muito parecido com o que ele próprio vive. Ele tem uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados e essa ambiguidade é responsável pela tão referenciada hesitação. Todorov reafirma constantemente que a hesitação é o centro do fantástico. “A ambiguidade deve existir até o fim da aventura narrada: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Chegamos assim ao coração do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 15).

Na narrativa fantástica, os acontecimentos não são nunca uma certeza, devendo ser explicados a partir de duas possibilidades: é fruto da imaginação, as leis do mundo não se

alteram; ou são fatos consumados, é parte do real e as leis do mundo foram alteradas por conta deles. Optar por uma das duas explicações implica negar o fantástico puro, adotando o fantástico-estranho ou fantástico-maravilhoso.

O conceito do fantástico se define em relação ao real e imaginário, consiste em transitar entre esses espaços de forma cambaleante, incerta, temerosa e nunca estar completamente inserido em um dos dois; é transformar a linha tênue que separa o natural do sobrenatural em corda bamba e não poder cair sem trair o efeito fantástico. “O relato fantástico nos apresenta em real a homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que, de repente, encontram-se ante o inexplicável” (VAX, 1950, p. 5 *apud* TODOROV, 2004, p. 16).

E se o fantástico é vacilante, ele também é amedrontador. Na incerteza não reside segurança e tudo que é incerto causa medo. Lovecraft (1927) defende que o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência individual do leitor e que essa experiência deve ser o medo. Um conto fantástico deve fazer experimentar o sentimento de temor, a presença de um mundo e de potências insólitas. Herança do gótico, o medo é, ainda conforme Lovecraft, “a emoção mais antiga e forte da humanidade (...) e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (p. 16 *apud* CORRÊA, p. 33).

Lovecraft afirmava que o que realmente diferenciava a literatura fantástica das outras histórias de horror ordinárias era a atmosfera, pois ela era responsável pelas sensações que o leitor perceberia, e assim, poderia ser classificada como ‘literatura de medo cósmico’: “a história fantástica genuína tem algo mais que assassinato secreto, ossos ensanguentados ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes (CORRÊA, 2019, p. 33).

Ainda que Todorov afirme que o temor não seja uma característica primordial do Fantástico, é quase impossível não obter tal sentimento como resultado das descrições detalhadas de ambientes escuros, com cheiro bolorento e com uma coisa parecidíssima com uma aranha gigante se movimentando nas sombras e vindo em nossa direção (falo nossa porque quando mergulhamos verdadeiramente na narrativa, é como se não somente Coraline fosse atacada, mas também nós, que lemos a descrição do ataque). O medo é uma consequência do efeito fantástico, na mesma medida que a hesitação é um pré-requisito.

Esse vacilo entre o real e o imaginário que constitui o hesitar e o temer, como afirmamos, se trata do pressuposto base da literatura fantástica, se trata de nos depararmos com duas possibilidades de interpretação dos fatos narrados que partem do binômio gótico: o sobrenatural explicado e o sobrenatural aceito, que no fantástico se configura como o estranho e o maravilhoso.

O fantástico não dura mais que o tempo de vacilação, ao final da história o leitor deve decidir se ela vem ou não da 'realidade', opta então por uma ou outra solução, saindo do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais os fenômenos podem ser explicados, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2004, p. 23).

CORALINE – UMA OBRA FANTÁSTICA (E MARAVILHOSA)

Coraline Jones é recém-chegada numa mansão, para onde vai com os pais e começa uma vida nova. Sendo a única criança, sua diversão consiste em explorar o terreno ao redor da mansão e conhecer seus novos vizinhos. O Sr. e a Sra. Jones trabalham em casa como escritores e não têm tempo para dar atenção para sua filha. Então em uma das tentativas de se entreter, Coraline recorre aos pais, que sugerem que ela explore a casa, conte as janelas e anote tudo que for azul (GAIMAN, 2003). Nessa expedição, Coraline encontra uma velha porta, trancada, no meio da sala de visitas e pede que sua mãe a abra. Quando o faz, deparam-se com uma passagem selada por tijolos e a mãe pede que ela DEIXE DE LADO a situação. No entanto, quando seus pais a deixam sozinha em casa e Coraline se encontra, mais uma vez, entediada, vai até a porta, abre-a e, onde antes havia tijolos, há agora um túnel, o qual a menina atravessa e acaba por chegar numa réplica de sua casa, mas com *outros pais* – como são denominadas as cópias de seus pais. Esse retrato vem a ser uma cópia “APERFEIÇOADA” do seu mundo; a comida é melhor, há brincadeiras diversas, de modo que tudo aquilo que estava “QUEBRADO” ou “COM DEFEITO” no seu mundo acaba sendo melhorado no Outro mundo, construído pela outra mãe, a Bela Dama. Coraline é convidada a ficar nessa outra casa, mas para tanto ela precisa abdicar da sua realidade e costurar botões no lugar dos seus olhos e esse ato resulta

também na abdicação de sua alma (algo a ser aprofundado na análise). Desse modo, a menina conhece crianças fantasmas que a antecederam e começa a travar uma pequena batalha, uma caça ao tesouro contra a Bela Dama – vencendo a disputa, Coraline recupera seus pais que foram sequestrados e recupera as almas das outras crianças, libertando-as. Caso contrário, perdendo o jogo, ela há de deixar costurarem-lhe os olhos de botões.

ANTES DA PORTA

Tendo apresentado as origens do fantástico, partimos para a leitura de *Coraline*, obra de Neil Gaiman lançada em 2002, e publicada no Brasil em 2003 pela editora Rocco – jovens leitores. O britânico é também autor da história em quadrinhos *Sandman* e dos romances *Deuses americanos* e *Mitologia nórdica*, além de outros livros de temáticas e públicos diversos. É respeitado pela crítica e construiu, a partir de suas publicações, um universo sólido em que podemos observar os reflexos de suas leituras anteriores. Afinal, antes de ser escritor, Gaiman é um leitor ávido. No que concerne à *Coraline*, a obra é ilustrada por Dave McKean e carrega tanto nas ilustrações quanto na escrita os aspectos do gótico, do terror e, como tentamos demonstrar, do fantástico-maravilhoso.

Antes de atravessarmos a porta que nos levará ao entendimento – ou sua tentativa – da obra, devemos nos debruçar sobre a narrativa que nos é apresentada, devemos entender o bosque que queremos atravessar. Composta por 13 capítulos, *Coraline* é narrada em terceira pessoa e recheada de diálogos. As personagens aparecem de acordo com a movimentação da protagonista nos apartamentos em que se divide a grande casa em que ela mora, e todos parecem não se importar muito com a pronúncia correta de seu nome – insistem em chamá-la de Caroline. Os únicos que a nomeiam corretamente são os outros pais, os camundongos saltadores e o gato – uma coisa que muda depois do seu retorno.

Usamos aqui os estudos e metáforas de Eco (1994) para falar desse trabalho de leitura, interpretação e conclusão que é feito pelo leitor. “Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (p. 12), então ainda que haja uma trilha, um guia e um mapa a serem seguidos,

o caminho que seguirá a leitura é uma escolha livre e individual. O trabalho de leitura é sempre solitário. E, nesse trabalho, o leitor se vê obrigado a optar o tempo todo. É um trabalho que consiste em tentar prever o que há por vir e constantemente se surpreender, um texto que entrega tudo que o leitor espera é um texto perdido. A narrativa não deve se preocupar em dar tudo, não deve nunca dizer tudo que o receptor precisa compreender, e se o fizesse, não findaria nunca. A leitura é, então, recheada de surpresas e de frustrações, de previsões não realizadas, mas também de informações subentendidas e alguns não-ditos esclarecidos no processo do raciocínio.

Eco apresenta ainda, na mesma obra, os conceitos de autor-modelo e leitor-modelo, e do segundo falamos rapidamente na nossa introdução, trata-se de um alguém que o texto não só prevê como busca criar enquanto colaborador, e como isso se aplica à *Coraline*? Para realmente imergir na obra e sofrer as consequências da travessia que propusemos os sentidos devem estar apurados, deve-se atentar aos sinais, às referências e preparar a mente para uma leitura diferente que se está acostumado quando falamos de literatura infantojuvenil, principalmente levando em consideração a epígrafe² que nos dá a entender que um conto de fadas nos aguarda, mas muito mais um monstro do que uma fada está à espreita e que acerta quando diz que dragões podem ser vencidos.

ATRAVESSANDO A PORTA

Coraline para além de um conto de fadas é uma narrativa de terror. Sendo assim, observamos em sua construção traços essenciais do gênero e entendemos que a descrição detalhada, o alongamento da narrativa e a manutenção do suspense são componentes dessa história e resultam no medo, na hesitação, na constante incerteza do que há de acontecer e, ainda, do que aconteceu ao findar a narrativa. Ou seja, no desfecho dos acontecimentos, o que no conto de fadas seria um “E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE”, o que seria um final claro e objetivo, aqui se torna uma escolha. Algumas decisões ficam a cargo do leitor.

2 “Contos de fadas são a pura verdade: não porque nos contam que dragões existem, mas porque nos contam que podem ser vencidos.” G. K. Chesterton

Para surtir o efeito fantástico, Gaiman bebe na fonte do gótico e lança mão de seus elementos. O primeiro deles – que é característico de toda narrativa – é a sua ambientação. No estilo gótico, o ambiente era quase uma personagem da narrativa, descrito em detalhes e com uma grande quantidade de salas, passagens secretas, armaduras em posições estratégicas, quadros que mudam de figura, além de criaturas sobrenaturais como fantasmas e *poltergeists*; “Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade” (VIDAL, 1994, p. 7 *apud* CORRÊA, 2019, p. 24). Em *Coraline* isso é trazido pela descrição dos espaços, claro, mas também e, principalmente, pela constante chuva e névoa em pleno verão: “A névoa envolvia a casa como uma cegueira. [...] Em meio à névoa, o mundo era fantasmagórico” (GAIMAN, 2003, p. 27).

“Coraline descobriu a porta pouco depois de terem se mudado para a casa. Tratava-se de uma casa muito antiga – com um sótão sob o telhado, um porão sob o chão e um jardim coberto de vegetação e de árvores grandes e velhas” (GAIMAN, 2003, p. 11). As frases que iniciam o primeiro capítulo já nos dão o gosto do que há de vir, nos deixam de sobreaviso quanto a essa porta e a divisão da grande casa. Os espaços e as personagens, claro, vão sendo anunciados à medida que Coraline passeia pelo ambiente em busca de diversão. Ela se intitula uma exploradora, mas seu ofício é mediocrementemente atrapalhado pela constante chuva que cai sobre a região. Ela ainda tenta continuar explorando, mas sua mãe não a deixa passear na chuva para que não traga lama para dentro de casa; então ela vai atrás de seu pai que está imerso no seu trabalho e já diz para a menina dar meia-volta; quando ela mostra sua indignação e tédio ele sugere que ela explore dentro de casa, “conte todas as portas e janelas. Faça uma lista de tudo que for azul. Organize uma expedição de busca ao aquecedor de água central. E me deixe trabalhar em paz” (GAIMAN, 2003, p. 15). E como as primeiras frases já previam, é dentro de casa que Coraline passa a encontrar as aventuras que ela tanto queria e passa a correr riscos que ela não imaginava.

Em sua exploração, Coraline Jones chega até a sala de visitas e após contar todos os 153 elementos azuis, todas as 21 janelas e 13 portas, a 14ª a ser encontrada era grande, de madeira escura esculpida e estava trancada. Coraline pede que a sra. Jones abra a porta

e, contra todas as expectativas, a porta se abre para o nada, direto em uma grande parede de tijolos. Em seguida a mãe fecha a porta e Coraline a lembra de trancá-la e recebe como resposta “Por que deveria? Não vai a parte alguma” (GAIMAN, 2003, p. 17). Se ela tivesse trancado aquela porta, não teríamos material de análise algum, e, pior ainda, não teríamos a experiência fantástica e maravilhosa que a travessia de Coraline resulta. Mais tarde naquele dia, durante o jantar, nos é apresentado mais um motivo para a insatisfação da menina: seu pai inventou mais uma receita desagradável para o jantar e a menina acaba por comer uma minipizza de micro-ondas e batata frita congelada.

Depois, naturalmente, ela sobe para dormir e quando já está deitada começa a escutar sons no corredor e se levanta para verificar:

(...) Coraline ficou acordada na cama. A chuva passara. Estava quase adormecendo, quando algo fez t-t-t-t-t-t. (...) Coraline levantou-se da cama e olhou pelo corredor, mas não viu nada de estranho. Percorreu o corredor até o final. (...) Coraline pensou com seus botões se não teria sonhado com aquilo, fosse o que fosse (GAIMAN, 2003, p. 17).

O som acaba por se tornar uma sombra e a menina torce para não ser uma aranha e então ela entra na sala de visitas e a menina segue atrás. “A única luz vinha do corredor e Coraline, que estava em pé no vão da porta, projetava uma sombra enorme e distorcida sobre o tapete da sala – parecia uma mulher magra e gigantesca” (GAIMAN, 2003, p. 18). A sombra segue caminho em direção ao canto mais afastado da sala e chega até a (destrancada) porta que nesse momento encontrava-se entreaberta. Porém, quando Coraline olha para dentro do que seria o cômodo encontra, mais uma vez, apenas uma parede de tijolos vermelhos. Depois ela fecha a porta, retorna ao seu quarto, dorme e sonha com uma música desagradável e alguns comerciais.

No dia seguinte, já não caía chuva alguma, mas uma névoa densa cobria a casa e o grande terreno em volta. Finalmente, Coraline pode explorar o ambiente que tanto queria e encontra seus vizinhos, as velhas atrizes srta. Spink e a srta. Forcible, do apartamento de baixo, e o Sr. B., do apartamento de cima. Eis que o sr. B avisa à menina que os ratos tinham uma mensagem para ela, “A mensagem é a seguinte: Não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p.

23), e incrivelmente falam o nome de Coraline corretamente, ao contrário dos vizinhos, que insistiam em chamá-la de Caroline. A menina retorna à sua casa e mais uma vez se vê tomada pelo tédio e sem saber o que fazer, recorre à sua mãe, que mais uma vez não lhe dá muita atenção e sugere que a menina visite as atrizes.

Quando chega lá, as três tomam chá e conversam sobre os cachorros das atrizes, a vida no teatro e a srta. Spink se oferece para as ler as folhas de Coraline. Ao ler, observa que Coraline corre grande perigo e mesmo que a srta. Forcible tente fazer uma segunda leitura ainda se lê perigo na sua previsão. Ao aconselhar a menina sobre seus próximos passos, as atrizes lhe dão uma pedra com um furo no meio e lhe diz “é boa para coisas ruins, às vezes” (GAIMAN, 2003, p. 27). E com isso observamos mais um dos elementos do pré-fantástico³: as profecias e previsões – o que nos deixa cheios das piores expectativas e constante estado de alerta durante toda a leitura. E o desenrolar disso, a concretização da profecia vista nas folhas de chá, temos poucas páginas depois quando Coraline se vê mais uma vez entediada e depois de ver todos os canais da TV, brincar com todos os seus brinquedos e desenhar algumas folhas, ela vai mais uma vez até a porta e dessa vez encontra não uma parede de tijolos, mas um corredor escuro. E ao percorrê-lo, esperando encontrar um apartamento vago, se depara com um apartamento estranhamente familiar: uma cópia da própria casa. O que vem depois já anunciamos anteriormente, ela encontra a outra mãe, o outro pai, outros vizinhos, a única coisa original do seu mundo é ela mesma e o gato, que acaba por ser um companheiro mal-humorado, mas muito perspicaz.

Todos os elementos do outro mundo são ligeiramente mais interessantes do que os originais. As atrizes não sofrem as marcas do tempo, os ratos do sr. B já estão treinados e aptos para apresentar o circo saltador, a comida de sua outra mãe é apetitosa, o outro pai brinca com ela e a chuva não é um empecilho para brincadeiras. Mas mesmo as tentativas mais acolhedoras da outra mãe, a Bela Dama, de fazer Coraline ficar são frustradas pela constante hesitação da menina. Ela percebe as semelhanças e as diferenças, ela nota os olhos de botão e não a reconhece exatamente como sua mãe.

³ Literalmente o que vem antes do Fantástico, nesse caso, conforme Corrêa (2019), o gótico.

*“Lembrava um pouco a mãe de Coraline. Apenas...
 Apenas sua pele era branca como papel.
 Apenas ela era mais alta e mais magra.
 Apenas seus dedos eram demasiados longos e não paravam nunca de mexer, e
 suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas” (GAIMAN, 2003, p. 33).*

A menina não se sente muito confortável com toda a situação, se mantém atenta a tudo que acontece e constantemente compara com sua casa, seu quarto, seus pais. Coraline entende que aquilo que vive após atravessar a porta não é sua vida real, é uma tentativa de copiá-la. Ela se diverte, aproveita, mas também critica. Os outros pais perguntam se ela gosta de estar ali e com a resposta afirmativa fazem o convite de permanência à menina.

*– Fico feliz que esteja gostando – disse a mãe de Coraline. – Porque gostaríamos de pensar que este é seu lar. Pode ficar aqui **para sempre**, se quiser. [...] – Caso você queira – disse seu outro pai –, há somente uma coisa que precisamos fazer para que você possa ficar aqui **para sempre**.*

Foram até a cozinha. Em um prato de porcelana sobre a mesa, achavam-se um carretel de linha preta de algodão, uma longa agulha de prata e dois grandes botões negros (GAIMAN, 2003, p. 48) (grifos nossos).

A ênfase que demos em **PARA SEMPRE** surge do que há de se seguir na trama. Coraline retorna à sua casa e espera pelo retorno de seus pais, o que acaba por não acontecer, descobre que eles estão presos no espelho do corredor, e sabe quem os colocou lá, o que a deixa muito assustada, mas, ao lembrar de uma situação em que seu pai a havia salvado de um enxame de vespas furiosas, Coraline se lembra de que ter coragem não significa não ter medo, significa ter medo de algo e fazer assim mesmo. Então, retorna uma outra vez à sua outra casa e começa uma sequência de jogos com a outra mãe. A Bela Dama é maldosa, manipuladora, sádica, tenta convencer a menina de que seus pais a abandonaram por escolha própria e Coraline tenta retornar à sua casa, mas a porta havia sido trancada.

A partir daqui a Bela Dama começa a revelar sua verdadeira personalidade e o gato conversa com Coraline sobre esses traços, explica para a menina que a outra mãe é uma criatura muito antiga e que precisa de alguém para amar mais do que a si mesma. Essa conversa ocorre enquanto Coraline anda pelo terreno em torno da casa, e ao percorrê-lo,

acaba percebendo que andara em círculos porque naquele outro mundo, a Bela Dama só criara aquilo que seria atraente para Coraline, o que seria suficiente para fazê-la ficar, afinal, “teias de aranha só precisam ser grandes o bastante para apanhar moscas” (GAIMAN, 2003, p. 74). O mundo onde é necessário costurar botões no lugar dos olhos e o teatro dura para sempre é apenas um não lugar, muito mais do que um lugar específico. É como uma falha na construção de tudo. É quase como um purgatório, onde o tempo não passa e não muda conforme as leis da natureza, mas, conforme a vontade de quem o controla, conforme a finalidade que ele foi pensado: entreter ou assustar Coraline.

Passada a conversa, Coraline retorna à casa, dorme, acorda e começa a ficar extremamente desconfortável com a outra mãe, até que se revolta e aponta o quanto ela é nojenta, estranha e má; despertando a fúria da Bela Dama e resultando em um castigo dentro do espelho do corredor, onde Coraline acaba por encontrar três crianças fantasmas que lhe explicam sua situação e que a fazem perceber o que significa o para sempre. Significa exatamente isso. Costurar os botões nos seus olhos significaria a abdicação de sua alma; significaria esquecer-se de quem ela é com o passar dos anos; significaria ser devorada pela outra mãe; significaria morrer.

Como apontado anteriormente, Coraline é consciente da estranheza de sua situação, espera que acabe o mais rápido possível e, inclusive, só retorna ao outro mundo para resgatar seus pais. O que indica que a outra mãe percebe que é essa única forma de prendê-la, convencendo-a de que seus pais não a queriam e, ao falhar nessa empreitada, acaba tendo que jogar contra a menina numa caça ao tesouro onde os tesouros são as almas das três crianças anteriores a ela, bem como um globo de neve onde a outra mãe prende seus pais. Em cada busca, Coraline olha através do furo da pedra dada pelas atrizes no momento que leem as folhas de chá. Toda a narrativa é bem amarrada, cada elemento apresentado é buscado posteriormente e lhe é dado uma explicação, uma utilidade. Por exemplo, Coraline sente-se inquieta com aranhas e constantemente a Bela Dama é relacionada aos aracnídeos, até revelar sua forma original: “A outra mãe era imensa – sua cabeça quase roçava o teto – e muito pálida, da cor da barriga de uma aranha. Seus cabelos enrolavam-se e ondulavam-se pela cabeça, e seus dentes eram afiados como facas...” (GAIMAN, 2003, p. 124).

Nada disso faria o menor sentido no mundo natural onde as regras são aquelas que cientificamente conhecemos. Mas em uma simultaneamente narrativa fantástica e maravilhosa, como *Coraline*, o insólito, o desagradável e a dúvida tomam conta de toda a atmosfera e as personagens se encontram constantemente frente ao desamparo e ao medo. Há uma linha tênue, frágil, entre o mundo real e o sobrenatural na história de Coraline. O encontro com a outra mãe, uma criatura milenar que captura crianças com séculos de diferença de idade; o aprisionamento no espelho; o gato que só vocaliza no outro mundo; os ratos que levam mensagens; a pedra que mostra o que é real no mundo de mentira. Nada disso é trazido de volta à realidade de Coraline, nada atravessa de volta a porta, pelo menos não a vista dos olhos de outros além de Coraline. E nisso reside a mais sincera e pura hesitação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fantástico é um gênero vacilante: uma afirmação a mais e o leitor entra no terreno do estranho, uma afirmação a menos, no maravilhoso. *Coraline* é um exemplo perfeito de como o gênero é incerto. A obra se trata de um terror construído com suporte no gótico, nos contos de fadas, no suspense e na plena fé de que é possível derrotar dragões, mas também que é preciso tomar cuidado com o que se deseja, caso contrário, seus sonhos se realizam e você acaba preso numa teia de aranha disfarçada de brincadeiras e de boa comida. *Coraline* é um lembrete e um convite a ser corajoso, ser astuto e ser sábio.

A travessia que buscamos traçar na nossa análise, partindo do gótico e indo de encontro ao fantástico, intenta quebrar um padrão de análise comumente empregado no estudo de literatura infantojuvenil. Acreditamos fortemente que os bosques que escolhemos explorar foram bem aproveitados, mas como já dissemos anteriormente, sabemos que nunca cessaríamos as fontes da leitura, sabemos que nunca poderia ser lido absolutamente tudo que a obra tem a dizer – ainda mais em *Coraline*, uma história recheada de não-ditos e mensagens ocultas.

Essas mensagens são ainda mais bem aproveitadas em sua adaptação cinematográfica *Coraline e o mundo secreto*, produzida pelo estúdio Laika, sob a direção de Henry Sellick,

lançado em 2009. A forma que as metáforas e o sentido da obra são trazidos à tona pela animação em *stop motion* é cuidadosa, muito bem elaborada e também digna de análise. No entanto, como ficou claro em todo o desenvolvimento do trabalho, o foco se deu apenas na obra original de Gaiman, de modo a realizar uma análise mais proveitosa dos elementos suscitados no trabalho sob a luz dos pressupostos teóricos trazidos na pesquisa.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

CORRÊA, Camilla da Silva. *Ressonâncias do fantástico: um estudo interartes de “O jardim das delícias terrenas”*. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas). Manaus: UEA, 2019. Disponível em: <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/41-2.pdf>. Acesso em: 05 out. 2020.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Ilustrações por Dave McKean. Tradução de Reginas de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TAVARES, Márcia. *Você conhece Coraline Jones?: o leitor juvenil e a narrativa de suspense*. Campina Grande: Congresso Internacional da ABRALIC, 2013. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434455910.pdf. Acesso em: 23 ago. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

**DO TEXTO À PELÍCULA:
UMA ANÁLISE DA RELEITURA
CINEMATOGRÁFICA DA OBRA
“O CORTIÇO”,
DE ALUÍSIO AZEVEDO**

Welbert Pinheiro

Francisco Carlos Vieira Moura de Araújo

Arissandra Andréia dos Santos

Joyce Nayane Carvalho

Welbert Feitosa Pinheiro:

Possui Bacharelado em Ciências Jurídicas pela Universidade Estadual do Piauí (2003), Licenciatura Plena em Letras pela Faculdade de Formação de Professores de Araripina (1997), Especialização em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais PUC/MG, Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Piauí (2006) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (2018). Atualmente é professor da Universidade Federal do Piauí, no curso de Letras, na área dos Estudos Literários.

E-mail: welbertfp@hotmail.com

Francisco Carlos Vieira Moura de Araújo:

Mestrando em Letras (Área de Concentração em Estudos de Linguagem) pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Possui pós-graduação em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pelo CEAD/UFPI e em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Porto das Águas - FAPAG. É graduado em Letras-Português pela UFPI - Campus Senador Helvídio Nunes de Barros e tem segunda licenciatura em Letras-Inglês pela UNIASSELVI - Polo de Picos-PI. Atualmente, é professor-seletista da Secretaria de Educação do Município de Paquetá-PI e Professor/tutor-externo do curso de licenciatura em Letras-Inglês do Centro Universitário Leonardo da Vinci. Tem experiência em Letras com ênfase em linguística, ensino de línguas, tecnologias digitais de ensino, didática, docência, educação à distância e ensino de ciências humanas.

E-mail: franciscocarlosvieira77@gmail.com

Arissandra Andréia dos Santos

Graduada em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí-UFPI (2021), mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) (2022-2023), Pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e do Laboratório de Estudos do Imaginário (LEI) e Bolsista FAPEMA-UEMA.

E-mail: arissandrasantos95@gmail.com

Joyce Nayane Carvalho

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Piauí-UFPI (2017-2022); professora do ensino fundamental na rede pública municipal (2021 - atual)

E-mail: Joycencarvalho@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A releitura cinematográfica da obra naturalista *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), e a sua transposição para o cinema, feita pelo cineasta Francisco Ramalho Júnior (1977), abordam os aspectos estéticos de duas artes que divergem na construção dos espaços narrativos e dos personagens, visto que cada uma delas, em seu âmbito individual, possuem características próprias, tornando-as únicas. Com isso, mesmo que um hipertexto seja adaptado de um hipotexto, aquele não poderá ser totalmente fiel a este, pois, após a adaptação de um romance para um filme, é inevitável que não ocorra algumas modificações devido à transposição de uma estética para outra.

Por esse motivo, o presente trabalho tem como objetivo averiguar as principais convergências e divergências entre a obra e o filme, dando ênfase à construção erótica dos personagens Jerônimo, Rita Baiana e Piedade nas trajetórias fílmica e romanesca. Nesse contexto, temos como hipótese a questão da presença determinista na obra de Azevedo, que provavelmente nos mostrará a influência do meio sob as dores dos personagens através das chagas sociais, passeando pela construção econômica, cultural, educacional e sentimental, intrinsecamente ligada à construção do enredo e as características animais em que os personagens da trama adquirem. Já na transposição, *O Cortiço* perde essa lógica determinista e passa a ser o cenário da paixão erótica dos protagonistas Rita e Jerônimo, que, em um enlace envolvente, vivem uma paixão, mas, ao final da trama fílmica, se deixam e o português acaba voltando para os braços da sua esposa Piedade.

Dado isso, utilizamos como principal aporte teórico para embasamento de nossas discussões e análises, os estudos de autores como Cândido (2009), Genette (2010), Paz (1914), Pellegrini (2002), dentre outros.

Sendo assim, através da metodologia utilizada neste trabalho, buscamos fazer uma análise comparativa entre a obra e o filme, dando ênfase as divergências do hipotexto para com o hipertexto, além de discorrer sobre os elementos que o cineasta tem a liberdade de incluir na filmagem, assim como a relevância dos atores incorporados nos personagens. Fizemos uso do embasamento teórico para atenuar essas duas estéticas, sendo assim, dividimos essa análise em categorias e subcategorias, de acordo com o que foi percebido nas teorias e na análise.

A partir disso, o trabalho encontra-se dividido em: Introdução, Desenvolvimento e Considerações finais. E essa divisão consiste em categorizar, respectivamente, a estética cinematográfica, contexto histórico literário do autor e da obra, relações de infidelidade nas relações transtextuais e a análise comparativa.

CONTEXTO HISTÓRICO, LITERÁRIO E AUTOR

Neste tópico conheceremos o contexto histórico em que surgiu o realismo e o naturalismo no Brasil e no mundo, as transformações sociais e científicas que ocorriam na época e como tais transformações foram fundamentais para a mudança na forma de conceber o personagem de ficção e a construção linear dos capítulos no romance realista e naturalista daquele século. Trataremos ainda do autor Aluísio de Azevedo, as características gerais de sua prosa, sua origem nacional e as influências européias que marcaram a sua produção artística segundo historiadores da literatura, como Bosi (1995) e Nicola (2011) construindo uma moldura sólida para a compreensão da obra literária e sua transposição para o cinema anos depois.

OS VENCEDORES: REALISMO E NATURALISMO!

Foi no final do efervescente século XIX com seus ideais ditos abolicionistas, republicanos e liberais, banhados pela filosofia positivista, evolucionista e suas reverberações em inúmeros países, mas principalmente nos países ocidentais fincou-se a base sólida do realismo e naturalismo nacional.

Nascido na pretensão de guerrear e vencer o romantismo passadista, o realismo nacional, ajudado pelo desaparecimento do suporte romântico sem força frente a duas bases ideológicas correntes na Europa: o conservadorismo burguês e a consciência proletária, aindaque magro em um Brasil industrialmente carente, inicia-se a produção anti-romântica, impessoal, cientificista e objetiva em território nacional.

Assim, nos anos 60 em diante, só haverá duas vertentes ideológicas relevantes na Europa culta: o pensamento burguês, conservador (outrora, radical, em face da tradição aristocrática), e o pensamento das classes médias (ou, em raros casos da consciência de classe, dos proletários) que assume os vários matizes do liberalismo republicano e do socialismo (BOSI, 1995, p. 166).

Influenciado pelos franceses, o realismo nacional foi realizado no eixo determinista segundo o qual os fatores sociais, vivências pessoais e herança genética explicariam e determinariam a essência e as decisões dos personagens, em que toda a construção do ser é consequência única da trajetória vivenciada segundo os padrões deterministas, nessa perspectiva o subjetivo dá lugar ao objetivo e as ações podem ser analisadas segundo o existente socialmente.

Seguindo essa influência, o romance determinista mostrará as dores de seus personagens através das chagas sociais, passeando pela construção econômica, cultural, educacional e sentimental das personagens e do ambiente, buscando a neutralidade idealizada por Flaubert, a mão forte do autor determinista florescerá no fatal destino das personagens desnudadas no âmago excêntrico da existência humana.

O naturalismo se faz presente nas obras a partir de uma visão darwinista segundo a qual a sobrevivência se dá ao ser mais forte e apto a viver em determinado local, consequentemente na literatura a visão predominante do personagem como um animal lutando pela sobrevivência, buscando vencer os demais através da competição em detrimento à visão espiritualista romântica marca a estética do período.

O realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter decodificado; ou se dirá parnasiano, na poesia, à medida que se esgotar no labor do verso tecnicamente perfeito (BOSI, 1995, p. 168)

Na forma estética o narrador realista é coerente na construção racional e por vezes linear dos capítulos, enquadrados segundo o desenrolar histórico dos fatos composicionais da narrativa. Contudo, a liberdade encontra terreno no cuidado estilístico, escolha criteriosa de termos que expressem o animalesco determinismo social, pulsante sentimento carnal, desenrolar condicionado e previsível dos personagens e seu destino fatídico, por vezes pessimista, enfraquecendo o intrincado final glorioso romântico e projetando o real existencial através da forma estrutural bem definida.

SOBRE O AUTOR ALUÍSIO TANCREDO GONÇALVES DE AZEVEDO

Conhecido como Aluísio Azevedo, o escritor prestigiado pela vasta produção literária nasceu no Maranhão no ano de 1857, filho de portugueses, teve uma vida ativa de escritor deixando vasta produção artístico literária, versando sobre diferentes temáticas; é conhecido como um dos autores mais importantes do realismo nacional.

Dono do romance adaptado duas vezes para o cinema “O cortiço”, sua obra prima, Aluísio de Azevedo consagra-se no romance nacional com seu enredo descritivo, personagens animalescas e comuns interagindo coletivamente para a construção do ambiente, fincado na realidade nacional de tardia industrialização, valores complexos, efervescência cultural dada ao contraste de manifestações distintas e um puro naturalismo quase darwiniano.

Só em O cortiço Aluísio atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de montar um enredo em função de pessoas, ateve-se a sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários, fazem no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do romance naturalista (BOSI, 1995, p. 190).

Influenciado pelos grandes pensadores do movimento literário como Émile Zola e Eça de Queirós, podemos observar outras características na obra de Aluísio como cita José de Nicola:

Seguindo as lições de Émile Zola e Eça de Queirós, o autor escreveu romances de tese, com clara conotação social. Demonstrou nítida preocupação com as classes marginalizadas pela sociedade, criticando o conservadorismo e o clero, aliado à

classe dominante. Destacamos também a defesa do ideal republicano assumida pelo autor em O cortiço. (NICOLA, 2011, p. 197)

Sua carreira literária é marcada pela escrita de crônicas satíricas contra o conservadorismo, a partir do contato com o jornalismo político, produz obras de grande apelosocial determinista como o conto *Demônios*, romances sentimentais como *Uma lágrima de mulher*, romances realistas tal como *Casa de pensão*, textos teatrais como a comédia *Um casode adultério* e outros, publicações responsáveis por auxiliar na subsistência do autor por cercade quatorze anos até vencer em 1895 o concurso para cônsul, na qual exerceu a carreira diplomática até sua morte em Buenos Aires no ano de 1913.

CINEMA E OS ELEMENTOS DE TRANSTEXTUALIDADE

Neste tópico, iremos apresentar os principais elementos de transtextualidade que o cinema possui, baseando-nos principalmente em Genette (2010). Primeiramente, iremos discutir e apresentar as relações de hipertextualidade presentes na película cinematográfica, em seguida, voltaremos as nossas discussões para a relação de infidelidade e fidelidade entrea obra literária e a cinematográfica.

Para que possamos embasar teoricamente tais discussões, serão utilizados autores como Bakhtin (1992), Genette (2010) e Moisés (2012), a fim de que as teorias possam ser comprovadas e discutidas, utilizou-se autores considerados renomados na área de área abordada nesta seção.

AS RELAÇÕES DE HIPERTEXTUALIDADE PRESENTES NA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA

Bakhtin (1992) relata que todo texto demonstra a incorporação de textos alheios, já que neles cruzam-se elementos transtextuais, mesmo que de forma implícita. E levando em consideração que todo texto pertence de certa forma, a um outro, isto é, que todo discurso algum dia já foi dito por outrem, acaba tornando-se possível fazer comparações entre textos,

discursos ou elementos artísticos de diferentes pessoas, que viveram épocas distintas e que possuem características diferentes.

De certa forma, o autor de algum texto, música, livro e filme ao se apropriar do discurso de algum outro para realizar a adaptação considera que esse discurso não será mais o mesmo devido as modificações que sofre. Todavia, com relação a isso Bakhtin (1992) relata que o discurso de outra pessoa não desaparece e muito menos se efetua completamente, em outras palavras, mesmo passando por modificações, recortes e acréscimo de conteúdo, por exemplo, a presença do discurso e da fala do outro pode ser reconhecida, às vezes de forma mais explícita, outras vezes nem tanto. Com isso, o autor considera que todo texto ou discurso é composto por diversos outros, partindo dessa premissa podemos considerar que toda obra cinematográfica é formada, também, por várias vozes, textos e artes distintas.

Genette (2010) ao embasar-se nas teorias de Bakhtin, por exemplo, fornece outros conceitos de análises muito úteis para o estudo das adaptações. Apesar do autor não tratar especificamente em sua obra, sobre esses aspectos, seus estudos e conceitos podem e devem ajudar bastante nas teorias sobre adaptação e produção cinematográfica. Em “Palimpsestos” Genette (2010) aborda um termo mais inclusivo do que a “intertextualidade”, ele fala sobre a “transtextualidade”, que, segundo ele, diz respeito a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou escrita”.

Dado isso, percebe-se que os elementos transtextuais, explicados pelo autor supracitado, são de suma importância para análise e construção de uma adaptação cinematográfica. Pois, pode-se dizer que quase todas as questões que envolvem análises literárias e que estão, de certa forma, interligadas com a “intertextualidade”, são de suma importância para a adaptação fílmica.

Logo, o cinema, assim como qualquer outra produção artística e expressão comunicativa é considerado como uma representação transtextual, posto que para fazer cinema é necessário fazer ligações com outros tipos de artes, sejam tais ligações implícitas ou explícitas. Desse modo, pode-se equiparar a representação cinematográfica a um palimpsesto. Segundo Genette (2010), em sua obra “Palimpsestos: a literatura de segunda mão” argumenta:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Com base nisso, podemos dizer que a ideia de um cinema é praticamente a mesma de um palimpsesto. Assim, consideramos que o filme “O Cortiço” dirigido pelo Cineasta Francisco Ramalho Júnior é um “palimpsesto imagético”, visto que é uma obra cinematográfica a qual deriva-se, a partir de um processo de transformação e adaptação de uma obra literária, do romance “O Cortiço” do autor Aluísio Azevedo.

Embora Genette (2010) não fale especificamente a respeito do gênero cinematográfico, os conceitos que são apresentados por ele sobre elementos transtextuais servem de embasamento teórico para a discussão cinematográfica, adaptação e até mesmo sobre (in)fidelidade. Em sua obra, ele traz 5 tipos de relações transtextuais, sendo elas apresentadas respectivamente da seguinte forma: “intertextualidade”; “paratextualidade”; “metatextualidade”; “arquitextualidade” e por fim a “hipertextualidade”, que é considerada pelo próprio autor como sendo o tipo mais relevante para a “adaptação”, pois este último tipo de transtextualidade é a relação entre um primeiro texto denominado “hipotexto” com um segundo texto denominado “hipertexto”, em que este pode transformar e modificar aquele.

Nesse caso, iremos dar mais destaque a essa última relação de transtextualidade, pois um filme ou uma obra cinematográfica é considerada como um hipertexto que transforma, modifica ou até mesmo estende um texto anterior. O romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, é considerado, neste caso, como o hipotexto do filme do Ramalho Júnior, já o cineasta fez uma adaptação/transformação do texto inicial para o texto final, hipertexto.

(IN)FIDELIDADE E ADAPTAÇÃO: DO HIPOTEXTO AO HIPERTEXTOS

Diversas relações que a literatura possui com outros meios de comunicação fazem com que ela seja uma grande influência e inspiração para a produção cinematográfica, embasando-se neste pensamento teórico, muitos críticos e estudiosos acreditam que a arte literária é superior à arte cinematográfica, pois é por meio da adaptação de uma obra literária para um filme, por exemplo, que muitas outras histórias podem ser recriadas, reinventadas e apresentadas aos espectadores como algo novo, já que os instrumentos que fazem com que tal recriação aconteça são muitos.

Outros fatores importantes que são levados em consideração a respeito dessa “superioridade” creditada à literatura refere-se a sua longa história em relação a recente invenção do cinema, assim como o fato de a literatura ser um campo que aguça o imaginário do leitor, permitindo que ele pense por si próprio e imagine situações durante a leitura. Enquanto no cinema, uma arte visual que traz cenas prontas, exigindo muito pouco do poder de imaginação do espectador, conferindo, portanto, menos campo à imaginação que o romance. É importante salientar que apesar disso a película cinematográfica possui suas próprias características, assim como a narrativa, da mesma forma que existem características do romance que não podem ser transpostas para o cinema, alguns recursos cinematográficos não podem ser transpostos ao romance. Sobre isso, Moisés (2012, p. 534), em sua obra “A criação literária” argumenta que:

Nascida romance ou cinema, uma obra permanecerá romance ou cinema por mais esforços que se façam para adaptá-la ao contrário. E se a adaptação se efetua, é inegável que se processa uma traição: a obra adaptada deixa de ser a original de que se partiu, pois tão-somente se aproveitou de outra forma de expressão para ser outra obra.

Portanto, cada arte, em seu âmbito individual, possui características próprias que a torna única, mesmo um hipertexto adaptado de um hipotexto não poderá ser totalmente fiel a este, a partir do momento em que é feito a adaptação de um romance para a película cinematográfica é inevitável que ocorra a traição de um para com o outro, justificada pela

transformação em outra obra. Levando em consideração que a partir da “traição” ocorre a adaptação, esta só existe por meio de tal processo. Assim como discorre Massaud (2012, p. 534): “É que, sendo linguagens específicas (uma, utiliza a palavra, a outra, a imagem em movimento), fatalmente se tornam intraduzíveis.”

Desse modo, destacamos que, algumas vezes, não é exatamente uma infidelidade que ocorre, é apenas uma questão de adequação que o cineasta propõe para que o filme torne-se uma obra cinematográfica, pois o cinema, enquanto expressão artística visual, é incapaz de incluir tudo que há em uma narrativa. O filme extrai do texto apenas aquilo que é essencial da obra, ou seja, somente aquelas características principais que o espectador ao assistir ao filme possa identificar de que obra o filme foi adaptado perante a visão do cineasta.

E é isso que podemos observar na adaptação cinematográfica que o cineasta Ramalho Júnior fez a partir do romance “O cortiço”, ao assistir o filme percebe-se que muitas características e acontecimentos presentes na obra não aparecem na película, assim como muitas coisas que não estavam no romance foram acrescentadas ao filme como o cenário, iluminação, roteiro e até mesmo o romance erótico, mas passageiro de Rita Baiana e Jerônimo. Tais situações ocorrem devido a composição de cada expressão artística com suas limitações e liberdades individuais, onde o cineasta ao realizar uma determinada adaptação pode cortar, modificar, colocar músicas, acrescentar cenas e textos e etc; assim como o Ramalho Jr o fez.

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA E O FILME

Nesta seção abordaremos uma análise comparativa entre duas estéticas, uma literária, isto é, a obra *O Cortiço* do escritor nacional Aluísio de Azevedo e a outra, a obra fílmica, transposição realizada pelo cineasta Francisco Ramalho Jr. Nesse ínterim, são duas linguagens artísticas em contraste, em que o hipotexto foi deslocado para hipertexto numa relação de co-presença entre as duas estéticas que embora possuam contrastes diferentes, estão correlacionadas.

A literatura e o cinema são duas artes distintas no qual cada uma mantém uma certa autonomia no processo criativo, a exemplo disso, o cineasta em meio ao processo de transposição, tem a liberdade de incluir elementos como imagens, sons e até mesmo alterar o foco narrativo. Nesse contexto, abordaremos a distinção de três personagens, a saber, Rita Baiana, Jerônimo e Piedade sob a perspectiva literária e fílmica, haja vista que esses personagens apresentam uma mudança de foco no que diz respeito às suas características, além disso faremos uma abordagem do erotismo nesses personagens supracitados, elencando os pontos convergentes entre a película e o livro.

ANÁLISE COMPARATIVA DOS “CORTIÇOS”, DE AZEVEDO E RAMALHO JR

Baseado no romance naturalista de Aluísio Azevedo (1890), o cineasta Francisco Ramalho Júnior em (1977) dirige a narrativa fílmica “O Cortiço” pela segunda vez na história do cinema nacional. Logo no início, o diretor e roteirista dedica sua produção para “Lulu de Barros, “o pioneiro do cinema Brasileiro” que, em 1946, filmou pela primeira vez o “Cortiço” de Aluísio Azevedo”, temos, então, uma releitura fílmica feita a partir de elementos transpostos da obra. Por sua vez, a leitura consiste numa atividade de produção de sentido, sempre buscamos adequar as nossas leituras ao contexto de uso, isso não é diferente nas narrativas cinematográficas

Nesse enfoque, a releitura adentra estrategicamente nas camadas da leitura inicial da obra e leva a sua essência para a segunda leitura; temos então o contraste do hipotexto transposto para o hipertexto numa relação de “co-presença”^[1]; há a presença de dois discursos acentuados em duas estéticas diferentes que permeiam duas linguagens artísticas. Nesse sentido, a arte cinematográfica tem a autonomia de adequar outros elementos a sua estrutura matriz.

Na abertura do filme é exposto o cenário do Rio de Janeiro de 1880, nesses momentos iniciais, assim como ao longo do filme, somos embalados pela trilha sonora do maestro Brasileiro John Neschling, isso evidencia a presença de elementos que o cineasta tem a liberdade de incluir na sua narrativa, além da trilha sonora, tem a iluminação, cortes nas

cenas, figurino e o narrador, antes presença onisciente e participativa na obra, no filme esse é a câmera que pega os ângulos e gestos dos atores transformando suas ações em imagens móveis. A narrativa literária encontra-se presa ao discurso, e em palavras, descreve linearmente os diálogos dos personagens no tempo e espaço narrativo estático, já no cinema a imagem em movimento descaracteriza esses elementos temporais e espaciais e passa ser dinâmico, assim como discorre, Pellegrini (2002, p. 12)

A espacialização dos elementos temporais operados pelo cinema (que é como conseguimos ver o tempo flui) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo, ele perde o seu carácter estático e passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares parecem postos em contiguidade.

O tempo narrativo é divergente do tempo na película cinematográfica, pois a filmagem requer uma série de escolhas e seleções, nesse panorama o cineasta pode enaltecer alguns personagens, retirar, fazer recortes, mudar o foco narrativo da obra transposta, e eleger os protagonistas a serem intensificados, por esse motivo o produto final e resultado dessa eleição; o roteiro também é adaptado para essa releitura na sua construção de sentido. No filme de Francisco Ramalha Júnior, observa-se essa ruptura de significados estabelecida pelo naturalismo com suas características deterministas, que na obra de Azevedo define o homem pelo meio em que ele convive dado o carácter animalesco, assim como é descrito “Jerônimo era alto, espadaúdo, construção de touro...” Azevedo (1890, p. 110), tendo o homem o instinto animal e seus desejos, inevitavelmente é seduzido pelo cheiro da fêmea a Rita Baiana. Deixando de lado essa ênfase naturalista, o cineasta foca nesse casal eleito como os protagonistas, a trama fílmica gira em torno deles. Os demais personagens são apenas antagonistas ou coadjuvantes, e O Cortiço que é um elemento vivo, emaranhado de muitas histórias de vidas, passa a ser o cenário do romance erótico da Rita com Jerônimo.

EROTIZAÇÃO DOS PERSONAGENS JERÔNIMO, RITA E PIEDADE NOS “CORTIÇOS”

A obra *O Cortiço* narra paralelamente as histórias de miséria, traições, brigas, homossexualismo e muitas idas e voltas nas vidas medíocres dos que habitavam a estalagem de João Romão; a simultaneidade na malha textual entrelaça as vidas desses seres como peçassendo manuseadas em um tabuleiro de xadrez, seus movimentos desencadeiam o foco narrativo. Uma dessas histórias é o romance erótico de Jerônimo e Rita Baiana, uma vez que esse casal foi eleito pelo cineasta Francisco Ramalho Júnior, para protagonizar o filme *O Cortiço* (1977). Na narração fílmica e literária, a relação desse casal é marcada por traições, sendo mais acentuada na obra, esse encontro sedutor entre os dois marcam a ruptura do relacionamento de Jerônimo, o português casado com a portuguesa Piedade de Jesus “Muito diligente, sadia, honesta, forte, bem acomodada com tudo e com todos” (AZEVEDO, 1890, p. 54).

A conquista de Jerônimo, a fogosa Rita, também tinha um relacionamento, era o Firmo, um capoeirista ciumento que aparecia no Cortiço com frequência para ver a mulata. Observa-se, tanto na obra quanto no filme, que essa forte categorização de duas raças é bem frequente, “português” honesto, trabalhador e destemido e a “brasileira baiana”, dançarina, fogosa e envolvente, era quem incentivava as rodas de samba no pátio do Cortiço. São histórias traçadas e personagens que percorrem a trama no romance e a trajetória construída pelo cineasta, envolvendo os leitores e telespectadores. Essa sexualidade é bem acentuada e presente no espaço do Cortiço, envolvendo os moradores e desenvolvendo neles algumas reações que modificam e alteram seu caráter, tudo isso propiciado por aquele ambiente que germina, assim como discorre “E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhoca, a fervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco” (AZEVEDO, 1998, p. 26)

É nesse ambiente, que Jerônimo, o português sem vícios, trabalhador e bom esposo, “abrasileira-se” e muda radicalmente a forma de ser, depois que a Baiana apresenta-o as

bebidas brasileiras o Paraty e o café, então seu sangue agita-se e perde as qualidades de homem honesto, tornando-se preguiçoso e alcoólatra, esquece a sua pátria e enjoa até mesmo do cheiro da sua mulher, trocando-a pela mulata sensual e cheirosa, Rita Baiana. Vítima dos encantos da Rita é inevitável aquela paixão magnética e avassaladora, fazendo com que ele largasse tudo, isso acontece involuntariamente atizando os seus desejos mais profundos, diante disso Paz (1914, p. 42) afirma que:

A atração que experimentam os amantes é involuntária, de um magnetismo secreto e todo poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor, espaço imantado pelo encontro de duas pessoas.

Paz continua: “É uma escolha ou predestinação”, Jerônimo então faz a sua escolha, por causa desse amor erótico é capaz de fazer qualquer coisa, até mesmo cometer um crime, pois os obstáculos que os impediam de ficarem juntos, segundo a sua concepção, deveriam ser tirados, e Firmo o amante da mulata é assassinado pelo português, embora ele já o tivesse ferido com uma navalha. Os dois são motivados pelo ciúme e nesse jogo perigoso, Firmo sai perdendo. A obra nos remete a essas características eróticas, sendo que esses personagens nos desencadeiam sentimentos e ganham vida nas páginas do romance, fator essencial, assim como cita Cândido (2009, p. 55): “O personagem é o que há de mais vivo no romance; e que a leitura desse dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor”.

Piedade, ex-mulher de Jerônimo, também passa por um processo de abasileiramento, ao ser abandonada pelo marido ela se acha em completo desespero com a filha que saiu do colégio, porque o pai não manteve o seu compromisso com as mensalidades, o seu desespero e o incentivo dos vizinhos a leva a beber para se alegrar e esconder a suas mágoas, isto é, mais uma vez o sujeito sendo influenciado pelo meio. À medida que ela se envolve com o convívio e os hábitos brasileiros ela deixa ser levada pelo vício e por alguns homens que abusam dela nos momentos de embriaguez, também torna-se preguiçosa e ninguém mais confia a roupa para ela lavar, por este motivo, evidenciamos que esses são pontos

que também tornam piedade erótica, em que a solidão e o desespero levam a um ponto de partida para outra realidade, a fim de buscar refúgio, assim como retrata Bataille (1957):

O erotismo permanecerá para nós como qualquer coisa de estranho, da qual falarei como se não pertencesse à nossa vida presente, como se fosse uma realidade distante que só nos é acessível sob uma condição: que nós saíamos do mundo em que ora estamos para buscar abrigo na solidão. (BATAILLE, 1957, p. 154)

A personagem Piedade, ao ter o seu matrimônio rompido, abandona os seus costumes e passa a viver influenciada pelo povo do Cortiço. As personagens são primordiais para avançar no tempo narrativo e interagir com o enredo, isso acontece com as relações interpessoais das personagens que habitam O Cortiço ficcional, todavia estamos diante de expressões artísticas diferentes, adaptadas com discurso diferentes e construídas sob a ótica cinematográfica e narrativa, em concordância com isso os personagens Jerônimo, Piedade e Rita comportam-se de maneira divergente nessas duas estéticas. Observa-se, a seguir, a imagem de um dos primeiros contatos dentro da película, entre estes três personagens citados anteriormente.

Cândido (2009, p. 106) dialoga a respeito do movimento dessas personagens pelos artifícios presentes na película: “Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente a dos personagens do romance” como o exposto, inevitavelmente existem divergências no espaço e no tempo narrativo, e a estrutura desses personagens modificam-se de acordo com a releitura que o cineasta quer passar, levando em consideração a obra matriz, para que a imagem em movimento possa preservar algumas características básicas das apresentadas pelo autor .

DIVERGÊNCIA ENTRE OS PERSONAGENS DO ROMANCE E OS DA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA.

Na releitura feita por Francisco Ramalho Júnior, observa-se a seleção que ele fez dos artistas que estavam com maior audiência de público na época, fato esse que levou o cineasta

a estrategicamente incorporar a personagem Rita Baiana na atriz Betty Farias “que alcançou popularidade na novela pecado capital (1975) e o ensaio fotográfico para a revista masculina playboy em agosto de (1978)” (VIEIRA, 2014). As características da atriz e o sucesso de público eram relevantes tanto para a audiência do filme como para retratar a mulata sexual e atraente criada por Azevedo.

No filme, o envolvimento da Rita com Jerônimo acontece de forma análoga à obra, porém na trajetória fílmica essa estória de amor é vista apenas como uma aventura passageira, uma paixão semelhante ao fogo que queima e arde pelo intenso desejo e depois vira cinzas, já que na obra transposta Jerônimo volta com sua esposa e se arrepende por tê-la deixado; ocorre apenas uma paixão inevitável pelo cheiro afrodisíaco da mulata, embora isso também aconteça na obra de Azevedo, existia além do desejo uma espécie de amor carnal que os encurrala um nos braços do outro, para Paz (1914, p. 116) “O amor é louco porque fecha os amantes em uma condição insolúvel. Translada ao corpo os atributos da alma, e essa deixade ser uma prisão. O amante ama o corpo como se fosse a alma.”

Desde o primeiro olhar ao primeiro contato Jerônimo se apaixona por Rita, com isso passa a ignorar seus costumes, trabalho, sua mulher, alterando até mesmo os seus sentidos “Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se lhe toda alma pelos olhos enamorados” (AZEVEDO, 1890, p. 73).

O português, protagonista do filme, vive apenas uma paixão avassaladora e volta com a sua esposa que vem procurá-lo na casa da amante, todavia o português protagonista da obra não volta mais para O Cortiço nem para os braços de sua mulher, seu desejo é viver exclusivamente para Rita e seguir seus costumes, abandonando de vez Piedade e a pobre filhinha que o cineasta, talvez por economia fílmica, retira do elenco, esse pode ser caracterizado como um dos pontos que mais se divergem na transposição do hipertexto para o hipotexto, pois na obra literária Jerônimo tinha consciência do mal que havia feito para as pessoas ao seu redor, mas sob hipótese alguma pensa em largar Rita, assim como enfatiza Azevedo (1980)

A lembrança constante da filha e da mulher apoquentava-o com pontas de remorso, que dia a dia alastrava na sua consciência, à proporção que este ia

acordando daquela cegueira. O desgraçado sentia e compreendia perfeitamente todo o mal da sua conduta; mas só a ideia de separar-se da amante puna-lhe logo a sangue doido a sangue doido e apagava-se-lhe de novo a luz do raciocínio. “Não! não!! Tudo o que quisessem, menos isso!” (AZEVEDO, 1980, p. 178)

Na obra, Jerônimo, sob hipótese alguma deixou a sua mulata, reconhece o seu erro mais não volta com a esposa, para assim reafirmar o seu matrimônio interrompido, já no filme esse matrimônio é reatado e os dois vão embora do Cortiço, resolvem abandonar aquele espaço que só lhe trouxe tristezas e desgostos. Além desse ponto divergente, há outro bastante acentuado, na obra Piedade “abrasileira-se” também e por ter sido abandonada vive regada de desgostos e adota o hábito de beber Paraty e dançar pagode de forma desengonçada ao tentar imitar a Rita Baiana:

Ainda triste; porém, a garrafa de Paraty correu a roda, de mão em mão, e, à segunda volta, Piedade já parecia outra. Começou a conversar e tomar interesse no pagode. Daí a pouco era, de todos, a mais animada, falando pelos cotovelos, criticando e arremedando as figuras ratonas da estalagem. O pataca ria-se, a quebrar a espinha, caindo por cima dela e passando o braço na cintura (AZEVEDO, 1890, p. 184)

Na narrativa fílmica, Francisco Ramalho Júnior muda completamente essa personagem, ela mantém-se honrada e não se contamina com os costumes da gentilha sexual do Cortiço. No triângulo amoroso que desencadeia um jogo pelo coração de Jerônimo essa sai ganhando, sem perder a postura de mulher portuguesa, que pela forma como o cineasta a coloca em cena não perde suas características, e quem sai perdendo é a Rita Baiana que deixada por Jerônimo volta para O Cortiço.

Nessa perspectiva, tanto a ambiguidade quanto o contraste divergente entre as duas estéticas na releitura fílmica possibilitou a criação de aspectos não sucedidos no romance, além da fuga que o cineasta dá em relação ao naturalismo presente na obra. Nesse contexto, a literatura e o cinema mantêm suas respectivas autonomias e seus próprios recursos criativos, levando em consideração a liberdade que o cineasta tem ao dar imagens e sons à transposição da obra canônica d'O Cortiço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A quantidade numerosa de adaptações cinematográficas feitas até os dias de hoje comprova a grandeza particular que o cinema possui de recriar, adaptar, modificar, atualizar, dentre outras características, as obras de arte que lhe inspiram, como é o caso que servem como fontes de inspiração e são transpostas para os filmes.

Com base no que foi exposto, o presente artigo teve como principal função a de analisar, perante embasamentos teóricos, a transposição da obra literária de Aluísio Azevedo *O Cortiço* para a adaptação cinematográfica realizada por Francisco Ramalho Jr, dando ênfase nas questões que envolvem as relações transtextuais, bem como demonstrando os principais pontos divergentes encontrados de uma obra para outra.

A adaptação cinematográfica de *O Cortiço*, enquanto forma de recriação e tradução da obra de Aluísio Azevedo, em que o Cineasta se inspirou, deve ser pensada como uma obra que não vê no livro apenas um espelho ou modelo, mas como um ponto de largada que admitiu-se ser feito algumas mudanças para tornar-se filme.

Portanto, pôde-se perceber que “Os Cortiços” analisados neste trabalho possuem pontos de equivalência, bem como diversos pontos de divergências, caso não houvesse esses pontos de equivalência entre o hipotexto com o hipertexto não teríamos como identificar a obra que inspirou o filme, da mesma forma sem os pontos divergentes não seria de fato uma obra cinematográfica.

Compreendemos que a adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica, necessita manter as características primordiais da narrativa mesmo com as modificações feitas para adaptá-lo ao cinema, assim como é necessário que o filme possua características que diferem de uma obra literária. Em suma, ambas as obras possuem suas particularidades e são estas que fazem surgir pontos divergentes e convergentes.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

O CORTIÇO. Direção: Francisco Ramalho Júnior. Produção: Argus Filmes do Brasil. Distribuição: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1977, 110. Disponível em ><https://youtu.be/ssDcxoFppxk> >. Acesso em 20 set 2019.

DEMAIS REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Série bom livro, 1890.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. PortoAlegre: L&PM, 1987.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O que é cinema*. SãoPaulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1994.

CANDIDO, Antonio [et al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cíbele Braga et al. Belo horizonte: Viva Voz, 2010.

KOTHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 2018.

PAZ, Octávio. *A dupla Calma*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1914.

PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac, 2002.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Rev. *Ilha do Desterro*, n. 51, pp. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/21758026.2006n51p19/9004>. Acesso em 23 maio 2019.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Literatura & Cinema*: Os “Cortiços” de Aluísio de Azevedo e de Francisco Ramalho Júnior. In *humor no universo literário: O riso com instrumento*-Estudos livres: UFPI/ FAPERJ, 2014. v.13, n 18, pp 213-227.

LINGUAGENS & EXPRESSÕES

EM MÚLTIPLOS OLHARES

VOL. 1 - ARQUIVO, MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO

Em 2021, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes completou dez anos de existência. Como parte da programação comemorativa desse marco, foi organizado o X Seminário de Letras e Artes, com o tema *Linguagens e expressões em múltiplos olhares*, um evento gratuito e realizado em plataforma digital, de modo que pudesse acolher pesquisadores de diversas regiões do Brasil e de outros países. Com o objetivo inicial de debater pesquisas no contexto da grande área de Linguística, Letras e Artes, desenvolvidas antes ou durante o período de isolamento social, o evento recebeu propostas que dialogaram com os eixos temáticos correspondentes às linhas de pesquisa do Programa. A coleção que aqui apresentamos deriva deste evento.

LUCIANE PÁSCOA
ALLISON LEÃO

Terra Papagalli

 editora
UEA



Secretaria do
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO