

Paulo Caetano

achados  
a v u l s o s

Ensaaios



No caso deste livro, o gesto compilatório passa por três motivos: juntar ensaios esparsos publicados em anais de eventos, os quais acabam tendo pouca visibilidade em sites de busca, e pouco valem na corrida acadêmica; perceber linhas de raciocínio na referida produção; comemorar dez anos da publicação do primeiro texto. Emilio Renzi, nos seus diários, diz que gostaria de contar sua vida seguindo uma cena: as cicatrizes que cada leitura deixa, uma “intensidade visual”: uma vida seria as epifanias das leituras; ou ainda: reconstruir a vida a partir das estantes de livros que ele próprio, Renzi, o alter ego de Piglia, possuiu.



## **Achados Avulsos**



# **Diálogos** *Transdisciplinares* **em Educação**

---

Diretor da série:

Herlon Alves Bezerra

---

Comitê Científico e Editorial:

Caroline Farias Leal Mendonça; Leandro de Prouença Lopes  
**Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Redenção/CE, Brasil**

Helder Manuel Guerra Henriques  
**Instituto Politécnico de Portalegre, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Portalegre, Portugal**

Bernadete de Lourdes Ramos Beserra; Léo Barbosa Nepomuceno; Mariana Tavares Cavalcanti Liberato  
**Universidade Federal do Ceará – Fortaleza/CE, Brasil**

Carlos Alberto Batista Santos; Juracy Marques  
**Universidade do Estado da Bahia – Brasil**

Aline Lima da Silveira Lage  
**Instituto Nacional de Educação de Surdos – Rio de Janeiro/RJ, Brasil**

Carlos César Leal Xavier; Pablo Dias Fortes  
**Escola Nacional de Saúde Pública/Fiocruz – Rio de Janeiro/RJ, Brasil**

Ana Carmen de Souza Santana; Dilsilene Maria Ayres de Santana; Francisco Gilson Rebouças Porto Júnior  
**Universidade Federal do Tocantins – Palmas/TO, Brasil**

Carlos Eduardo Panosso  
**Instituto Federal do Tocantins – Palmas/TO, Brasil**

Edson Hely Silva  
**Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE, Brasil**

Alexandre Franca Barreto, Eliana de Barros Monteiro, Marcelo Silva de Souza Ribeiro  
**Universidade Federal do Vale do São Francisco – Petrolina/PE, Brasil**

Ana Patrícia Frederico Silveira, Ana Patrícia Vargas Borges, André Ricardo Dias Santos, Antônio Marcos da Conceição Uchôa, Bartolomeu Lins de Barros Júnior, Clécia Simone Gonçalves Rosa Pacheco, Cristiano Dias da Silva, Edivânia Granja da Silva Oliveira, Eduardo Barbosa Vergolino, Francisco Kelsen de Oliveira, Gabriel Kafure da Rocha, Juliano Varela de Oliveira, Márcia Farias de Oliveira Sá, Maria Alcione Gonçalves da Costa, Matheus Henrique da Fonseca Barros, Rodolfo Rodrigo Santos Feitosa, Sebastião Francisco de Almeida Filho, Tito Eugênio Santos Souza, Valter Cezar Andrade Júnior  
**Instituto Federal do Sertão Pernambucano – Petrolina/PE, Brasil**

# Achados Avulsos

Ensaaios

Paulo Caetano



**Diagramação:** Marcelo A. S. Alves

**Capa:** Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

**Fotografia de capa:** Marden Ferreira

**Fotografia da 4ª capa:** Paulo Caetano

**O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.**



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série Diálogos Transdisciplinares em Educação – 28

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

CAETANO, Paulo

Achados Avulsos: ensaios [recurso eletrônico] / Paulo Caetano -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

104 p.

ISBN - 978-85-5696-745-9

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Poesia; 2. Ensaios; 3. Literatura; 4. Poemas; 5. transdisciplinaridade; I. Título.

CDD: 809

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária

809

# Sumário

Advertência .....	9
1.....	11
Heterotopia da errância: “A terceira margem do rio”, Bas Jan Ader	
2.....	22
Arquivamento em “Black Museum”	
3.....	33
Cidade que desponta: ocupação e verticalidade na peça <i>O cortiço</i>	
4.....	44
Nos corredores do mundo: encontro e belicosidade em <i>Jóquei</i> , de Matilde Campilho	
5.....	50
Dizer o mundo, vir a ser: Maria Valéria Rezende e Sofia Vivaldi	
6.....	59
Vertigem da palavra: poemas eróticos de Maria Teresa Horta	
7.....	68
A <i>Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica</i> , de Natália Correia: um empenho memorialístico e autoral	
8 .....	77
A memória da paródia: desconstrução dos relatos de viagens em <i>Passaporte</i> , de Fernando Bonassi	
9.....	91
Ambiguidades, espelhamentos e dessacralizações: a mulher em “Mona Lisa”, de Meir Kucinski	
Posfácio .....	100
Perspectivismo e transdisciplinaridade em <i>Achados Avulsos</i> , de Paulo Caetano Vitor Cei	





## Advertência

Um volume como esse, de ensaios apresentados em congressos ao longo de anos

*“faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.”*

A citação acima concerne à “Advertência” que Machado de Assis faz em *Papeis Avulsos*, em 1882, colocando questões caras à Teoria da Literatura e aos Estudos da Linguagem: o papel, aparentemente autônomo, do leitor, de atribuir sentido, a fluidez dos gêneros, o poder que emanaria da figura do autor, os fins que mobilizariam a pulsão da escrita.

No caso deste livro, o gesto compilatório passa por três motivos:

- a) juntar ensaios esparsos publicados em anais de eventos, os quais acabam tendo pouca visibilidade em sites de busca, e pouco valem na corrida acadêmica;
- b) perceber linhas de raciocínio na referida produção;
- c) comemorar dez anos da publicação do primeiro texto. Emilio Renzi, nos seus diários, diz que gostaria de contar sua vida seguindo uma cena: as cicatrizes que cada leitura deixa, uma “intensidade visual”: uma vida seria as epifanias das leituras; ou ainda: reconstruir a vida a partir das estantes de livros que ele próprio, Renzi, o alter ego de Piglia<sup>1</sup>, possuiu. Por conseguinte, dá para indagar que vida se escreve nos textos publicados.

Se o leitor pensa “Em ‘a’, ele abraça o capeta do produtivismo”, está certo em parte: a absolvição frente ao reproche passa pelo fato de que

---

<sup>1</sup> PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: anos de formação*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017. p. 19, 27.

nas Humanidades, não raro, determinada filiação (a uma corrente crítica, por exemplo) acaba por determinar, *a priori*, o mérito de um texto. Num análise curricular para um certame, por exemplo, o número de artigos seria, pois, um critério menos enviesado para qualificar determinado pesquisador, em vez de julgá-lo previamente por ser marxista ou pós-estruturalista.

Em “b”, deixarei para que o leitor o faça. Saliento apenas que a escrita é um modo de lidar com a ansiogênese de um tempo acelerado e de um mundo caleidoscópico a nos seduzir a todo tempo pedindo, maroto, uma análise.

Assim como comemoro a publicação deste volume, saúdo-me com a leitura de quem por aqui passa.

**Heterotopia da errância:  
“A terceira margem do rio”, Bas Jan Ader**

*Deixe-me ir  
Preciso andar  
Vou por aí  
a procurar  
Rir pra não chorar  
“Preciso me encontrar”,  
de Cartola.*



*“Expansão”  
Obra de Marcone Moreira  
Exposta na Galeria Periscópio (BH-MG)  
em junho de 2016.  
Foto: Paulo Caetano*

## 1. Primeiros espaços

Alguns lugares são urdidos pelo indivíduo a fim de se isolar do mundo, a fim de, nas palavras de Michel Foucault, criar um “contra-espaço”, o qual, por vezes, denuncia a ilusão, o absurdo, a violência do real, do cotidiano; espaço esse que, contudo, também serve para a instauração de violências chanceladas pelo Estado (como prisões – e Guantânamo é uma das maiores evidências disso hoje) sob o disfarce de uma legalidade. Espaço esse, ainda, que é fruto da imaginação, e como tal serve para instaurar mundos outros.

Disso dão nota os diversos textos utópicos (no sentido de criação de cidades) como *Cidade do Sol*, de Campanella, *A utopia*, de Thomas Morus, *As cidades invisíveis*, de Calvino, dentre outros, nos quais um lugar é concebido, seja de modo exemplar, escapista, desconstrutor, ou violentador, como se vê em distopias como *1984*, de George Orwell ou *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. Ou seja, diversas são as funções desses não-lugares.

Em “As heterotopias”, Foucault discorre sobre esses lugares-circunstâncias, os quais estão densamente carregados de significações e implicações. Espaços físicos íntimos, privados (como um quarto, uma cama, uma rede, um armário, um quintal) podem ser fruto da imaginação, mas alguns deles ora são materiais, ocupam espaços, cercam – literalmente – indivíduos, ora são alçados a domínios da fantasia, a qual concebe mundos que passam ao largo de regras convencionais da experiência humana. A heterotopia pode ser vista como “lugar-outro” a apagar, a neutralizar, a purificar os lugares hegemônicos (por assim dizer), pois são “lugares reais fora de todos os lugares”. (Foucault, 2013, p. 20).

A heterotopia, portanto, seria essa *ciência* que estudaria tais localidades. Tal saber se mostra necessário, afinal, os contra-espaços dizem muito de quem os concebe. Há sociedades que criam tal “suspensão” a fim de sacralizar certos ritos; há aquelas sociedades que colocam as núpcias num lugar-outro (para que a primeira noite da mulher não ocorresse

em casa); há sociedades que criam *distanciamentos* para os “desviantes” (disso dão prova os asilos, os manicômios, as prisões, os internatos, (Foucault, 2013, p. 21 - 2); há sociedades que afastam os mortos de si (num *cuidado* que não se restringe ao medo da infecção, mas que passa pelo medo da morte), distanciamento que se mostra recente historicamente, num tratamento asséptico dado à morte – o qual potencialmente diz de quem o faz.

As heterotopias (tomadas como o próprio espaço, e não a ciência) podem ser justaposições de espaços como o cinema o é, ao ser um retângulo que comporta outro retângulo no qual algo vai ser projetado, ou um museu ou uma biblioteca que seriam justaposições (totalizantes, como já se almejou ser) de tempos e saberes, ou uma feira (ou um estabelecimento comercial como o “Topa-tudo” brasileiro) em sua composição heteróclita (Foucault, 2013, p. 25), quase como uma enumeração caótica do real.

Esses espaços podem existir para isolar (como as prisões o fazem); para reservar indivíduos de uma moral instituída (como os motéis funcionam frente a uma noção de sexualidade e de casamento monogâmico; para contestar o entorno, o mundo, isto é, “criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão”. (Foucault, 2013, p. 28). Tais ideias de ilusão e contestação podem ser profícuas para se pensar no que está instaurado e que, por isso, acaba por impactar o indivíduo. Assim, a criação e a entrada (refúgio) numa heterotopia pode ser ato contra um espaço “hegemônico” – ato tal que iria contra, por exemplo, o acúmulo da “caixa de ferramenta da família” (Nassar, 2009, p. 39) ou a mão violenta do Estado.

## **2. “A terceira margem do rio”**

A noção de heterotopia é fértil para ler o conto de Guimarães Rosa (publicado em *Primeiras Estórias*, 1962), o qual traz um personagem que parece acumulado do pragmatismo de demandas cotidianas: o pai era

“cumpridor, ordeiro, positivo, e sido assim desde mocinho e menino (...) Só quieto” (Rosa, 1988, p. 32). Somado a esse peso, poder-se-ia vislumbrar, uma contenção (que aponta para a acumulação tensa do vivido), como a que ocorre quando o marido opta por suspender a resposta diante do grito da mulher de “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte*”. (Rosa, 1988, p. 32), [itálico do texto].

Frente a esse peso dos anos, encomenda canoa para durar, “especial, “de pau de vinhático”. A ideia é colocada pelo narrador como invenção – caracterização que denotaria uma capacidade cognitiva que, aparentemente, se difere da positividade ordeira vinda desde a infância – mas também como “doidera” (Rosa, 1988, p. 33), rótulo que figuras inventivas comumente recebem.

Assim, a saída do pai pode ser vista como uma resposta, uma contestação a esses contextos, a esses espaços: a infância e a adolescência (que exigiram pragmatismo) e a atmosfera familiar (que provocariam um abafamento de si frente aos outros). Então “ele no ao-longe” (Rosa, 1988, p. 33) pode se dar como desejo de recolhimento (para estar só consigo, sem, por exemplo, jornalistas invasivos que tentam fotografá-lo, mas que, como relata o filho, “(...) não venceram: nosso pai desaparecia para a outra banda...”); ou ainda esse “ele no ao-longe” pode ser visto como uma espécie de “expansão de si” (por assim dizer), isto é, para se dar a um mundo distinto daquele vivido desde sempre: o rio, cuja base se difere do alicerce regular da terra e da família; rio que apresenta movimento, força, cor, imprevisibilidade e diversidade de vida distintos do que fora experimentado até então. Estar no rio seria abrir-se para si ou para o móvel, o imprevisível, para aquilo que se renova constantemente.

Consequentemente, os valores mudam: a filha que, junto com o marido, ambiciona mostrar a neta ao avô, fica “no vácuo”; o (corpo do) pai que antes, provavelmente, atendia às demandas corriqueiras da família, agora parece ter menos intervenção: unhas, cabelo e barba cresceram, o corpo fica mais nu, “(...) com aspecto de bicho”. (Rosa, 1988, p. 35). Tais mudanças apontam para a força da experiência, a qual demanda, por

exemplo, alto grau de desprendimento, poder-se-ia dizer. Despojamento esse que não emerge no filho. Este não consegue assumir a herança, não consegue “receber o bastão”: quando chama de volta o pai já velho (a fim de trocar de posição e assumir barco e rio), foge, num “procedimento desatinado”, desistência que o leva a questionar sua maturidade: “Sou homem, depois desse falimento?”. (Rosa, 1988, p. 37). Numa lógica edipiana, o filho deveria substituir o pai, superá-lo. Abrir-se para o rio, em sua força, imprevisível, demandou algo de que o jovem não dispunha, um rito não cumprido e peso consequente, algo que mobilizou o pai a se por em trânsito contínuo – ainda que por vezes parado, paralelo às margens.

Estar no rio seria contestar o *ethos* ordeiro e familiar para viver a renovação infinita das águas, como sobreposições em detrimento da mesmice familiar (em sua ilusão de formato adequado) – neutralizada pela distância, pela suspensão que é ser a terceira margem de um rio, numa simbiose de homem e água, homem e mundo-outro, ou seja, num posicionamento, numa constituição nova de si frente ao entorno. Este é marcado, pois, pelo tradicionalismo patriarcal, como coloca Ana Paula Pacheco em *O lugar do mito*. O pai em sua retirada faz interromper um desenrolar sócio histórico. A estrutura familiar perde assim a presença principal daquele que é tido como figura de poder, de interdição, e a rede de solidariedade que vem a se instalar não só reforça o referido caráter patriarcal, como se mostra nos atores emblemáticos desde a colônia: “o fazendeiro, o padre, o mestre, o soldado”. (Pacheco, 2006, p. 147). Frente a essa tradição, o pai instaura o estranho (cf. Pacheco, 2006, p. 154) via insólito, inaugurando, por assim dizer, uma presença-ausência, um estar-espectral que se localiza à margem da tipologia convencional de família. Frente ao modelo ordinário e engessado do clã, dá-se uma ambiguidade, uma “travessia parada”, como chama a autora de *Lugar do mito*. Paralisia e movimento, distância e proximidade, negação e exemplaridade são algumas das aparentes contradições que questionam a ordem, bem como engendram um estar no mundo.

O barco então seria o meio para tal renovação – perspectiva que pode ser cotejada com performances de um artista holandês, o qual, ao que parece, de modo muito particular, procurou sondar como seria a relação do indivíduo com a terra sem uma força que o “joga para baixo”.

### 3. Bas Jan Ader

Bas Jan Ader, artista holandês que viveu boa parte de sua vida na Califórnia, segundo seu site oficial, desapareceu misteriosamente em 1975 depois de sair no que seria o menor barco a atravessar o Oceano Atlântico. Nove meses depois da partida, o bote foi encontrado vazio próximo à Irlanda. Suas performances (pelo menos as que se encontram no Youtube) ocorreram no início da década de 1970 e mantêm uma curiosa ideia de movimentação, a qual, este ensaio sugere, aponta para uma libertação.

São diversas as performances do artista holandês registradas em vídeo. Este ensaio traçará um fio que potencialmente as amarra e serve de preparação para sua “performance-partida” no/ao mar. Em um desses atos, Bas Jan Ader rola de um telhado depois de, aparentemente, ter sentado no topo “aréstico” da casa, como se quisesse sentir como é, devido à gravidade, despencar, rolar de uma casa. Noutra performance, ele se instala numa espécie de trilha e tomba seu corpo para o lado direito até o limite em que há aquela “quebra” do equilíbrio: ao perceber que vai cair, para, como que sondando qual seria o ângulo de inclinação (menor que 90 graus) que seu corpo pode fazer com o chão. Num terceiro ato performático, o artista, em Amsterdam, corre de bicicleta e se joga num canal, com o veículo. Tem-se aí mais uma vez a gravidade e a queda (propositalmente) provocada como matéria da performance. Outro registro em que algo análogo ocorre é a ação<sup>1</sup> em que Bas Jan Ader se pendura num galho de uma árvore, o qual está sobre um rio. Há aí mais uma vez uma “pesquisa” sobre a relação força para sustentar o próprio corpo X

---

<sup>1</sup> Usa-se aqui “performance” e “ação” como sinônimos. Para maiores delimitações, vide Ramirez (2017).



força gravitacional. Mas a queda, ao que parece, não é forçada (como ocorre na performance da bicicleta): fica a impressão ao interlocutor de que o performer se mantém pendurado até o limite das forças para, então, despencar no rio raso. Por fim, uma última ação performática que lida diretamente com a gravidade é aquela em que o artista holandês levanta e sustenta um pedra extremamente pesada por alguns minutos para então, no limite das forças (como é sugerido) largá-la ao chão, como se dissesse que o peso da pedra e a gravidade venceram, depois de um momento específico.

Essas performances parecem fazer uma sondagem da relação do(s) corpo(s) com a gravidade. É como se Bas Jan Ader estivesse tendo pela primeira vez a experiência de sentir o peso do próprio corpo em relação à força gravitacional. Esta então (algo que “está dado”, como que naturalizado) recebe um olhar com frescor – algo comparável (mas por oposição) às pessoas que experimentam a gravidade zero numa nave e ali constroem movimentos novos, diferentes daqueles que fazem usualmente quando há algo puxando-as para o centro da Terra. Ao trabalhar com algo invisível (forte e onipresente, ao que parece), a performance de Bas Jan Ader faz, pode-se dizer, seu “interlocutor” rever o que o faz ter os pés no chão, o que o faz ser alguém *fixo*. A ação, portanto, lida com o imaterial que atua diretamente no corpo retendo-o.

Assim, suas performances podem ter um caráter de (busca de) libertação. Libertar-se das amarras da gravidade permitiria, por exemplo, ficar no teto por mais tempo, ou carregar uma pedra pesada pelo dobro dos minutos. A libertação, contudo, em Bas Jan Ader, não estaria “apenas” em sua relação com a gravidade, mas também com a fixidez. E sua performance última pode trazer em si seu potencial libertador: com algo pequeno, o artista buscou ir longe (outro continente? a morte?). Se as performances descritas procuram mostrar a desproporção entre duas forças (a gravitacional e a de oposição a esta: a do corpo), em sua partida no barco talvez seja possível ver mais uma vez essa relação de desproporção, já que o barco utilizado para cruzar o Atlântico era, até então, o

menor já utilizado numa longa travessia como essa. Como que um indivíduo que desafia uma força imensurável, o performer se lança em tal empreitada como se disputasse com a gravidade, ou então: como se mostrasse onde começa o limite do ser humano, em que ponto que este está irremediavelmente preso à força; em que ponto a resistência humana termina e a fixação se instaura por completo. Afinal, o deslocamento depende da força que o indivíduo tem que fazer para quebrar a resistência da lei.

Se no conto roseano o pai se dá a ver enquanto está no rio, o performer não o faz (provavelmente por forças externas a ele). Contudo, apesar dessa diferença, parece haver em ambos um desejo pelo deslocamento, pela libertação. No texto de *Primeiras estórias*, o personagem está num acúmulo de fazeres pragmáticos; já nos vídeos o performer busca evidenciar a força que o prende – fato que ilumina seu desaparecimento, afinal, não se dar a ver impede o controle, impediria a estocagem de demandas pragmáticas do cotidiano.

#### **4. Michel Maffesoli: o indivíduo que se realiza na errância.**

O autor de *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas* discorre sobre a errância como uma maneira de estar no mundo, maneira a qual passa ao largo do controle do indivíduo “fixado”, do indivíduo preso às demandas pragmáticas, isto é, a noção de nomadismo é tomada aqui como negação da fixação, como desejo de deslocamento. Portanto, não se afirma que personagem e performer são nômades num sentido estrito, mas que ambicionam, cada um à sua maneira, o movimento e a quebra da resistência domesticadora.

Tal postura então seria ato de resistência que, enquanto fica consigo tende a abrir-se ao mundo. Citando Walter Benjamin, Maffesoli (2001, p. 33) fala do “passeio sem destino” contra um ritmo de vida orientado unicamente para a produção. O passeador é um modelo de resistência a isso, por levantar a bandeira do ócio – vício para a moral econômica. Não se

coloca aqui que ambos (o personagem do conto e o performer holandês) estão, cada um em seu espaço, flanando, mas que estão em lógica distinta da engendradora pelo pragmatismo.

O indivíduo que se desloca teria usualmente práticas marcadas por uma abertura, por uma flexibilidade, por uma diversidade maior (em relação àqueles que estão mais fixados). Nesse contexto, por exemplo, sexo, habitat, trabalho, educação se mostram mais abertos, com todas as marcas do imprevisível, com todas as marcas do que se move. (Cf. Maffesoli, 2001, p. 51), esse desejo de “alargamento do horizonte cultural pode se dar então por tais desejos.

Para além disso, não é apenas a economia (ou necessidades básicas, outrora supridas, por exemplo, por um rio) que move o indivíduo, mas uma pulsão migratória. O errante parte para aventuras a fim de buscar uma plenitude perdida ou, na expressão de Durkheim, a fim de saciar uma “sede do infinito” (Cf. Maffesoli, 2001, p. 51, 64, 107). Se no personagem roseano o desejo de reserva, de recolhimento (diante de demandas familiares, por exemplo) o impele para o rio, no performer, por sua vez, essa (im)pulsão é mais difícil de ser estipulada, cabendo a este ensaio especular (via aproximação das performances anteriores) que o desejo de deslocamento tem relação com uma vontade de libertação, de quebra de resistência.

Assim, o movimento de ambos (do personagem e do performer) teriam algo próximo do que o sociólogo francês chamou de “peregrinação existencial”, ou seja, é pertinente dizer que a errância deles viria como elemento integrador do “si individual ao si global”, já que o nomadismo atuaria numa realização do si que não está na realização profissional, mas no encontro da expressão e força do imaterial. (cf. Maffesoli, 2001, p. 162, 164). Imaterial esse que pode ser entendido como reserva (do personagem) e resistência (do performer) à força que o fixa ao chão.

É como se o texto de cada um (de um lado o peso de uma juventude obrigatoriamente pragmática, de uma família com suas demandas, e de outro lado as performances sondando o “peso” da gravidade) sugerisse

que ambos demandam essa “peregrinação”, uma libertação, a qual não poderia ocorrer no âmbito familiar, profissional (no conto) ou não poderia ocorrer diante da força que prendia o artista a terra. E libertação pode significar a possibilidade de se deslocar, de viajar usando um meio como um barco (esse pedaço de madeira que paira sobre a água, como se a relação com a gravidade fosse menos agressiva): heterotopia por excelência, como coloca Foucault, ao chamar o barco de “um pedaço de espaço flutuante”, aludindo a uma possibilidade de vê-lo como anulador da gravidade.

O barco seria ainda um meio que saciaria aquilo que, como já exposto, Maffesoli (à luz de Durkheim) chamou de “sede do infinito”, por estar “fatalmente ligado ao infinito do mar”. (Foucault, 2013, p. 30). Desde o século XIV, os navios eram esses instrumentos que alimentavam a imaginação<sup>2</sup> sobre o continente-outra, sobre o desconhecido em sua carga de aventura e estranhamento. É por isso que o barco foi

(...) nossa maior reserva de salvação. (...) Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários.

(Foucault, 2013, p. 30).

O barco então, em sua heterotopia por excelência, fulgura como reserva de salvação, como fomentador da imaginação, e também como ferramenta de realização do deslocamento (o qual, como sugere a música de Cartola, em epígrafe, seria circunstância de encontro consigo). O barco fulgura ainda como ferramenta de realização do desejo: vê-se no conto o personagem que ambiciona uma vida-outra fundida ao rio (e não à família). Essa imagem (a da fusão) poderia ser *projetada* na segunda epígrafe deste ensaio, isto é, no barco “vazado”, de Marcone Moreira, intitulado “Expansão” que, como o título sugere, permitiria uma ampliação, por exemplo, do contato do corpo com a água, com o espaço-outra.

---

<sup>2</sup> Além de alimentarem isso, viabilizaram o desejo de expropriação econômica do outro, da colônia.

Vê-se no performer, por sua vez, a ambição de estar de outra maneira na Terra, de tocar o solo de modo distinto. Ambos assim: reinventores do caminhar.

## Referências

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n – 1 edições, 2013.

GROOT, Elbrig de. Beautiful sea: De verzamelde werken van Bas Jan Ader. Disponível em <http://www.basjanader.com/dp/Degroot.pdf>. (acesso em 20-5-16).

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PACHECO, Ana Paula. Margem parada. In: *Lugar do mito: Narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMIREZ, Natalie. O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. Arteriais: revista do PPGARTE. UFPA. n. 04 Jul. 2017. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/download/4868/4365> Acesso em (acesso em 20-5-18).

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

SPENCE, Brad. And he fell into the sea. Disponível em <http://www.basjanader.com/dp/Spence.pdf> (acesso em 20-5-16).

Vídeo “Here is always somewhere else: the disappearance of bas jan ader (1/ 5)” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aqJTelloG3L> (acesso em 20-5-16).

<http://www.basjanader.com/> (acesso em 20-5-16).

## Arquivamento em “Black Museum”

Empresários visionários

*Woyiec criou o “Tour da morte”, que procura dar a sensação mais realista possível das coisas que andaram acontecendo na Polônia nos últimos tempos. Grupos uniformizados atacariam ônibus, simulando fuzilamentos, sequestros, e, quem comprasse um tíquete especial poderia ser torturado e/ou submetido a sessões de eletrochoque. Experiências com câmaras de gás não estão sendo excluídas. Tudo pode ser arranjado. Ninguém leva a sério essas ideias no ramo do turismo. Mas Woysiec não se incomoda. Considera-se um visionário. Só mesmo as futuras gerações devem lhe dar razão. (Bonassi, 2001, p. 77).*

### 1. Introdução

Não raramente manifestações artísticas se ocupam de práticas agudas como, por exemplo, o desejo de ver o outro sofrer, ou de uma pessoa causar dor a si própria. A epígrafe acima, um micro conto de Fernando Bonassi, conta a história de um singular empreendedor que mercadorizou o sofrimento. O texto de *Passaporte* está num conjunto em que se veem práticas contundentes para com o corpo; mostra ainda como algumas figuras marginalizadas seriam embrutecidas por uma conjuntura de falta, de perseguição, de pobreza (não gratuitamente parte das histórias desse livro do ano de 2001 estão localizadas no leste europeu e na América Latina). Masoquismo e sadismo são algumas práticas presentes no volume. A atmosfera distópica do conto (em que vetores vários como

desejos, perversões, sistema socioeconômico incisivo impactam diretamente os corpos dos personagens) dialoga *epigraficamente* com a trama de “Black museum.”

O episódio da série *Black Mirror*, escrito por Penn Jillette, e dirigido por Colm McCarthy, aborda, dentre outras coisas, o sadismo mercadorizado. Por meio de algo intitulado *cookie*, concebe-se aí a possibilidade de sintetizar a consciência de alguém, confinando-a, e criando um “desdobramento”<sup>1</sup> desse indivíduo. Na maior parte das vezes, o “duplicado”, na série, é concebido para ser punido por algo (duplo de quem, no caso, está numa berlinda). Esse processo de criação parte de demandas várias: uma moral hipócrita dos justificações, um desejo recorrente de linchamento, o sadismo de sentenças judiciais, a espetacularização-souvenir da vitória.

Observado isso, este ensaio discute como a (chamada) consciência, no episódio, é transformada em arquivo virtual. A noção de arquivamento, para Jacques Derrida, é marcada por um poder, presente nas mãos do arconte. Este, mais do que possuir tal “objeto”, tinha uma autoridade hermenêutica, coloca o filósofo franco-argelino. Interpretar, reunir, classificar, ordenar, preservar eram algumas das atribuições do *arkhê*, espécie de “casa-guardião” que representava e fazia a lei em relação ao arquivo.

Desse modo coube aqui discutir a figuração do poder que se manifesta no ato de “sintetização” da consciência, no referido episódio, no qual a consciência seria um objeto arquivável. Como coloca o autor de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, é impossível se livrar do inconsciente, e em função disso, o arquivamento deixaria entrever algo recalçado. Daí também emergir do arquivo uma pulsão de morte, de destruição, o que parece emergir nalguns personagens de “Black museum”. Atravessado por dores, o arquivamento pode vir como um sintoma, um desejo de lidar com a memória e a preservação de algo – quiçá o sofri-

---

<sup>1</sup> Em alguns episódios da série (como “San Junipero” e “White Christmas”), o *cookie* poderia ser considerado um duplo, por coexistir com o corpo biológico a partir do qual é concebido.

mento de quem antes fizera outrem sofrer, numa aparente recursividade (não sem violência) de um poder sobre o outro<sup>2</sup>.

## 2. A preparação do arquivo

“Black museum” é aberto com uma música branda e embalante que, como pode prever o espectador, servirá como irônico contraponto ao peso do que virá. A aparente leveza da personagem dirigindo numa estrada se dá em muito pela música por ela cantada, cuja letra diz *“Oh, how can I forget you / when there is always something there to remind me / always something there to remind me / I was born to love you / and I will never be free / you’ll always be a part of me”*. Essa música, *“There’s Always something there to remember me”*, de Dionne Warnick, funciona como uma epígrafe no episódio: forja uma leveza, mas carrega em si o peso e a inevitabilidade do passado que norteará a trama. Os versos “como posso me esquecer de você / se sempre tem alguma coisa para me lembrar de você / há sempre algo para me lembrar / Nasci para te amar / nunca serei livre / você sempre será parte de mim”<sup>3</sup> são significativos de tal preparação. Esse algo que faz lembrar (que num contexto menos tecnológico poderia ser uma simples lembrança) é ressignificado, podendo, agora, ser entendido como a transferência da chamada consciência (da mãe na protagonista), ligando a todo tempo passado e presente, podendo ser aquilo que está latente, dando assim forma à experiência humana.

A sequência de cenas dá a entender que a jovem Nish vai ao posto para somente abastecer seu carro. Ou seja, ir ao “Museu Negro” teria como objetivo apenas “matar” o tempo (mais de três horas) em que o carro (retrô, mas com tecnologia de abastecimento solar<sup>4</sup>) era recarrega-

<sup>2</sup> Agradeço a Carolina Kerr, Lulu Mahoney, Vitor Almeida e principalmente a Vivian Vallory pelas discussões sobre o episódio. Segue o link a quem possa interessar: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1970700146525341&id=100007561234200](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1970700146525341&id=100007561234200)

<sup>3</sup> Tradução nossa.

<sup>4</sup> Isso é um aspecto recorrente na série. Os veículos são antigos, têm um caráter retrô, e são dotados de recursos tecnológicos que raramente se encontram ou que inexistem hoje, em 2018, mesclando “futurismo” com tradição.



do. A juventude da protagonista, o fato de parecer uma estudante, a aparente ausência de objetivos sugere que a visita à exposição é apenas um pretexto – circunstância que colaborará para a construção das “rasteiras”, das quebras de expectativas, recurso amplamente usado na série.

O proprietário do museu é Rolo Haynes, um vendedor cínico e fanfarrão que outrora fora representante de uma empresa chamada TCKR, a qual criava, por exemplo, máquinas capazes de transferir sensações físicas entre pessoas e fazer extração de consciências. Quando abre a porta para a garota, o personagem tenta impressioná-la, dizendo que haverá fila, mas ela o desmente dizendo que a estrada estava vazia – situação que funciona como uma prévia do que ocorrerá diversas vezes: ele blefa, ela retruca (ou silenciosamente concorda, por diplomacia calculada).

O episódio então, aos poucos, de modo coeso, dá pistas do objetivo de Nish a partir de características dela: obstinada (espera o museu abrir); forte (responde a Rolo Haynes que dá conta da impactante exposição); explícita e calculista (ao ser indagada o que fazia na cidade diz “meu pai mora aqui”); e como sabemos o advérbio de lugar nesse caso não se refere apenas à cidade); punitiv(ist)a (ao dizer que deseja que o médico da primeira história tivesse sido condenado à prisão).

Assim se desenrola a trama, com inicial leveza. O fato de o guia do museu ser um contador de histórias deixa o episódio mais leve, envolvente. O ato de narrar abre espaço para que Haynes faça digressões ou supostos ensinamentos (sobre aspectos do corpo, como dor, prazer, bem como questões médicas), tal circunstância reforça a falsa imagem de que Nish seria uma jovem ingênua recém-entrada na vida adulta. Cabe então ver brevemente como as duas primeiras histórias funcionam como uma preparação para o clímax.

### **3. As partes**

A primeira história narrada pelo “empreendedor” é a do equipamento (uma espécie de touca) que transfere sensações físicas de uma

pessoa para outra. No caso, o objeto, em fase de testes, é usado por um médico, Dawson, a fim de saber o que os pacientes sentiam exatamente, proporcionando diagnósticos extremamente precisos (pois nem sempre um adoentado consegue expressar o que sente). Devido a uma pane (por causa de uma quase-morte do médico usuário do aparelho), as dores dos pacientes passam a ser recebidas sensorialmente como prazer. Isso, por uma compulsão, faz com que Dawson entre numa vertiginosa escalada de dor-prazer, busca que passará por automutilação e assassinato. Contudo, como o ato de se machucar não o amedrontava, e sendo o medo um elemento fundamental para a “inversão” (da dor em prazer), o médico chega ao ponto absurdo de furar com uma broca uma pessoa em situação de rua – tamanha era a vontade de sentir prazer através da dor e medo em outrem.

Essa primeira história é uma prévia do que será desdobrado: como a dor no outro é apropriada por um indivíduo, transformando-a em prazer, de modo nem sempre claro se tal apropriação é sádica e calculista e/ou animalesca e impulsiva. A história ainda traz um recurso vastamente usado na série: o desdobramento “exponencial” de situações-limite, as quais o espectador tende a prever as primeiras consequências (da tecnologia como viabilizadora de desejos pulsionais), mas não as últimas. Todavia essa cadeia aguda se mostra factível, se se considerar o que os dispositivos oferecem, e o que desejos, pulsões, perversões acabam demandando.

\*\*\*

A segunda história, por sua vez, concerne a dois jovens que se conhecem numa festa. Eles acabam namorando e tendo um filho. Pouco tempo depois, ela (Carrie) sofre um acidente, ficando em estado vegetativo. O aparato tecnológico da vez é a “caixa de comunicação”, um dispositivo que permite que pessoas em coma respondam a perguntas, usando “sim” ou “não”. Tempos depois, Haynes, o vendedor fanfarrão,

oferece ao marido, Jack, um novo dispositivo: uma máquina recém-lançada que seria capaz de “extrair digitalmente a consciência de um cérebro”, e hospedá-lo num “cérebro hospedeiro”. Este, no caso, seria o do companheiro, fazendo com que ele (e Carrie, esposa até então em coma) experimente(m) uma conexão total(izante): temporal e corporalmente.

Talvez uma das características da tecnologia não seja dispersar as pessoas (como nostálgicos fatalistas alardeiam), mas sim fazer com que fiquem(os) conectados uns aos outros todo o tempo. O excesso de contato, no episódio, gerou, obviamente, um atrito insustentável para a relação, o que inicialmente fez o personagem aceitar um controle remoto que pausava (desligava) a companheira; e posteriormente fez com que ele (pressionado por uma nova namorada) aceitasse uma nova tecnologia: transferir a consciência da ex, Carrie, para um objeto (que, ironicamente, é um sorridente macaco de pelúcia). Antes disso, contudo, numa conversa com o vendedor, a nova namorada de Jack defendeu a *extração* de Carrie – ação que foi tomada por ele como assassinato. Raynes argumentou que não seria assassinato legalmente, e Jack colocou que o seria eticamente, instaurando-se aí uma tensão entre o legal e o legítimo – prévia do que será colocado mais à frente nessa mesma história, quando a ONU é citada.

Transferida para o brinquedo, Carrie tinha sua comunicação limitada a “Monkey loves you” e “Monkey wants a hug”<sup>5</sup>, como se essas duas opções dessem conta das demandas de *alguém*, e como se “Monkeys wants a hug” significasse “não”. Ou seja, se antes (em coma) Carrie poderia ser assertiva e linguisticamente precisa em afirmar ou negar algo, *agora* ela tem esse poder drasticamente reduzido, o que configura um claro quadro de penúria. O episódio então traz uma manifestação de sadismo que diz respeito não só ao “corpóreo” (relativo ao confinamento do *cookie*), mas também à linguagem, com a impossibilidade de uma *pessoa* dizer “não”: ambas as falas “do” brinquedo eram positivas e encontros forçosamente em carinho (amor e abraço), impossibilitando que a personagem se expressasse contra, por exemplo, a situação de perma-

---

<sup>5</sup> “O macaquinho te ama” e “O macaquinho quer um abraço”. Tradução nossa.

nente prisão e ausência de autonomia em que estava. No final dessa história, o guia do museu contará que a ONU (!) havia proibido a transferência de consciência para formas rudimentares (como um bicho de pelúcia) – interdição ironizada pelo empreendedor da exposição<sup>6</sup> ao imitar com voz infantilizada um suposto ativista dizendo “direitos humanos para *cookies*”.

Fica cada vez mais patente que uma característica desse personagem, Rollo Raynes, é o oportunismo: como um urubu a rodear a presa fragilizada, ele aborda pessoas em situações precárias para então oferecer os experimentos. Isso fica mais evidente na terceira história, a qual diz respeito a um condenado à cadeia elétrica.

\*\*\*

É nessa narração derradeira que fica mais factível o procedimento arquivístico. O “museólogo” define *cookie* como sendo uma “transferência digital de consciência”, isto é, algo que, talvez fosse imaterial (ainda que fruto de sinapses) torna-se na série sintetizável (no sentido de *reunião* e *produção*). A proposta do personagem ao presidiário era transformá-lo num *cookie*, cuja “imagem” seria uma atração de circo a ser eletrocutada diversas vezes, proporcionando satisfação àqueles que isso desejassem, sob o signo do sadismo e do punitivismo. Ou seja, a condição carrasco, figura dotada de poder para impingir dor, para aniquilar o outro, foi transformada em produto. A dor, novamente, é condição para o prazer. Como se não bastasse a imputação da dor nalgum (a qual se restringiria tempos depois à lembrança), o museu oferece como brinde um chaveiro com um pequeno visor no qual roda repetidamente um vídeo do momento do choque. Ou seja, a ação sádica vira souvenir, produto a ser exibido tal qual as clichês (mas não agressi-

---

<sup>6</sup> A exposição permanente no referido no museu consiste no elencamento de crimes, metonimizados em objetos e personagens que os emblematizaram.

vas) blusas vendidas em lojas de museus, em pontos turísticos. O sofrimento é espetacularizado e registrado para ser levado à mão.

Haynes, que imaginava que Nish seria como os outros visitantes a impingir sofrimento ao preso, é surpreendido por uma trama calculada: o hackeamento do ar-condicionado, seguido do envenenamento e assassinato (este, no caso, configurou-se numa “dupla eutanásia”, como a jovem coloca) do guia. Usando de uma lógica que guarda semelhanças com a do “empreendedor”, ela o tortura, e o transforma num chaveiro-souvenir, fazendo dela, Nish, um palco para sua mãe que a tudo assiste<sup>7</sup>, pois ela, a mãe de Nish, é também um *cookie* (colocada dentro da filha, como um potencializado panóptico por estar dentro do corpo, um psicanalítico panóptico por ter a mãe, essa figura de poder, a ver tudo, a todo momento).

Tais reviravoltas podem sugerir dinâmicas nas quais as pessoas se relacionam: como se oscilasse entre uma sociedade do espetáculo (Guy Debord) e uma do controle (Michel Foucault), vê-se que o poder está na relação de uma pessoa (ou instituição) para com outra, e que não existe por si só (Foucault, novamente). Todavia esses trâmites são materializados (se é que se pode colocar assim, por ser o referido *cookie*) num objeto, o qual pode ser entendido como um arquivo: a consciência do outro e, principalmente, o chaveiro que a comporta, eternizando assim afetos (aparentemente) díspares como amor e ódio. Para não esquecer de alguém, é preciso que esse alguém seja de algum modo eternizado, e que esteja num arranjo que interessa àquele que pensa o arranjo. Interessava, pois, a Nish, ter (o *cookie* de) Haynes naquele formato.

#### 4. Corpo arquivado

O *cookie* torna-se assim objeto para o qual afetos vários serão canalizados. Em “Black Museum”, o corpo do preto pobre, em vida, sofre com uma justiça parcial; sofre ainda com uma opinião pública que o vê comumente como criminoso – o que faz da prisão um lugar recorrente a

---

<sup>7</sup> Isso é revelado nesse momento do episódio. Até então o espectador não sabia da “presença” materna.

grupos marginalizados socialmente. O espaço público e a justiça são menores para algumas pessoas. E o desejo de reprimi-las passa inevitavelmente pelo achaque dos corpos: se em vida isso se dá com a prisão, na “extensão da vida” (a extração da consciência) o corpo do preto pobre<sup>8</sup> ainda é palco de afetos punitivistas mais explícitos. O museu em pauta permite que o visitante, de modo sádico e catártico, eletrocute o suposto criminoso – um negro condenado. A instância corporal (ou a imagem dela) permitiriam a canalização de tais perversidades.

Corroborar isso o panorama sobre o corpo no Ocidente feito por David Le Breton. Para ele, a instância corporal é um “(...) indutor incansável de imaginário e de práticas” (...) o lugar da diferença, da distinção”. (Le Breton, 2013, p. 10). Coloca ainda o antropólogo que o tratamento dado ao corpo tende a dizer da sociedade que o concebe, afinal, ele “não é uma realidade em si”. (Le Breton, 2013, p. 18). Com isso, é possível pensar não só a canalização direcionada, mas também a “incorporalidade”, na série. Como que propondo um novo conceito de vida, os *cookies* figuram numa zona intersticial na qual a virtualidade ganha consistente materialidade (essas redundâncias são necessárias). Essa força caracteriza não apenas o tratamento dado à instância corporal, como também diz acerca de um grupo social (não especificado no episódio, porque tal segmento social provavelmente apresenta nuances, mas que parece ser uma classe média afeita a um turismo de fácil entretenimento com fortes doses de punitivismo). Esse grupo se satisfaz com a nova efetividade que o virtual ganha. E o corpo virtualizado passa a ser o indutor de um imaginário e de práticas ao alcance de perversidades e experimentos – ambos mercadorizados, traço do capitalismo cognitivo.

Como coloca Moysés Pinto Neto (2018), a partir de Steven Shaviro e Slavoj Žižek, há aí um predomínio do imaterial sobre o material: o comum

---

<sup>8</sup> Sobre isso, vale a leitura de “O extrativismo identitário em Black Mirror”, de Pinto Neto (In: Cava, 2018, *Pensar a Netflix*, editora D’Plácido) acerca da visão de futuro presente na série, em que se pode ver uma diversidade étnica advinda do aceleracionismo capitalista, o qual combina preocupações progressistas como a educação, a ecologia e a saúde. Predominaria na série um cuidado para com a distribuição de gênero, cor e sexo, fazendo frente, segundo o autor, ao etnofascismo de parte das guerras culturais. Exemplo disso, coloca o pesquisador, é o fato de a quarta temporada ter em todos os episódios mulheres como protagonistas.

(a chamada singularidade, estados subjetivos, humores) foram cooptados pelo viés mais recente desse sistema socioeconômico, num processo sutil e agudo de colonização do inconsciente, fazendo com que tais “itens imateriais” sejam comercializados e colocados em concorrência<sup>9</sup>.

Mais do que um registro “digitalizado”, o *cookie* figura como uma instância arquivística na medida em que consiste num conjunto de dados a serem guardados. O armazenamento inerente ao arquivo ocorre por motivos vários e é parte fundamental de sua constituição como tal. Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida relê Freud para discutir como isso se dá na psicanálise. A prática arquivística é indissociável do recalque, de uma pulsão de origem e de morte. Não raramente o arquivo concerne a assuntos perturbadores, os quais lançam vetores para diferentes setores: o Estado, o mercado, o público, o privado, a família... O mal de arquivo, portanto, pode vir então de um profundo desassossego, de um desejo de “(...) procurar o arquivo onde ele se esconde”. Longe da estagnação, o arquivo é atravessado por tensões várias, as quais passam pelo “desejo de origem, uma dor de pátria, uma saudade de casa”. (Derrida, 2001, p. 117, 118).

Vê-se assim que o poder é inerente ao arquivo. Ele é alvo de disputas constantes: quem o concebe, quem o narra, onde se aloca, que história conta(m). Tal tensão é facilmente perceptível se se pensar que não raramente há um desejo por destruir um arquivo (porque, afinal, a partir dele narrar-se-ia uma história, a qual pode estar em conflito com vozes hegemônicas). Como coloca Reinaldo Marques (2007, p. 2), “a memória se constitui como um campo de lutas políticas, em que se confrontam diferentes lados da história, visando ao controle do arquivo”. Essa disputa é perceptível no diálogo de Nish e Haynes quando ela o questiona acerca da versão contada sobre o prisioneiro. As manifestações que pediam a liberdade dele escancaravam um precário e parcial processo judicial que o condenara. Numa cena de ares benjaminianos, a jovem

---

<sup>9</sup> Se em “Nosedive” (episódio em que o *like* é alçado ao posto de moeda, digamos assim) todo o esforço (cognitivo, afetivo, físico) da personagem é direcionado para a obtenção de curtidas, em “Black Museum”, por sua vez, a capitalização é a das perversidades, como o punitivismo.

compele o narrador (“dos vencedores”) a expor também a versão dos vencidos, a fim de desatrelar do arquivo-imagem a versão de que o condenado era culpado de um assassinato. A personagem assim escancara seu objetivo ali: desmontar o que para ela era uma atualização dos típicos circos de horrores do final do século XIX, e, *juntamente* com a mãe, vingar agudamente o pai violentado pelo Estado, pelo mercado, pela sanha social de linchamento<sup>10</sup>.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).
- BLACK MUSEUM. Direção: Colm McCarthy: Netflix. On line. (69 min). Disponível em [www.netflix.com](http://www.netflix.com) (acesso em 03 de abril de 2018).
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Editora Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2001.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução Fábio dos Santos Creder. Pretópolis: Vozes, 2013.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo como figura epistemológica. In: Revista Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a01.pdf> (acesso em 05 de abril de 2018).
- NETO, Moysés Pinto. O extrativismo identitário em Black Mirror. In: CAVA, Bruno. *Pensar a Netflix*. Curitiba: D’Plácido. (No prelo).

---

<sup>10</sup> O termo é aqui usado de modo livre, pois, como se vê no episódio, a violência contra ele não é de uma multidão que simultaneamente o agride, mas de várias pessoas que o fazem cada um à sua vez, num longo processo de violência.



## **Cidade que desponta: ocupação e verticalidade na peça *O cortiço***

Este ensaio aborda a peça “O cortiço”, dirigido por Lenine Martins, cujas encenações apontam para um caráter anárquico que dialoga, por exemplo, com as manifestações de 2013 no Brasil. À luz da noção agambeniana de “comunidade que vem”, pretende-se ver como a peça (em seu caráter itinerante e corrosivo diante da instituição que a sedia) constrói uma “monumentalização” feita por um órgão da administração pública de Minas Gerais.

Desde meados do século passado, o cinema, com sua suposta eficácia de representação do mundo, acaba muito atrelado à tarefa de ser narrativo, “próximo”, por exemplo, ao texto literário do qual seria adaptação, se fosse o caso. Esse cenário, como coloca Maria Esther Maciel (2004, p. 196), acabaria provocando Buñuel a vincular o cinema mais à poesia, do que a narração. O teatro, por sua vez, também então viria a experimentar suas potencialidades, colocando-se num lugar mais experimental em que a representação cênica passa a não se circunscrever necessariamente ao texto dramático em que se basearia. O teatro então começa a ser trabalhado “como dimensão artística independente do texto dramático, em um processo de autonomia que se completa no final do século XX”, como colocam Sílvia Fernandes e Jacob Guinsburg (2010, p. 15) em *O pós-dramático: um conceito operativo?*.

Frente a isso caberiam perguntas tais: como lidar (cenicamente) com o (suposto) real, num contexto em que o cinema (e também a TV e “agora” as séries de TV e de *streaming*) tomaram para si o lugar de for-

madores do real, de formadores de subjetividade?<sup>1</sup> Quais seriam as funções do teatro num contexto em que tal “formação do real” desemboca, com frequência, em entretenimento previsível, rasteiro, ou de outro lado em produtos de mais qualidade como alguns oferecidos por serviços de *streaming*?

O teatro brechtiano, ao demandar uma recepção ativa do espectador, faz com que o palco se distancie de uma diversão pedestre (cf. Bossmann, 1975, p. 264). Tendo isso de alguma maneira como farol, parte considerável das peças tem usado o espaço como *meio* para desestabilizar a posição do espectador, figura que em diversas manifestações artísticas de entretenimento costuma ser colocada numa posição passiva a ser entretida. Rever o lugar do espectador pode contribuir para pensar uma suposta anestesia de uma plateia que seria super-informada e/ou acomodada a, por exemplo, programas inócuos, apesar de hipnotizadores.

Nesse sentido, Fernandes e Guinsburg afirmam que o espaço, no teatro pós-dramático, de certa maneira, é alçado à condição de protagonista (2010, p. 22); ele seria, na feliz expressão dos autores, uma “paisagem em movimento”. Dessa maneira, a “dramaturgia visual” (2010, p. 26) não se subordinaria ao texto verbal, e (em parte em função disso) o espectador teria seu lugar (de “comportamento social inocente”) questionado. (2010, p. 26). O teatro assim passa a um lugar provocativo de desestabilização do espectador.

\*\*\*

A peça “O cortiço”, dirigida por Lenine Martins, é exemplar dessa perspectiva de desestabilização. Concebida devido à conclusão do curso profissional por parte da turma que entrou em 2014 no CEFAR (Centro de formação Artística), órgão sediado em Belo Horizonte, sob tutela do

---

<sup>1</sup> Seria possível pensar também em outros dispositivos de subjetivação, como as redes sociais, nas quais se vê uma intensa disputa ideológica no Brasil.

governo de Minas Gerais, a peça teve sua estreia em cinco de julho de 2016, fazendo nos dias 1, 2 e 3 desse mesmo mês apresentações para convidados.

“O cortiço” tem como *mote* o romance naturalista de Aluísio de Azevedo. Todavia, a montagem não se restringe a uma “encenação espelhada” (como se tal fidelidade fosse possível). Ela usa o romance como ponto de partida; usa de reflexões que explodem no Brasil do século XXI (em diálogo com as diversas ocupações que aqui ocorrem e com junho de 2013), bem como reflexões sobre o próprio (não) lugar em que o CEFAR se encontraria frente ao governo estadual, como será discutido à frente.

Fugindo a uma tradição de apresentação centrada na Sala João Ceschiati (dentro do próprio Palácio das Artes), “O cortiço” inicia-se no passeio da Avenida Afonso Pena (a principal da capital mineira e onde está localizado o referido *palácio*) com um dos atores segurando de modo sonolento uma placa de madeira onde se lê “Cortiço. Há vagas.”. Essa *figura*, no primeiro ato, é a única que ficará parado, e de certo modo será o único (e vago) porto seguro dos espectadores desamparados, pois a primeira cena já é uma debandada geral: os personagens – cada um para um lado – saem do Palácio como se este fosse inóspito, o que faz lembrar Mario Quintana (1989), em “A verdadeira arte de viajar”, ao dizer que “A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa / Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do mundo”. Mas, como será exposto neste ensaio, não há uma fuga dos personagens (nem dos atores e da direção): a roupa suja será lavada em casa, como eles próprios afirmam numa das falas.

Imagine, pois, o leitor deste texto a situação: são 20h, os espectadores de “O cortiço” estão parados, em pé, em frente ao Palácio das Artes, no Centro de Belo Horizonte, e aguardam o início da peça. A chegada dos atores é uma dispersão contundente: cada personagem vai para uma direção da larga avenida. Por mais iniciados que sejam os espectadores (como costuma acontecer nesse contexto de conclusão de curso), eles se

veem perdidos frente a algo paradoxal: o vazio (não há mais nenhum personagem à sua frente, com exceção do sonolento da placa) e a multiplicidade (são vários os personagens a seguir, vários os caminhos a percorrer, como numa metáfora-prévia do epicentro da montagem: a cidade em sua potencialidade difusa e poderosa – características visíveis em várias manifestações, mas mais recentemente as de junho de 2013, no Brasil, como cuidadosamente argumenta Diego Viana em “Pauta difusa e derrota, mais uma vez”): a expansão de vagas na universidades públicas ocorrida na penúltima década deste século vem somar-se a outros aspectos que multifacetaram 2013 como, por exemplo, o fato de a pauta do MPL (Movimento Passe Livre), o preço da tarifa do ônibus, atravessar vários grupos. Há ainda fatores outros como a tradição de protestos em países que sediam Copas do mundo, a onda que chega de movimentos como Primavera Árabe e *Occupy Wall street*.

Voltando à peça belorizontina, é importante salientar que como se não bastasse ter que escolher o caminho (o que significa sair da inércia-estagnação), é preciso decidir logo, pois os personagens estão se afastando com pressa. Demanda-se assim dos espectadores, logo de início, uma postura literalmente ativa de quem assiste, tornando-os partícipes da peça. Cabe então comentar algumas das “opções-personagem” que surgem.

Uma delas é a atriz que encena uma prostituta: com pouca roupa, ela atravessa a avenida, entra num banco (onde ficam os caixas de atendimento) e usa o vidro como se fosse espelho para arrumar a roupa provocativa que veste. A cena faz lembrar a *red zone*, conhecido espaço de Amsterdã em que prostitutas ficam em vitrines, e os turistas (casais, famílias) observam as mulheres, num gesto de entretenimento análogo ao que consumidores fazem em shopping centers. Outra opção é acompanhar o diálogo (com tom malandro) dessa prostituta com uma ex-presidiária, a qual por sua vez conversa ao telefone com algum suposto presidiário acerca da dificuldade que tal condição possui.

Vê-se então que os personagens são, como no romance de Aluísio de Azevedo, figuras marginalizadas, o que permitiria, segundo uma leitura sociológica, como coloca Antonio Candido em “O direito à literatura”, vivenciar (ainda que “virtualmente”) a condição desse outro – que não é o leitor. Diferentemente da predominância da classe média (como ocorria no romantismo brasileiro), no naturalismo, abriu-se um espaço na tradição literária que trouxe à baila personagens pobres ou de orientação sexual não hegemônica (como se vê também em *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, outro emblemático romance do naturalismo brasileiro). Nesse sentido, a peça se filia ao romance de Azevedo.

Como a montagem tem quinze atores, é inviável assistir a todas as cenas-curtas<sup>2</sup> numa só apresentação. Frente a isso, parece ser uma tônica os espectadores, na esperança de ver a trupe reunida mais uma vez, voltarem para a porta do Palácio das Artes, onde tudo começou. Entretanto, isso leva tempo para ocorrer – fato que faz pensar se aquilo ali não era toda a peça: fragmentos (aparentemente) desconexos que não vão mais se encaixar. Desestabilizados, espectadores podem pensar que cabe a eles ficarem procurando sem (um só) rumo (numa espécie de *Esperando Godot*) os atores para montar esse cenário. Assim, o desamparo surge ao cogitarem, os espectadores, que os personagens podem não voltar para a porta do Palácio, ao cogitarem que não haverá cadeira confortável, estável, que não haverá enredo com começo, meio e fim, e nem mesmo aplauso final.

\*\*\*

Contudo, há uma reunião dos atores na porta do Palácio e os espectadores seguem o grupo pelas dependências suntuosas da instituição. Dá-se então a segunda parte da peça, em que os personagens vão dormir nos

---

<sup>2</sup> Outra marca do que Fernandes e Guinsburg chamam de teatro pós-dramático é a multiplicidade de linguagens, tais como narrações, poemas cênicos, hipernaturalismo, performances-solo, imagem poética (2010, p. 29). O uso de cartazes, músicas e as “cenas curtas” (ou performances) são partes fundamentais dessa multiplicidade de “O cortiço”.

chamados “jardins do Palácio”, cuja arquitetura em certo ponto (devido à existência de uma espécie de laje) faz lembrar a recorrente situação de moradores em situação de rua, os quais se alojam sob marquises, viadutos<sup>3</sup>. Os corpos deitados, um ao lado do outro, bem próximos, dão a dimensão de quão precária é a situação: desconforto, falta de privacidade, abuso do outro etc. A imagem que se mostra frente aos espectadores é próxima àquela que se vê em grandes metrópoles, circunstância complexa que por razões psicossociais (como a pobreza, depressão, dentre outros) levariam pessoas a abandonarem suas casas). Assim a peça se mostra como uma manifestação artística que procura pensar tal desigualdade.

Fato curioso a ser relatado é que a interação com a rua pode proporcionar situações valiosas. Uma delas se deu na apresentação do dia três de junho, quando um dos atores interagiu com uma pessoa em situação de rua de fato, no primeiro momento da peça. Essa pessoa acabou seguindo o ator, o que fez com que espectadores (no segundo momento da peça, o dos corpos deitados sob a “laje”) ficassem na dúvida se ele era um ator. Com isso, ficção e realidade se embaralharam, reforçando mais uma vez a aparente proximidade da peça em sua proposta de refletir esteticamente sobre, por exemplo, os sem-teto.

\*\*\*

O terceiro momento de “O cortiço” se dá na sala João Ceschiatti, conhecido espaço do teatro de Belo Horizonte, sem, contudo, usá-lo de modo convencional: personagens e *plateia* se sentam nas cadeiras, o que faz trincar mais uma vez a noção de espectador. Frente a isso nova desestabilização ocorre quando os atores (fazendo confundir representação cênica e relato confessional) expressam com algum apelo emocional o que aprenderam naquela noite, com aquela cena/performance na rua. Assim, a rua se torna lugar de aprendizado (em vez de marginalização e

---

<sup>3</sup> E faz lembrar também a problemática logística de abrigos das prefeituras.

contenção) e cada apresentação se torna singular (já que, naturalmente, em cada noite há uma interação diferente com o entorno).

O quarto momento traz nova desconstrução da ideia de palco, com o fato de os atores o atravessarem e levarem os partícipes para trás da cortina, para os fundos – escolha significativa, num contexto em que acontece a campanha #MenosPalácioMaisArtes<sup>4</sup>, a qual reivindica uma valorização do curso que receberia poucos fundos, escassez tal que acarreta, dentre outras coisas, segundo o movimento, sucateamento da estrutura e falta de docentes, ou seja, acarretaria uma escola que falta para com os estudantes, sendo ela então um lugar *em déficit*, quicá inóspito. Nessa parte posterior à cortina, ocorre um jantar. A mesa, formada por atores e espectadores, traz à cabeceira uma trans, em oposição à emblemática mesa da tradicional família brasileira/ocidental, na qual o pai, figura masculina, senta-se à cabeceira e detém a voz.

Nessa circunstância outra desconstrução é feita: um personagem com atitudes machistas (cujo nome é Nunes, em curiosa provocação à então gestão da Fundação Clóvis Salgado) é expulso do jantar. O banimento do que seria o opressor desencadeia nova inversão: a música “A barata”, do grupo *Só pra contrariar*, conhecida por depreciar a mulher (a vizinha, figura sem nome e tida como devassa – como se apenas ao homem fosse dado o direito de ser devasso) é cantada como assunção da condição feminina. As vozes predominantes são delas, afirmando uma sexualidade que passa ao largo da mesa da tradicional família mineira: grave, opaca, limitadora.

Os cartazes que contornam a “sala” de jantar aludem a contundentes manifestações políticas atuais: as diversas ocupações que têm ocorrido no país (desde os secundaristas<sup>5</sup> reivindicando melhores escolas, junho de 2013, chegando até a *Occupy Wall Street* e *Primavera Árabe*), movimento que alude a uma tendência (assim é possível ler) de partici-

---

<sup>4</sup> <https://www.facebook.com/menospalaciomaisartes/>

<sup>5</sup> Secundaristas de Goiás, São Paulo, Rio de Janeiro (dentre outras localidades) têm reivindicado melhores escolas públicas (as quais seriam, por exemplo, sem terceirização/privatização, com merendas dignas, e com localização viável).

pação do povo<sup>6</sup> na coisa pública, o que exala ares da autogestão. Isto é, parece estar ocorrendo no Brasil um desejo de ocupar espaços (como escolas, instituições culturais<sup>7</sup>) a fim de ter a voz escutada, a fim de participar das questões da *Pólis*. A visão trazida pela peça seria a do sujeito político que está na cidade, aquele que a (re)constrói, aquele que escolhe dela não se alienar e então se envolve – diferentemente, por exemplo, do “inocente do Leblon” que, na praia, passa um óleo nas costas e esquece do entorno, não vendo o navio entrar, como ironicamente cutuca Drummond<sup>8</sup>.

Essa mobilidade difusa, errática e ao mesmo tempo poderosa parece não ter sido apreendida pela maioria dos partidos políticos (grupos que não raro respiram anacronia), os quais não teriam percebido a crise de representatividade. Assim, a peça, ao encenar o afã de ocupar, aponta para essa tendência de democratizar o espaço público, ou seja, de fazer voltar a ser público o que hoje é privado ou elitista, de fazer com que o espaço público seja *pólis*, e não seja *city* (um espaço de negócios e negociações). As ocupações que transbordam (porque não podem ser contidas) nos espaços são fruto de fatores vários, como o avanço dos direitos humanos nas últimas décadas (do movimento negro, feminismo, LGBT, dentre outros), bem como a ampliação da oferta de vagas em universidades públicas no Brasil dos últimos anos parecem ter impulsionado esse movimento *para fora*: o espaço “externo” (aquele não é o doméstico) tem sido ocupado por essa comunidade *que vem*, no sentido agambeniano, ou seja, tem sido ocupado por uma comunidade vária que reclama uma lógica outra, seja da construção da cidade, seja do uso do dinheiro público, seja da construção dos corpos (da mulher, das trans, dentre outros).

Com isso, é possível dizer que o engajamento não está só no tema, mas também, como colocam os autores de *O pós-dramático: um conceito*

---

<sup>6</sup> A noção de “povo” aqui é tomada de modo mais amplo do que a tradicional “trabalhadores”, podendo incluir grupos de ativistas, estudantes.

<sup>7</sup> Ou ainda a ocupação de órgãos federais (como as diversas sedes da FUNARTE) ocupados em 2016 em oposição à entrada de Michel Temer na presidência da república.

<sup>8</sup> Poema “Inocentes do Leblon”, presente em *Sentimento do mundo*.



*operativo?*, na “introdução do novo e do caótico na percepção domesticada pela sociedade do consumo e pelas mídias de informação. (2010, p. 30). O caótico aí se vê na diversidade dos corpos e das causas reclamadas, que se opõem à normatização dos corpos tão desejada/difundida pelo entretenimento rasteiro e tecnologias de corporais de normalização do corpo (cf. Foucault 2008).

A ideia de cortiço, que inicialmente passa pela pobreza, ganha então novos contornos: o ordinário, o comum (o espaço, a linguagem) é reclamado por corpos que afirmam sua singularidade, sua condição física, sua orientação sexual. Busca-se assim uma implosão na cena final ao cantarem “Saudosa Maloca” em tom de romaria – o que sugere certa comunhão desses corpos díspares, os quais vão então se deitar, maltrapilhos, sob a fachada do Palácio das Artes, conhecido vão da capital mineira onde dormem moradores em situação de rua. Essa cena faz confundir real e ficção, pois, como ocorreu na apresentação do domingo três de junho, um dos atores teve que pedir licença a uma pessoa que de fato ali dormia. Desse modo, em “O cortiço”, a afirmação dos corpos vem se opor à assepsia palaciana; vem se opor à hostilidade das cidades excludentes, cooptadas pelo capital gentrificador; vem ainda como circunstância para se pensar nas diversas razões que levariam indivíduos a estarem em situação de rua.

\*\*\*

Le Goff (2003, p. 525) coloca que o monumento, como tal, procura erigir uma hegemonia. Tal predominância, como se vê em Benjamin (1994, p. 225), lembra que todo monumento de cultura é um monumento de barbárie. Ou seja, aquilo que é erigido, com frequência, o faz por meio de violência, o que acaba por construir a supremacia dos vencedores, abafando assim (física e culturalmente) os que não venceram. O monumento então não necessariamente coincidiria com o passado, mas

representaria um campo de força, contando assim uma narrativa acerca dos eventos sob um foco operador, atuante.

Nesse sentido a opulência palaciana é alvo da montagem. Ao iniciar a peça na Avenida, ao usar uma laje do espaço como cenário, ao abster-se em parte de uma sala tradicional, o grupo procura se distanciar da monumentalização (aqui entendida de modo não restrito a estátuas e bustos, mas como o uso da arquitetura, dos espaços como legitimação de um poder que seria discriminador) que o lugar carrega. A negação do uso convencional do espaço critica, pois, o que subjaz simbolicamente as salas.

Assim, se se confirma a reclamação da campanha (de que, por exemplo, haveria um descompasso no tratamento dado aos cursos da instituição<sup>9</sup>), a peça procura romper com a lógica mais classicizante (que emanaria da dança e da música) para criticar o modo como a instituição tem se dado.

## Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. RJ: Record, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1.).
- BOSSMANN, Reinaldo. O teatro épico de Brecht. In: *Letras*. Curitiba, 1975. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19607/12819> acesso em 14 de julho de 2018.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Ouro sobre o azul: Rio de Janeiro, 2011.

---

<sup>9</sup> A alegação é de que o curso de dança (o balé, em seu caráter clássico) e música seriam mais privilegiados pela instituição.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 35<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* SP: Perspectiva, 2010. – (Coleção Debates).

LE GOFF, Jacques. Documento / Monumento. In *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão... et. al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. *Textos à flor da tela*. (org.). Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

QUINTANA, Mário. *A Cor do Invisível*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

VIANA, Diego. Pauta difusa e derrota, mais uma vez. Disponível em <https://vianadiego.wordpress.com/2013/06/22/pauta-difusa-e-derrota-mais-uma-vez/> Acesso em 13 jul 2016.

## Nos corredores do mundo: encontro e belicosidade em *Jóquei*, de Matilde Campilho

A enumeração caótica tem lugar significativo na produção literária de diversos tempos e latitudes. Se há algumas décadas, Borges, lido por Foucault (2007), sugeriu a perspectivização e a arbitrariedade das classificações (em “O idioma analítico de John Wilkins”), parte da produção contemporânea parece se apropriar de tal expediente a fim de pensar o lugar do enunciado (aparentemente) banal, lançando luz sobre imagens (inicialmente) opacas para então fazer luzir aquilo que, por exemplo, a rotina embotadora costuma abafar. É possível dizer que parte da produção contemporânea lança luz sobre o clichê para ressignificar o clichê (como o faz, por exemplo, Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um punho*<sup>1</sup>).

Em *Jóquei*, de Matilde Campilho, são vários os poemas que arrolam “encontros-signos” ou “itens-signos” entre dois personagens para sugerir uma potência de vida (seja por uma afetividade, seja por um desejo de resistência) que não se deixa solapar por uma urbe (como é o espaço de vários poemas da portuguesa) tão apressada quanto insossa.

O livro em pauta traz uma série de encontros memoráveis e potentes (seja para uma revolução, seja para uma reflexão existencial acerca da experiência humana, seja para explicitar uma forma de afetividade). É recorrente um procedimento que poderia ser chamado de “concatena-

---

<sup>1</sup> Leitura comentada num ensaio que escrevi com Clarissa Verçosa acerca de “Toda sentença é um anti-poema”, de Tarso de Melo. Há no texto a descrição de tendências da poesia contemporânea brasileira. Disponível em

[https://www.academia.edu/35929930/Ensaio\\_Tarso\\_sentenca\\_Paulo\\_Clarissa](https://www.academia.edu/35929930/Ensaio_Tarso_sentenca_Paulo_Clarissa)

ção-devaneio” ou uma afetiva “rememoração digressiva” que consistiria no enlencamento de cenas, ações de dois personagens<sup>2</sup> as quais não teriam nexos diretos entre si, mas que, no fio textual que as amarra, observa-se uma atomização de momentos repletos de alegria, intensidade, festividade; em suma, uma espécie de comunhão – sem cair na pieguice – cujas imagens são enumeradas, como se vê em “Alguém me avisou”:

você é minha família é impossível  
 assistir à transição do inverno  
 para a primavera sem família perto  
 (...)

você e eu sempre damos um jeito  
 de sincronizar nossos batimentos  
 eu toco quatro vezes na mesa  
 você acelera quatro vezes o motor  
 (...)

ele falou que eu precisava voltar  
 que talvez eu devesse arrumar  
 minha mala largar meu emprego  
 arrume tudo em sua mala  
 não esqueça sua camisa branca  
 não esqueça sua flauta de osso  
 não esqueça não corte seu cabelo  
 coloque tudo nessa mala  
 e se tiver tempo me traz sete búzios  
 volta me diga que volta  
 repare que é a época das migrações  
 (Campilho, 2015, p. 53).

A comunhão, o encontro de afetos e subjetividades pode ser visto no lúdico “estar com” em que há uma “harmonização” dos batimentos cardíacos (conhecida metáfora para amor e excitação); pode ser visto ainda no desejo de querer ver acompanhado(a) a passagem entre estações (contemplanção processual que demandaria, provavelmente, um “silêncio

---

<sup>2</sup> Tal categoria típica da prosa pode ser vista aí já que os poemas são narrativos.

entrelaçado” de ambas as partes); pode ser visto também no pedido para que ela (ele?) voltasse, à revelia do entorno, à revelia do emprego, trazendo o mundo em sua imprevisível multiplicidade): flauta, camisa, o cabelo na urgência de sem cortar. Estar com o outro seria estar com o que ele traz.

Essa bagagem (palpável no poema acima) é mais simbólica em “Conversa de fim de tarde depois de três anos no Exílio”, texto (também narrativo) em que se dá o reencontro num bar (esse espaço de confluências), circunstância em que a voz poética declara seu apreço pela escuta e contemplação do interlocutor em detrimento de “ideias matemáticas”):

eu na verdade prefiro mais de mil vezes  
sua chávena de chá ficando fria sobre a mesa  
enquanto você fala sobre raízes quadradas  
enquanto você fala de ladrões de figos  
enquanto você fala sobre o tropeço da baleia  
subitamente eu nem sei sobre o que você fala  
porque a forma como seu dente incisivo corta  
e suspende toda a beleza da cafeteira  
faz com que novamente eu entenda que  
pelo sétimo dia é chegada a hora do cuco  
(Campilho, 2015, p. 57).

A diversidade de assuntos indica possivelmente a versatilidade dos gostos em comum, o prazer em ouvir particularidades as mais diversas. O encontro se daria ainda pela afinidade política com desejos bélicos: ao conversarem, desembocariam num teor político (como o termo “exílio” no título sugere), sendo essa relação um misto de amor e afinidade

político-combativa: “se nosso amor fosse / um revólver eu seria um cabo e você a mira”. (Campilho, 2015, p. 57). Como no poema anterior, que coloca que “família é isso mesmo: dois caubóis / fitando a gravidade e a monotonia” (Campilho, 2015, p. 53), afeto e belicosidade se mesclam num laço que pensa arranjos sociais, construção de grupos para além do molde burgês de família (grupo de duas gerações numa casa, predominando ali o casal heterossexual, cujas ocupações são pragmáticas e/ou

técnicas, cujos filhos estudam em colégio particular, sendo todos sócios de clubes etc.).

\*\*\*

Os encontros acima mencionados permitem pensar no que Safatle (2015, p. 16) coloca como circunstância favorável à instauração de novos efeitos no corpo social. Não se diz que a Literatura seria um organizador da sociedade<sup>3</sup>, mas que, no plano poético, os personagens lançam mão de encontros afetivos os quais sugerem contornos bélicos sem especificação de fins. Esses afetos se dão a partir de corpos e relacionamentos singulares que poderiam questionar uma hegemonia violenta (contudo ao que parece propondo algo análogo) a qual tem o medo como principal afeto estruturador da coesão social. Assim, o amor, à luz de Lacan, ensinaria sujeitos menos individualizados, abertos ao outro, ao encontro (cf. Safatle, 2015, p. 26); todavia, os encontros poéticos em *Jóquei* parecem ocorrer entre pares.

Não caberia, pois, sugerir que, em *Jóquei*, esses encontros, em suas singularidades, poderiam propiciar algo grande como o surgimento de uma nova política, a qual ensinaria arranjos novos que desestabilizariam uma soberania do poder. Cabe ver o tratamento dado a confluência de afinidades eletivas e poder instaurado. Este, na visão do professor da USP, conduz usualmente o indivíduo a um desamparo que o torna dependente da instituição (do Estado, por exemplo), o que se difere do abandono a partir do qual o indivíduo se abre ao outro, formando novos circuitos político-afetivos. O primeiro desamparo citado incutiria a letargia, a qual pode se dar quando o objeto sobre o qual se investe é retirado. Essa paralisia, muitas vezes provocada pelo poder público (mas não sem o dedo do grande capital) melancoliza pessoas (cf. Safatle 2015, p. 61), empurrando-as para uma situação de anomia e vulnerabilidade ao, por

---

<sup>3</sup> Ainda mais num contexto como o atual em que há formas subjetivadoras mais incisivas que a literatura (como as séries, as redes sociais, dentre outros).

exemplo, eximir-se de ser um Estado de direito, o qual deveria se preocupar, por exemplo, com a segurança de grupos não hegemônicos; o qual deveria fornecer qualitativamente serviços fundamentais como escolarização e saúde.

Contudo essas questões não estão nos poemas de modo explícito. Elas estão via alusões, tangências, mesmo quando um termo emblemático como “revolução” aparece levemente localizado na história:

(...)

As revoluções sempre foram o lugar certo  
para a descoberta do sossego;  
talvez porque nenhuma casa é segura  
talvez porque nenhum corpo é seguro  
ou talvez porque depois de encarar uma arma  
finalmente seja possível entender  
as múltiplas possibilidades de uma arma.

(Campilho, 2014, p. 77).

A citação acima faz parte do poema “Até as ruínas podemos amar neste lugar”, o qual, antes, cita o contexto do fascismo. Usando de uma oposição (era de se esperar que o contexto revolucionário fosse marcado pela tensão, e não sossego), a voz poética coloca que a opressão tem vários alvos, os quais são metonimizadas na casa, no corpo. Frente a isso, a arma seria não só uma ferramenta com que lutar, mas um instrumento do encontro.

Com isso, observa-se que de vários poemas de *Jóquei* emanam afeto, ternura em encontros memoráveis. Essa poesia da confluência tem, não raro, a belicosidade como parte integrante, obnubilando uma suposta fronteira entre amor e enfrentamento. Como se vê numa das epígrafes<sup>4</sup>, o encontro com outro não seria “somente” guiado pelo amor – um possível anestesiador político – mas também pelo desejo de reunião e prontidão: “Não é que eu queira que você saiba manejar arma mas quero sim que você se prepare para afiar sua pontaria.”

---

<sup>4</sup> Do poema “A primeira hora em que o filho do sol brincou com chumbinhos”. (Campilho, 2014, p. 91).



## Referências

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora, 34, 2015.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

**Dizer o mundo, vir a ser:**  
**Maria Valéria Rezende e Sofia Vivaldi**

Parte da literatura infanto-juvenil brasileira por tempo considerável se esforçou em fazer do mundo um céu de brigadeiro, como se o universo de crianças e adolescentes fosse um ininterrupto mar de alegrias – e não a descoberta de prazeres e alegrias intercalados por dúvidas, frustrações, traumas dentre outros dissabores. Como coloca Ana Clark (1999), a arte por muito tempo procurou colocar a criança como um adulto em miniatura (o que significaria desconsideração para com especificidades da fase em pauta), e o segmento no Brasil gradativamente revê isso. Assim, a criança (e de certo modo o adolescente, por extensão) passa a ser colocado tendo em vista especificidades dessa fase.

O presente ensaio então se ocupará de dois textos que permitem discutir tal abordagem: a novela (se é que pode ser chamada assim) *Ouro dentro da cabeça*, de Maria Valéria Rezende, e o conto (se é que também pode ser chamado assim) “xxx”, de Sofia Vivaldi (pseudônimo da autora Vivian Vallory Figueiredo). Ambos (ainda que de esquiva delimitação no que tange à faixa etária do leitor), ao que parece, ensejam bem tal perspectiva (a de textos literários que mesclam, no âmbito do enredo, uma concatenação de realizações, infortúnios – por parte dos personagens – da experiência humana registradas com algum jogo com a linguagem).

*Ouro dentro da cabeça*, de Maria Valéria Rezende, é exemplar dessa literatura<sup>1</sup> que em vez de idiotizar o jovem leitor (como se a arte se restringisse a desenhos animados de entretenimento a solapar a reflexão sobre a linguagem; a ainda solapar arestas, estranhamentos e conflitos existenciais), lança-o numa reflexiva espiral de eventos, os quais parecem evidenciar as contradições, alegrias, fatalidades e intempéries que emergem na experiência humana – isso tudo aliado a um sutil trabalho com a linguagem bem como a uma reflexão sobre a importância do ato de narrar, de manter viva uma tradição oral.

No livro de Rezende, o suicídio da mãe do protagonista exemplifica isso. Ainda que impactado com tal episódio, o personagem, em sua obstinação por aprender a ler, lança-se numa escalada de peripécias. Diante destas, o leitor provavelmente especula que tudo se resolverá – diferentemente do que ocorreu com a mãe. Vale lembrar ainda a completa orfandade em que se encontra o filho das nuvens, pois o cuidado da vó, já bem idosa, dura pouco. Reforça, tal argumento, o fato de o *romance-poema* (chamemo-lo assim devido ao jogo com a forma, o que vai ser comentado à frente), abordar contundentes temas sociais, históricos, políticos, econômicos como a precária escolarização brasileira, a reforma agrária, a escravidão.

A linguagem usada no romance (chamemo-lo assim também) parece se aproximar com simplicidade (o que passa ao largo do simplismo) do leitor. Ela é desprovida de preciosismos, e apresenta traços de informalidade, em harmonia com as situações e os personagens que se apresentam. Outro fator relativo a esse desejo de proximidade (construída, pretendida) com o leitor vem do texto que abre *Ouro dentro da cabeça*: o vocativo “Meus queridos leitores” (REZENDE, 2016, p. 07) é o início desse contato desejado. Tal primeiro momento é marcado por ternura, e traz, por parte da autora, obstinação (pela leitura, pelo conhecimento), idealismo (ao trabalhar para que as injustiças sociais diminuam e para que a leitura ocorra, proporcionando alargamento de horizontes) e vivência (a qual diz respeito à experiência da

---

<sup>1</sup> A qual tem em Ligia Bojunga, de *Tchau*, uma das maiores expoentes no Brasil.

autora como professora desde os quinze anos). Essa apresentação ainda relata, como é também exposto na nota biográfica no final da publicação, sobre o projeto “Clube do Conto da Paraíba”: uma “tribo nômade que vaga há oito anos por João Pessoa” (REZENDE, 2016, p. 101). A autora, talvez leitora de Maffesoli (2001), talvez ciente, por experiência própria, sabe que o deslocamento, que o nomadismo, passa por uma pulsão de vida: aquele que se move está aberto ao novo, ao outro, e por conseguinte ao aprendizado.

Merece ainda uma nota (nesse esforço do texto de provocar o jovem leitor), como um parênteses neste ensaio, as ilustrações de Diogo Droschi, as quais (ainda que não sejam de autoria de Maria Valéria Rezende) mais do que estarem de modo meramente figurativo, procuram trazer signos, metáforas visuais que, com frequência, têm significados vários e não se entregam “de pronto” – aspectos que exigem do leitor certa habilidade na leitura, colaborando para uma complexificação do texto.

Em meio a esses recursos que demandam certo repertório do leitor, há elementos que tornam o texto acessível e envolvente, por assim dizer. Um deles diz respeito ao fato de haver um tom de contação de histórias; o outro é o fato de haver um mistério a ser solucionado (se o protagonista conseguirá ou não se alfabetizar, escrever o livro de sua vida, se ele, enfim, conseguirá trabalhar com a palavra). *Ouro dentro da cabeça* tem a narração como um projeto consciente. Na página nove, há uma espécie de sinopse do romance, o que não invalida a leitura – mesmo a apresentação dessa página construindo um mistério (em torno do lugar onde estava o referido tesouro), mas também relativizando esse mistério ao já adiantar que a demanda será atendida. É como se o leitor fosse ao encontro de um preciso contador de histórias que sabe de onde vai partir e aonde vai chegar. A narração vem então como ensinamento, como fruto de um (suposto) vivido, ainda que numa conhecida fórmula de superação.

Aspecto que também se faz presente na novela (provisoriamente chamemo-la assim também, tendo em vista a divisão em capítulo cujos “ganchos” *jogam* o leitor para a parte seguinte, tendo ainda núcleos de personagens secundários que orbitam em torno do protagonista) são os

recursos poéticos, fazendo confundir prosa e verso. O leitor se depara com linhas (ou versos) providos de musicalidade, rimas, como se vê, por exemplo, em

Ficou tão arrependido, que achou que não existia  
 Perdão pra ele na Terra; pôs-se a pedir todo dia  
 Que Deus lhe tirasse a vida, pois viver não merecia.  
 (REZENDE, 2016, p. 12) [grifo nosso].

O final “ia” em cada linha (ou verso) acima gera uma sonoridade que faz com que o texto se torne mais poético, construindo na página uma estrofe-parágrafo. Tal ambivalência ainda pode ser vista numa possível rima interna, como se vê na página seguinte com a proximidade sonora do fonema /a/:

Ele, então, foi se deitar lá no alto dessa serra,  
 debaixo de uma manacá, que até hoje ainda está lá,  
 e entregou a alma a Deus.  
 (REZENDE, 2016, p. 13) [grifo nosso].

Somada a esses jogos sonoros, como dito, a poeticidade de *Ouro dentro da cabeça* pode ser vista também na escolha (editorial? autoral?) de não justificar visualmente os parágrafos: o não alinhamento (à direita) das estrofes-parágrafos é recurso visual fundamental nesse texto, aliando portanto à sonoridade a disposição do texto escrito.

Outro aspecto da *novela poética* que traz um jogo com a linguagem são as metáforas, as associações que o narrador constrói, fazendo com que o texto não seja mera contação literal (se é que isso é possível), mas uma circunstância de imaginação frente a um uso (potencialmente) pouco usual da linguagem. Isso pode ser visto neste exemplo:

Isso foi o que ouvi contar, mais de mil vezes,  
 Pela voz dos nossos velhos, sempre à boquinha da noite,  
 Depois da ceia, antes do sono levar a gente pra rede.  
 (REZENDE, 2016, p. 13) [grifo nosso].

A reflexão sobre a linguagem se dá ainda por vias “indiretas”, como seria possível depreender do fato de o narrador ter diferentes nomes, os quais curiosamente se mostram em cada capítulo. Coisa-nenhuma, filho das nuvens; Piá, filho das palavras; Marílio, filho do desejo, dentre outros, sugerem o caráter móvel da identidade, essa noção processual, como coloca Staurt Hall (2001), que questiona essencialismos, e indica que o indivíduo é processualmente afetado pelo entorno. Assim, as expe-riências (termo que na sua etimologia aponta para o perigo de passar por um lugar novo, como muito o fez Caroco, filho das árvores) constituiriam o personagem e ampliariam seu repertório. As circunstâncias, os lugares, as relações pessoais atravessariam o indivíduo, fazendo com que, a cada contato, algo mude – passagem possivelmente emblematizada nos diversos nomes e apostos. O personagem não se resume a um substantivo, a uma peculiaridade, mas carrega em si a impossibilidade de ser resumido a um nome, sugerindo que as categorias são limitadoras, e que o indivíduo está (ou deveria estar) sempre em trânsito; sugerindo também que os nomes são atribuições, construções. Essa ideia de construção (da identidade, do entorno, do mundo) *via* nomeação faz-se presente de modo significativo no próximo texto a ser analisado.

\*\*\*

“xxx”, de Sofia Vivaldi<sup>2</sup>, é um conto do encantamento (poético) diante de uma situação de exclusão social. O narrador, como que levemente extasiado diante do protagonista, coloca sensorial e imageticamente o acesso do personagem ao mundo – o qual se dá por palavras, pela linguagem, que no caso ocorre pelo ato de nomear o entorno. O menino pio encarnaria um “viver onomatopeico” ou um “ethos nomeador”. Lidar com (ou experimentar) o entorno é dizê-lo: “(...) sua cabeça sem peso borboleteava por aí dando nomes pras coisas.”. (VIVALDI, 2017). O

---

<sup>2</sup> Pseudônimo de Vivian Vallory Figueiredo, natural de Belo Horizonte, formada em Filosofia pela UFMG; autora com interesses e atuação em filosofia, psicanálise e artes.

neologismo dessa citação aludiria a um andar (como se não tocasse o chão) leve, belo e ao mesmo tempo caótico – inventividade e liberdade tal que parecem ser fruto de uma subjetividade singular (o que parece desembocar numa redundância), com ares lúdicos como se vê na cena em que ele aguarda atento (“seus olhos eram duas esferas negras que podiam explodir o mundo” (VIVALDI, 2017)) folhas se despregarem duma árvore para então (antes de elas tocarem o solo) colhê-las nas “mãos-berços”, num afetuoso jogo com o acaso e a natureza.

Além do acaso (e a finitude, representada nas folhas que se desprestavam), o personagem lida com outros temas-circunstâncias filosóficas: amor, sexo, identidade, tempo, que vão construindo a formação lúdica e errática do menino pio. Assim, numa postura reflexiva, ele especula acerca da instância temporal, a qual seria não “apenas” uma “revolução ininterrupta dos ponteiros que insistiam em fazer-se início”, mas também “um pulsar que tamborilava nos porões do esquecimento, de uma alma sem norte que se traveste dia-a-dia.” (VIVALDI, 2017). Mesclam-se então sondagens filosóficas (imagéticas, sensoriais) com jogos pueris, os quais consistem, com frequência, na ressignificação de objetos (como se vê nas folhas amarradas por ele que acabam por virar um “chocalhochicote” a ser jogado “na cara do vento”, como “saltos de festim”. (VIVALDI, 2017).

Desse modo, a imaginação povoada faz oposição à realidade vazia, a qual é marcada pela segregação e solidão, isolamentos que se dão em diferentes níveis (o familiar, o social), devido à marginalização da (suposta) insanidade e da orfandade. Essa oposição acaba por conferir carga dramática à inventividade do protagonista que preferia as coisas às pessoas, reforçando seu distanciamento e introversão. O desamparo ainda pode ser visto no modo como o protagonista lida com o mundo, mediado pela visão (pelos sentidos) que a tudo sente(m) e nomeia(m): “O corpo é meramente prosaico, só se mantém com os olhos abertos.” (VIVALDI, 2017), ou seja, a presença física praticamente inexistente nessa condição, que concerniria a uma espécie de separação entre corpo e os sentidos

(visão, tato etc.), ou então que concerniria a uma sobreposição desses sentidos (em detrimento de uma materialidade corporal). Estes, para o personagem, são os responsáveis por fazê-lo *entrar* no mundo. A atuação desse personagem se dá via linguagem; por meio dela ele engendra um mundo, o qual também se faz limite – contorno insuportável, em “xxx”, àqueles que não vivem assim e não concebem uma existência lúdica e sensorial. Talvez o incômodo que o menino pio gera diga respeito a uma reinvenção do mundo: em seu ensimesmamento, o protagonista não só se mostra diferente do entorno, mas também inventivamente ativo ao criar e se apropriar do mundo. Essas duas ações (que pressupõem modificar o entorno) são feitas com um comportamento que passa ao largo da lógica pragmática de atendimento a demandas ordinárias (como aqueles reguladas pelo mercado, pela igreja, pelo Estado). Menino pio assim parece desconsiderar os compromissos usuais que o entorno assimilara.

Nessa toada *gauche* e ao mesmo tempo incisiva, o personagem se constitui. Aos olhos do leitor é progressivamente sedimentado um “conto de formação”, por assim dizer. Nomear o tempo, o desejo, a morte, a mãe e, por fim, a si são etapas da formação de uma identidade, a qual, pelo modo episódico e processual em que se dá, teria como marca o *devenir*: existir seria um vir a ser, um definitivo que nunca se dá. Mais do que pertencer a um grupo (até porque o personagem padece de um isolamento, de uma exclusão), a noção de identidade no conto passa mais por um processo de formação (intelectiva e sensorial) do que por uma imagem de si. Diferentemente do que coloca Kathryn Woodward (2014, p. 09), para quem a identidade demandaria outra identidade para existir, o menino pio não se constitui (predominantemente) a partir do “olhar construtor do outro” (ainda que aquilo nomeado pelo protagonista seja um outro); sua constituição-processo ocorre com a ação nomeante (e não com a relação de “mera” “coexistência em diferença” com outros seres, do tipo “se alguém é *x*, logo, não é *y*”); assim, conforme coloca Stuart Hall (2003), ocorre diferentemente da noção de identidade do Iluminismo (que pressupunha um sujeito unificado, marcado pela razão), da



sociologia (a qual não se basta e é formada na relação de outras pessoas e seus valores e ideologias), do pós-modernismo (que diz respeito a um indivíduo sem identidade fixa, a qual é afetada de forma processual pelos processos culturais que o atravessam). No caso do personagem de “xxx”, vê-se um atravessamento do entorno que não seria *strictu sensu* (como trocas simbólicas, saberes, relações de poder etc.), mas sim objetos, pessoas, desejos, os quais (por mais dotados de aspectos culturais que sejam) trazem em si certa unicidade, especificidade, individualidade (diferentemente da heterogeneidade múltipla e simbólica que constitui as trocas culturais entre comunidades, por exemplo). Assim, o vento, a folha, a morte (por mais que influenciem indiretamente a nomeação *do* personagem – na maneira de sentir, por exemplo) são elementos pontuais que atravessam essa figura. Assim ele nomeia o entorno em suas partes que lhe tomam (sensorialmente) de assalto.

Essa constituição de si, no texto, tem suas partes-processo evidenciadas em algumas enumerações cujos itens são marcados por musicalidade e aliteração: “Si mesmo no traje, no trejeito e no trajeto.” e “Ter um nome é ter morada dentro de si. Cada fi, fibra e feição carregam o peso de ser uma plena comunhão de desalinhos.” (VIVALDI, 2017). [Grifos nossos]. Se de um lado a aliteração do “t” (ou o som do “tr”) pode sugerir fragmentação, tropeço, processo truncado e com interrupções, por outro lado, a repetição do “f” sugeriria fluidez, continuidade – oposição significativa do trajeto do personagem que ora se mostra impactado e inadaptado ao meio, ora se mostra ativo e atuante.

\*\*\*

Piá e menino pio, cada um à sua maneira, por suas atuações, sugerem a mobilidade da noção de identidade. Por meio de suas atitudes, ao mesmo tempo ativas e inadaptadas, são construídos personagens complexos que têm (e passam por) conflitos vários, o que desenha embates que permitem pensar a formação identitária do indivíduo atravessada

por instâncias várias (como a psique, as mazelas sociais). Tais objetos oriundos da literatura infanto-juvenil (que não se restringem a essa faixa etária) parecem se ocupar de modo mais atento com as especificidades desse período da experiência humana, o qual, em sua fugacidade, mostra-se instigante.

## Referências

- CAETANO, Paulo. Apontamentos díspares e iniciais sobre *Ouro dentro da cabeça*, de Maria Valéria Rezende. Disponível em <http://cargocollective.com/paulocaetano/> acesso em 22/06/17.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo – vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MORESCO, Marcielly Cristina; RIBEIRO, Regiane. *O conceito de identidade nos estudos culturais britânicos e latino-americanos: um resgate teórico*. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/13570> acesso em 23/06/17.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- REZENDE, Maria Valéria. *Ouro dentro da cabeça*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- VIVALDI, Sofia. xxx. Disponível em <https://sofiavivaldi.blogspot.com.br/> (acesso em 1/6/17).
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

## **Vertigem da palavra: poemas eróticos de Maria Teresa Horta**

### **Introdução**

Maria Teresa Horta nasceu em Lisboa, em 1937. Autora de mais de vinte livros, destaca-se ainda por seus posicionamentos políticos e ideológicos, sendo uma representante de projeção do feminismo em Portugal. Essa postura pode ser vista também na voz feminina de vários poemas. Neles, a mulher estaria num lugar ativo de enunciação, e, não, numa posição de submissão. O leitor pode ver em tais textos um sujeito poético feminino que conduz e goza a relação, que reflete sobre o sexo, deixando assim entrever relações deste com o corpo, com a escrita. Tais aspectos podem ser vistos em diversos poemas de *As palavras do corpo*, antologia publicada em 2012. E o recorte usado aqui diz respeito aos oito poemas inéditos desse volume.

No que tange ao foco do presente texto, intenta-se discutir o que seria uma materialização do abstrato nessa seleção. Isso funciona como mote por haver possivelmente uma sondagem de sensações em alguns desses poemas. A referida materialização do abstrato, a sondagem do infinito, a suspensão dos sentidos, a associação entre poesia e corpo são alguns exemplos de recursos usados nos textos de *As palavras do corpo* que apontariam para a importância da poesia erótica como uma forma de lidar com a oposição “efêmero X duradouro”, relativa ao gozo. Tal discussão se orientará a partir da noção de sexualidade trabalhada por Georges Bataille em *O erotismo*.

## Vertigem: mergulho

O poema que abre a seção de inéditos é “Vertigem”. Neste, o leitor encontra possivelmente o início de uma relação sexual, na qual pressa ávida se imiscui num breve jogo protelador:

Deixa que eu te dispa / na pressa do desejo / primeiro o casaco / e depois a  
camisa

E dobrando a suspeita / do que vou encontrar / te tire o relógio / com mão  
indecisa

Deixa que eu deslize / descendo as tuas calças / Sem querer ainda olhar /  
onde o corpo se abisma

Contornando o velo / da mata que arde / E entre as tuas pernas / eu  
descubro a vertigem  
(HORTA, 2012, p. 284).

A primeira estrofe traz explicitamente a questão da pressa do desejo; contudo esse afã encontra um contraponto já na segunda estrofe, na qual a voz poética, “personagem”<sup>1</sup> atuante da cena descrita, começa o jogo e o negaceio. Se inicialmente o desnudamento é veloz, ele passa a ser intervalado. Como uma aparente interrupção, a voz se ocupa com o relógio, e em seguida assume a procrastinação ao furtrar seu olhar para “onde o corpo se abisma”.

O adiamento ainda pode ser visto nos versos iniciais da segunda estrofe. Ao dizer que dobra a suspeita do que vai encontrar, a voz poética lança mão de uma curiosa ambiguidade. A dobra aí poderia ser entendida tanto como duplicação como torção, volta. Considerando o primeiro sentido, ter-se-ia uma intensificação da curiosidade, do desejo, colocados na palavra *suspeita*. Se, “contudo”, a dobra diz respeito à curvatura, tem-se

---

<sup>1</sup> Apesar de essa categoria ser típica de textos em prosa, ela será usada neste ensaio tendo em vista o caráter narrativo do poema.

um dos recursos recorrentes nesses poemas de Maria Teresa Horta: a materialização do abstrato. A suspeita, em função do adiamento desejoso, teria sido dobrada, torcida; podendo ainda ser tomada como “submetida a algo”, como indica outra acepção de *dobrar*. Tanto em um como no outro, a suspeita foi contida, devido ao desejo de negar para dizer sim. Vê-se no poema um desencontro que busca encontrar, ao forjar distância.

Esse jogo de busca e negação está diretamente relacionado a uma das dinâmicas do erótico. José Paulo Paes, em “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, faz uma leitura do que seria o erótico no Ocidente, tendo em vista a antologia que preparou (*Poesia erótica em tradução*). À luz de Bataille, o tradutor paulista fala desse movimento ambivalente: se de um lado há uma busca pelo prazer, por outro a negação (e mesmo a proibição) seria(m) um dos deflagradores de tal deleite:

Paradoxalmente, porém, o prazer encontra seu maior estímulo não na liberdade de perseguir até onde quiser seus objetivos, mas no constante interdito de fazê-lo, o “interdito criador do desejo” em que Bataille vê a própria “essência do erotismo”. (PAES, 1990, p. 17).

Em *O erotismo*, o escritor francês coloca que o erótico deveria ser estudado como uma contemplação poética. Por isso que o ser humano é que deveria ser abordado (Cf. BATAILLE, 1987, p. 8, 9). Diferentemente dos animais, é o indivíduo que seria tal capacidade. Nessa perspectiva, o erotismo é uma categoria sofisticada.

O jogo, em sua relação de desejo e negação, de ida e volta, carregaria em si tal complexidade, uma vez que um dos motivos desse encontro seria uma luta contra a descontinuidade, afirma o autor francês. Tal embate tentaria ir contra o isolamento e finitude a que cada um é confinado: “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos”. (BATAILLE, 1987, p. 16). Assim, o encontro dos dois corpos proporciona-

ria tal ilusão, tendo no poema o instante da descoberta e da vertigem como realização desse encontro.

Encontro análogo ocorre em “Mãos de anjos”. Tanto neste como em “Vertigem” trata-se do contato íntimo, lugar-fonte do arrebatamento:

Passa as tuas mãos / de anjo / na minha nuca assombrada

Entreabre as minhas / pernas / e tira a folha da parra

Encontra o poço de mel / com a abelha / dos teus lábios

Perde na mata / os teus dedos / deixa a língua arrebatada (HORTA, 2012, p. 286).

Assim como o poema anterior, nesse tem-se uma voz poética que conduz ao prazer, à suspensão. Com tal atitude, o eu-poético se mostra ativo dentro da busca do prazer. Como já comentado, é sabido que a autora é uma feminista de projeção no cenário português. Contudo, não se intenta fazer aqui um espelhamento entre autoria e voz poética. Vale, entretanto, ressaltar que há publicações<sup>2</sup> sobre a postura ativa desta e sua relação com o feminismo. O presente foco diz respeito à relação com o tempo que se subentende nos poemas. Seja pela suspensão da sensação de tempo, seja pelas marcações temporais que registram o instante efêmero do gozo, cabe aqui discutir tal presença. E a postura ativa, de condução, da voz poética parece ser fundamental para o alcance de tal sensação. Observá-la parece ser um caminho profícuo.

Em “Mãos de anjos”, vê-se um sujeito poético já tomado pela sensação de prazer (pois a nuca no início do poema já está assombrada). E mesmo em tal circunstância conduz

a(o) parceira(o) pelo caminho do corpo, sugerindo o que fazer com mãos, boca e dedos. O fim dessa condução seria o arrebatamento, como

---

<sup>2</sup> Um exemplo seria o texto de Andréia Nogueira intitulado “A mulher e o prazer na poesia erótica de Maria Teresa Horta”, no qual a autora fala da liberdade da voz feminina.

se nota no verso final. A língua enlevada poderia ser metonímia de um corpo extasiado de prazer.

O tratamento linguístico acerca do corpo é visto ainda em “Propósito” e “Armadilhado”. No primeiro, a voz poética enumera sensações que são ora materializadas, ora personificadas:

O desejo revolvido / A chama arrebatada /  
O prazer entreaberto / O delírio da palavra

Dou voz liberta aos sentidos / Tiro vendas, ponho o grito / Escrevo o corpo,  
mostro o gosto / Dou a ver o infinito (HORTA, 2012, p. 289).

Os primeiro e terceiro versos trazem esse recurso, recorrente em Teresa Horta, da materialização do abstrato. Com tal, seria possível pensar na força e grandeza das sensações tratadas nesses versos. A chama arrebatada e o delírio da palavra, por sua vez, são personificações imagéticas, possivelmente pós-relação sexual, na qual se poderia ver o arrebatamento e o delírio – circunstâncias de suspensão devido ao prazer. Esses elementos enumerados dizem respeito à capacidade do prazer de inebriar os sentidos – usuais medidores de tempo e espaço. A imagem “prazer entreaberto”, além de trazer a associação de algo abstrato (o prazer) e algo concreto (um elemento sólido, visível e passível de um grau de abertura), sugerem que a dinâmica do erotismo de flertar com o proibido e o permitido que, na feliz expressão de Roland Barthes, configura-se como “a encenação de um aparecimento-desaparecimento”. (2004, p. 16). O verso final, por sua vez, traz o caráter paradoxal do gozo que, na expressão de Ivan Marques (2008, s.p), seria o “instante de infinito” (usada para analisar o poema “Amar – pois que é palavra essencial, de Drummond”), em que os sentidos interferem na noção de tempo, numa situação em que o prazer seria uma ascensão frente à limitação da vida.

No segundo poema acontece também uma materialização do impalpável. A associação insólita do desejo armadilhado poderia ser entendida como uma prontidão para a recepção da “vergasta cruel”:

Quero a paixão ardente / e árdua. Incendiando o corpo / com o seu sobresalto

A vergasta cruel / que a sedução conduz /  
até ao meu desejo armadilhado  
(HORTA, 2012, p. 288).

Se para Bataille a fusão seria esse desejo de resolver a descontinuidade humana, o eu-lírico a busca ativamente em função de um desejo consciente e libertário, podendo este ser visto num corpo repleto de sensorialismos do campo semântico de calor. Assim, o prazer nesses poemas de Maria Tereza Horta passa pela materialização do abstrato – associação que parece ter como fim sugerir a sensação de prazer e suspensão. Outro recurso que sugere a força desse prazer é a corporificação da escrita.

### **A escrita do corpo**

Nesses poemas selecionados ocorre com frequência uma relação entre corpo e escrita, fazendo desta um prazer; fazendo do tato no corpo uma escrita do prazer, como se pode ver à frente em “Lobo”:

O prazer do corpo / do poema

O júbilo / da mão / ensimesmada

Vistoriando os versos / e ao escrevê-los / buscar sem dó

O lobo / das palavras  
(HORTA, 2012, p. 287).

Nesse caso, o poema é não apenas corporificado como também é personificado, por sentir prazer. E a mão que o vasculha, ensimesmada, está voltada para si, e sente prazer – que pode ser visto no estado de júbilo em que se encontra. A mão, ainda, revela uma postura ativa, por esquadriñar os versos. Essa postura agenciadora teria como fim achar o



“lobo das palavras”. Para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 327), o lobo tem uma conotação simbólica de selvagem, de satânico. Com isso, tal figura traz uma dimensão de pecado, de proibido, características fundamentais para o erótico.

O lobo ainda poderia encarnar o desejo, dada sua voracidade, como atesta o citado *Dicionário de Símbolos*. A busca no poema é feita “sem dó”, ou seja, desejosa e consciente. Metalinguisticamente, busca-se o que haveria de selvagem, de desejoso nas palavras. Tais relações (de voracidade e corporificação) encontram-se também em “Corpo dos versos”.

Nesse texto, outro animal aparece. O lince é o “personagem” responsável por devorar o “copo dos versos”. Novamente tem-se aí a materialização da poesia. Como uma

bebida refinada, como algo a ser degustado, os versos são ingeridos por esse animal cheio de desejo:

O lince da tua boca / deitado no meu poema / bebe o copo dos meus versos /  
devora-lhe a alma acesa

Com as pernas puxa e enlaça / a linguagem desvenda

Com as garras desce-lhe as alças / aceita a febre descalça

Crava os dentes na sintaxe / lambe devagar as letras

Sente a rima onde se enreda / possui a escrita sem pena

Procura a nudez da página / tem um orgasmo de seda  
(HORTA, 2012, p. 287).

Novamente a ideia de voracidade aparece (vista em “devora-lhe”, “garras”, “crava”). Tais termos denotam intensidade. E o ardor parece recíproco: se de um lado o lince puxa e enlaça, de outro há a alma acesa, viva, do poema-corpo devorado.

Ávido, o lince come as letras, a sintaxe, como se ambas se dessem à devora; como se sintaxe fosse visível como uma letra. No caso, a primeira

pode ser entendida como um ritmo, oriundo da combinação ou disposição das palavras na frase. Assim, não só o poema é assimilado pelo animal, mas sua cadência. Depois de comê-la chega ele então ao final sinestésico: um orgasmo de seda. Sofisticado, tátil, macio, agradável... são vários adjetivos que se relacionariam a essa associação.

## Conclusão

A sondagem do gozo ocorre, pois, em diversos poemas de Maria Teresa Horta. Se a plenitude do prazer sexual é palco de associações na poética da escritora portuguesa, é possível pensar que tal escrita realiza uma importante função: a de tratar de algo efêmero. Jogando com descrições, associações imprevistas e sinestésicas, os poemas aproximam corpo textual do corpo erótico, optando pela sugestão em detrimento da explicitação.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- HORTA, Maria Teresa. *As palavras do corpo*. (Antologia de poesia erótica). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.
- MARQUES, Ivan. Sejamos pornográficos ou um instante de infinito: a poesia erótica de Drummond. Disponível em [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/IVAN\\_MARQUES.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/IVAN_MARQUES.pdf) (Acesso em 10/04/14).

NOGUEIRA, Andréia. A mulher e o prazer na poesia erótica de Maria Teresa Horta. Disponível em [www.uel.br/revistas/boitata/volume-8-2009/Andreia%20Hernandes.pdf](http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-8-2009/Andreia%20Hernandes.pdf) (Acesso em 09/04/14).

PAES, José Paulo. *Poesia Erótica em tradução*. Tradução, apresentação, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Programa “A luta continua” com Maria Teresa Horta. Disponível em <http://videos.sapo.pt/TvCgwDCAKwswNIOzrZod> (Acesso em 09/04/14).

***A Antologia de poesia portuguesa erótica  
e satírica, de Natália Correia:  
um empenho memorialístico e autoral***

### **Introdução**

O gênero antologia pode ser visto como uma produção fronteiriça que passa pela crítica (devido à seleção que efetua) e pela autoria (devido ao macro texto que a publicação acaba sugerindo, por meio da reunião dos objetos). Nesse sentido, será discutido como a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, de Natália Correia, pode ser vista como um projeto autoral e memorialístico. Esse duplo viés será abordado tendo em vista os textos que compõem o prefácio, escritos pela organizadora, no qual ela discorre sobre a necessidade e a importância de tal empreitada. A partir desse material, ambiciona-se ver como a autora vê o ato de antologiar, tendo em vista que a publicação data de 1966.

### **Sobre a autora**

Natália Correia (1923 - 1993) foi uma poeta portuguesa. Além de poemas, passou por outros gêneros, tais como romance, teatro, ensaio. Sua postura ativista a levou a embates contra despotismos e a ser eleita deputada pelo partido Social-Democrata. Lutou contra o salazarismo, e foi eleita deputada na década de 1980. A autora combateu o que ela entendia como obscurantismo religioso e político.

Esses aspectos (políticos, biográficos) parecem dialogar com o sistema literário em que a obra foi concebida e com as necessidades que a autora viu para organizar tal livro.

### **Antologia: reunir para contar?**

Usualmente, as antologias são marcadas pela reunião de textos tidos como referência, reforçando um cânone. Tal concepção iria, contudo, contra os Estudos Culturais. Cristiano Silva, em “Questões para uma antologia da poesia Brasileira de 1964 a 1985”, comenta sobre essa questão e outras implicações sobre uma compilação cujo objetivo seria realizar uma resistência à ditadura. O autor cita Anatol Rosenfeld para falar que considerar a antologia como modelo (no sentido de que ela reuniria os textos mais emblemáticos) seria como desconsiderar uma perspectiva multicultural, avessa a hierarquizações entre, por exemplo, países. Contudo, ao investigar diversas publicações (tais como de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ítalo Moriconi), o pesquisador constatou que a concepção de antologia ainda estava atrelada à tradicional significação do dicionário, na qual se vê a “coletânea literária como conhecimento do mais significativo da tradição...” (Silva, 2011, s.d.). Ou seja, o ato compilatório aí serviria frequentemente para reforçar uma hegemonia. A seleção seria marcada por uma ideia de modelo a ser evidenciado ou de textos-referência que deveriam ser visibilizados.

Apesar de existir essa perspectiva de reforçar o hegemônico, é possível ver uma antologia como um exercício contrário à linearidade da historiografia tradicional, marcada pelo estudo da periodização. Júlia Osório, em “Rui Pires Cabral: um poeta de trezentos leitores?”, comenta sobre essa ruptura. À luz de Walter Benjamin, a pesquisadora fala que ao agrupar diferentes autores (por tema, por exemplo) rompe-se com o tratamento dado literatura por meio da periodização. Assim, uma antologia pode ser vista como “mosaico de textos literários em profusão, de uma contemporaneidade, marcada por múltiplas vozes” (Osório, s.d, p. 06).

Uma publicação de tal natureza, portanto, pode demandar uma abordagem menos tradicional.

Todavia, é possível pensar que a antologia vai além desse rompimento com a linearidade temporal. Em “Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia”, Elisa Tonon argumenta que antologias podem criar narrativas. Partindo de bases etimológicas (*antologia* vem do grego e significa “colher flores”), a autora comenta em sua dissertação sobre como antologias poderiam significar uma leitura exemplar. Ou seja, esse florilégio traria a concepção de que o que foi compilado seria o mais belo. Relata a pesquisadora que o sufixo *legio* forma ainda *collecta*, cuja acepção evidente é de coletar, reunir. O antologista efetuará então um juízo estético.

Mais do que reunir para não dispersar, a antologia carregaria em si um empenho crítico. Tonon afirma que “Como gênero, a antologia faz fronteira com a crítica, (...) [por fazer] uma operação crítica de leitura e escritura.” (Tonon, 2010, p. 38) [colchete nosso]. A seleção, inerente à antologia, viria de um julgamento de valor. Com ele, o antologista observa, analisa, para então separar o que seria supostamente belo. Os *itens* selecionados dessa maneira poderiam “vencer” o tempo, inscrever-se n(um)a história.

A partir daí a antologia tentaria narrar uma época (ou parte dela), sob a autoridade do organizador. Este seria responsável por fazer a compilação *contar* ao leitor o que haveria de mais emblemático em uma época, em um tema etc. Seria responsável, afirma Tonon, por criar uma imagem de tal contexto. Esse alcance, entretanto, pode ser questionado se se pensar na fragmentação que é inerente ao gênero.

A ambivalência parece ser uma marca constante dessa tipologia textual: ao mesmo tempo em que ela narraria uma época, ela poderia diminuir a potência dos textos, uma vez retirados de seu todo e expostos à fragmentação do recorte. Assim sendo, no que tange a esta análise, cabe perguntar: o que narraria a antologia de Correia? Que memória ela

constrói ou preserva? Que empenho crítico ela estabelece em relação a um tema ou época?

### **Antologista: narrador memorialista?**

Como etapa para se discutir essas perguntas, é preciso pensar na antologia como um gênero, um todo concebido por um organizador. Dessa maneira, faz-se razoável encará-la como um projeto autoral. Se para Foucault a autoria diria respeito não só à associação de um texto a um indivíduo, mas também a questões de “circulação e funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (Foucault, 2002, p. 46), é pertinente pensar nas aparentes intenções e implicações que movem a autoria.

A antologia de Natália Correia se mostra exemplar nesse sentido. Nos textos que precedem aos poemas, ela fala da importância de lidar com o erótico no âmbito da Literatura. A organizadora afirma que a censura (principalmente a religiosa) é fonte de diversos males, e que o contato com textos eróticos seria responsável por guiar o indivíduo pelo que ela chamou de uma espiritualidade não forjada (urdida pela igreja e pelo puritanismo burguês, cf. Correia, 2008, p. 27). A ideia de autoria foucaultiana como funcionamento de um discurso numa sociedade assim se faz presente devido a essa necessidade que Correia declara.

A tensão entre discursos (o religioso e o autoral) foi discutida por Foucault em *O que é um autor?* no qual ele expõe que a maior visibilidade dada à questão da autoria veio com a intenção de punir autores que poderiam ameaçar instâncias religiosas, políticas, econômicas. Como ativista, Natália Correia serve de exemplo desse controle. Isso porque a *Antologia portuguesa de poesia erótica e satírica* foi motivo de condenação judicial<sup>1</sup> contra a escritora.

---

<sup>1</sup> Em texto que antecede o prefácio, Davi Mourão-Ferreira comenta sobre a censura exercida pelo Estado e sofrida pela autora, pelo editor e “prosélitos” (Mourão-Ferreira, In: Correia, 2008, p. 10).

Luís da Costa Domingos, em homenagem que antecede ao prefácio, fala em como a publicação teria sido feita a contrapelo, tendo sido marcada com “história antiga de perseguição” (Domingos *In* Correia, 2008, p. 07). A organizadora, que travou embates contra o salazarismo, via na antologia uma oportunidade de elucidação frente ao obscurantismo. Para ela, seria importante que acontecesse uma “estabilização psicológica apaziguadora” (Correia, 2008, p. 12). Para tal, seria necessário “Normalizar o que uma civilização empecida pelo remorso desfrutou envergonhadamente no irresistível gozo do proibido” (Correia, 2008, p. 12). A poeta portuguesa então atribui à Literatura uma função de crítica a ideias hegemônicas e censitárias. Caberia ao leitor, por meio da “realidade ficcional”, perceber como crenças e realidades repressoras são erigidas. “Apesar” de não ser a autora<sup>2</sup> dos textos compilados, Correia apresenta um projeto autoral que não se circunscreve ao literário, mas perpassa o campo político, o religioso. Desse modo, esse livro acaba respondendo a uma necessidade que ela concebia: a de condenar uma repressão.

Esse fato permite pensar na teoria dos Polissistemas Literários de Itamar Even-Zohar<sup>3</sup>. Para ele, a literatura de uma nação<sup>4</sup> é formada por diversos sistemas literários que se interpenetram. Influenciado pelos formalistas russos, ele concebe essa teoria para falar do lugar (por vezes marginal) da tradução de textos literários. O autor de Tel Aviv fala de uma estrutura aberta, complexa e heterogênea. Tal estrutura apresentaria uma mobilidade. Ela seria formada por diversos elementos

---

<sup>2</sup> Correia, obviamente, não é a autora de todos os textos, mas ela entrou como autora na própria antologia, com o poema “Cosmocópula”, presente na página 421 da edição de 2008.

<sup>3</sup> Uma importante referência para se conhecer a pesquisa de Even-Zohar é a tese de doutorado de Ana Garcia Bernardo, professora da Universidade Nova de Lisboa, intitulada *A Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Nesta, Bernardo traz à luz, para não leitores do alemão, cuidadosa pesquisa sobre o grupo de pesquisa (do qual Even-Zohar fez parte) em tradução da Universidade de Göttingen, realizado na década de 1980.

<sup>4</sup> É sabido que o conceito de nação é caro aos Estudos Culturais e à chamada Pós-Modernidade. Contudo, por questões de viabilidade, não é possível discorrer sobre isso neste ensaio apresentado como comunicação em um congresso. Cabe, todavia, uma ressalva (no que tange à ideia de nação como construção, como unidade imaginada): a de que Even-Zohar não reduz um sistema literário a uma língua. O eventual leitor que se interessar pode ver tal perspectiva de nação em *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson.



dinamicamente relacionados entre si, tais como escritores, textos, revistas literárias, editores, academias etc.

Para o crítico israelense, através dos mais diversos incentivos (e censuras), os textos seriam (ou não) consagrados. Assim, escolhas de, por exemplo, acadêmicos, de prêmios literários seriam estímulos legitimadores dessas dinâmicas. Nesse sentido, caberia perguntar: o que motiva determinadas publicações? Quais as razões de selecionar determinados temas e textos? O que faria deles “consagráveis”?

É interessante então pensar nas instâncias que constroem e legitimam o canônico. Para Even-Zohar, haveria sempre intenções em traduzir uma obra para um sistema literário (seja por reforço de ideologias, lacunas etc.). De maneira análoga, a concepção de antologia atua usualmente nesse sentido, sendo ela um projeto autoral que lida com necessidades do sistema que a produz. Mais do que consagrar, parece ser uma necessidade para Natália Correia reunir autores e textos a fim de combater um obscurantismo religioso e político que ela via na época em que viveu.

Sobre esse aspecto, a organizadora comenta sobre alguns males da repressão religiosa:

A Igreja Primitiva (...) reconhecia-lhes [às mulheres] o direito de pregar, oficiar, exorcizar e ministrar o batismo. Actuando gradualmente, primeiro a introdução da Eucaristia no Ágape, que passou a ser celebrado sob a autoridade do bispo, depois a substituição do beijo da paz entre os fiéis, dado apenas no bispo, e mais tarde, no lenho, a Igreja postergou a experiência coletiva, seguindo o princípio da autoridade, consumando as suas tendências de domínio patrista na elaboração do dogma e instituição da hierarquia eclesial.

(Correia, 2008, p. 15) [colchete meu].

Além da supressão dessa experiência física na liturgia, a autora comenta que o “triunfo do patriarquismo” (cf. Correia, 2008, p. 15) foi a demonização feminina, que passou a encarnar a luxúria. Frente a essa leitura, a escolha por poemas satíricos parece se justificar, tendo em vista

que estes têm como alvo frequente a igreja. Como consequência dessas interdições, a escritora portuguesa argumenta que os efeitos foram vários, principalmente da ordem do inconsciente:

(...) a erotomania religiosa das monjas em cujas convulsões sobressai a posição do coito, (...) a profusão de filhos de padres (...); o recrudescer da homossexualidade entre os sacerdotes<sup>5</sup>; a “obcecação neurótica pelo sexo”.

(Correia, 2008, p. 16).

Frente a esse cenário, a Literatura então poderia vir como construtora de uma realidade diferente, desprovida de tal cerceamento, fornecendo assim base para uma crítica de ficções – tais como a superstição. Ela poderia assim desmascarar a hipocrisia: “A linguagem escabrosa (...) implica a dessacralização de um simbolismo sexual proibitivamente fruído que, uma vez desmascarado, faz surgir, por antítese, o cómico”. (Correia, 2008, p. 26). Assim, a linguagem “indecorosa” poderia trazer à tona algo que fora abafado por uma moral podadora. Surge assim então a imagem do esquecimento construído – procedimento que, gradualmente erguido, constituir-se-ia como imposições sobre o modo de comportar.

Por meio do erótico e do satírico, portanto, seria possível fazer essa operação de resgate. Afinal, uma antologia como essa lida com a memória não apenas no ato de selecionar seus textos, mas também com um “tipo” de escritor:

(...) regulado pelo puritanismo burguês, o poeta satírico predestina-se (...) a uma trágica obscuridade de que esta Antologia pretende resgatá-lo, dando-o como testemunho de uma sociedade em que a sátira escabrosa foi o inevitável contrapeso de uma espiritualidade forjada por dogmas que desviaram o homem do trilho diurno da sua natureza superada. (Correia, 2008, 27) [grifo nosso].

---

<sup>5</sup> É no mínimo curioso a autora colocar a homossexualidade como efeito negativo (quicá patológico) decorrente da repressão. Tendo em vista o discurso libertário que faz, poder-se-ia fazer alguma ressalva, especulando se se pensar que os discursos da alteridade tinham possivelmente uma projeção menor na época.

Assim, a organizadora reivindica para sua publicação um lugar de denúncia sofisticada. A publicação em seus arrolamentos não se restringiria à reunião dos textos belos, mas teriam uma função mais política. Sua atuação é social à medida que denuncia uma manipulação de instituições repressoras, à medida que usa da ficção para lembrar como que outras ficções assumiram o estatuto de verdade.

Nesse sentido, é rico ver a contribuição de Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento* o pensador propõe um deslocamento: em vez de se ater ao indivíduo que lembra, seria preciso deslocar a luz para o quê se lembra. Tal raciocínio evita que se atribua precipitadamente o eu ao sujeito da lembrança (Cf. Ricoeur, 2007, p. 23), pois se faria redutor associar a lembrança somente ao indivíduo. Com isso, o pensador francês fala da memória como uma busca ativa, na construção do passado.

Destarte, a antologia pode ser encarada como uma busca consciente, construtora de uma memória. Seguindo essa perspectiva, Correia atua como uma editora e autora ativista, por conceber tal compilação de poesia como um remédio para o que ela chamou de falsa espiritualidade, algo que teria sido construído pelo puritanismo burguês. A antologia portanto teria um lugar intersticial: cambia entre a edição e a autoria; trafega entre a seleção de autores e a criação (não só dos próprios poemas, mas do livro como um macro texto), estabelecendo assim uma luta contra o moralismo, a hipocrisia e a repressão do erótico. Ao conceber tal publicação, a autora portuguesa realiza construção memorialística análoga àquela apontada por Ricoeur, com base em uma busca ativa de uma espiritualidade, de um passado (concebido por ela, mas que por vezes é abafado por vozes censitárias).

Com isso, caberia perguntar, numa pesquisa futura: qual o lugar da Literatura Erótica em um determinado sistema literário? Por que algumas forças tendem a silenciar

o erótico? Comparando com um livro (ficcional ou poético) de um só autor, em que medida uma antologia restauraria mais eficientemente

o poder da experiência do erótico? Tendo Correia sido condenada pela publicação da antologia, que avanços e retrocessos aconteceram neste início de século?

## Referências

CAVALHEIRO, Juciane. Disponível em: [www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/.../2585](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/.../2585) (acesso em 8/4/13).

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona Frenesi, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja, Passagens 2002.

JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. Questões para uma antologia da poesia Brasileira de 1964 A 1985. Disponível em [http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=228&Itemid=47#sdendnoteisym](http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=47#sdendnoteisym) (acesso em 8/4/13).

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. A autoria e discurso: diálogos com Michel Foucault. Disponível em [http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/lin/Maria\\_do\\_Socorro\\_de\\_Assis\\_Monteiro.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/lin/Maria_do_Socorro_de_Assis_Monteiro.pdf) (acesso em 16/04/2013).

OSÓRIO, Júlia. Rui Pires Cabral: um poeta de trezentos leitores? Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/48.pdf> (acesso em 16/04/2013).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

TONON, Elisa. Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/frontereiras/article/view/12281/8889> (acesso em 13/04/2013).

**A memória da paródia:  
desconstrução dos relatos de viagens em *Passaporte*,  
de Fernando Bonassi**

**Introdução**

Os “quase fragmentos” que formam *Passaporte*, de Fernando Bonassi, podem ser concebidos como micro contos (brevíssimas narrativas em prosa) e/ou como um conjunto de sucintos relatos de viagem. Contudo, mais do que investigar um “colapso dos gêneros”, aqui será comentado como ocorre um processo paródico na publicação.

Se, outrora, na chamada Literatura de informação, os relatos almejavam ares descritivo-científicos, incorrendo em visadas biológicas, geográficas etc. para apresentar um paraíso “descoberto”, as impressões do enunciador-viajante desse volume se atêm ao não-aprazível dos lugares. Personagens à margem dum sistema socioeconômico, mazelas sociais, atos de violência, imaginários pobres de pequenas comunidades, o insólito perturbador dos embates humanos, são algumas das paisagens fotografadas por um narrador atento, que potencialmente faz o leitor se questionar sobre a função dum relato de viagem.

**Relato: sob o olhar de quem fala**

Comumente, os relatos de viagem<sup>1</sup> são memórias narradas acerca dos locais visitados, com grande importância dada ao espaço e ao tempo.

---

<sup>1</sup> Alguns exemplos emblemáticos do gênero são *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, *Carta a el-rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha.

Apesar de poder ser chamada de “Literatura de informação”, esse “segmento” permite pensar a pretensão que o mesmo teria em apreender seu objeto, o que traz à tona os limites nem sempre claros entre o documento e verdade, entre real e ficção. O narrador nessa tipologia tende a insistir numa verossimilhança (num suposto efeito de real<sup>2</sup>).

Além disso, esse enunciador se expressa a partir de um privilegiado local de fala: é um indivíduo que passou (ou passa) pela experiência da viagem (com todo o conhecimento que tal evento acarreta). Ele é normalmente chancelado por uma autoridade, e é responsável por descrever o local visitado para informar então sobre este ao financiador – figura que nutre interesses sobre o território. Assim, esse “gênero” normalmente decorre de uma noção de progresso (e de dominação, hegemonia) daquele que tem o dinheiro para desbravar, armas para impor, cultura para difundir<sup>3</sup>, e também voz para relatar. Tal concepção é trabalhada por Mary Louise Pratt em *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, em que a autora discute a presença marcante da figura masculina como aquela que se desloca, narra, redige autobiografias, sempre a partir de uma relação de poder.

Para além do valor fundacional que os diários e cartas de viagem possuem, havia características desse texto que chamavam a atenção dos leitores. Ana Cláudia R. (em artigo sobre *La Terre Australe connue*, de Gabriel de Foigny) comenta que a sociedade francesa do século XIV não se contentava com romances convencionais pastorais, heroicos ou galantes de d’Urfé, Gomberville ou Mlle de Scudéry. A partir da segunda metade do século XVII, relatos de viagens, episódios familiares, histórias aventurosas passaram a gozar de um prestígio maior em detrimento dos

---

<sup>2</sup> Tal tentativa de criação de um efeito de real chegou a ser alvo de pilhéria, como a do famoso jogo de palavras com o nome do autor de *Peregrinação*:

“\_

Fernão,  
mentes? -  
Minto.”

<sup>3</sup> Obviamente, tal grupo não seria o único a ter cultura. Ele seria o que se vê na posição de impô-la.

romances pastoris. Isso devido a um interesse por parte dos leitores pelo valor da experiência dum eu.

Este, então, tem nesses textos um local privilegiado de expressão duma experiência. A pesquisadora, citando René Démoris e Jeran-Michel Racault, afirma que

(...) “o relato de viagens é um dos fatores da constituição da narração romanesca na primeira pessoa” (cf. Démoris). Nela, a enunciação se refere “a uma instância personalizada e reconhecível”, reflexo direto da experiência pessoal de “um ser singular que se associa ao mundo por uma rede de correlações biográficas”. [A partir de tal ideia Ribeiro cita Racault]: A primeira pessoa, “inerente à forma do relato de viagem, participa desta emergência do realismo romanesco que a obra clássica de Ian Watt, *The rise of the novel*, associa à aparição da noção de indivíduo e à valorização da singularidade concreta da experiência pessoal”. (RIBEIRO, s.d: 12). [Colchetes nossos]

Os relatos de viagem tem seu valor para além de interesses econômicos, estabelecendo-se como um privilegiado lugar de fala da subjetividade. Um dos motivos de sua ascensão diz respeito a uma realização (e interesse) do leitor por meio do autor que viajou e teve o que contar.

Apesar de não serem marcados pelo uso da primeira pessoa, os contos do livro de Bonassi apresentam o registro dum narrador que viaja e tenta descrever situações que julga merecedoras de nota. Assim, esses breves “apontamentos” assemelham-se aos tradicionais relatos de viagem por registrarem algo de notório, insólito, testemunhado nos mais diversos lugares. Contudo, os textos de *Passaporte* não podem ser concebidos apenas como relatos.

### **Conto: viagem**

Nas palavras de Cortázar (1974, p.151), na clássica comparação do romance e do cinema (longa-metragem) com o conto e a fotografia, o primeiro par age por acumulação, de forma mais ampla e multiforme, a fim de chegar a um clímax; já o conto e a fotografia trabalham com a

seleção de acontecimentos significativos – “instantes poéticos”, nas palavras de Cury (2007) – que podem levar o leitor para além do que está escrito/fotografado. Na luta que surge entre representação e a medida da mesma, o escritor belga sintetiza com uma imagem que ficou bastante conhecida: “Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (1974, p. 152).

Essa imagem do soco é bem pertinente para ler *Passaporte*. Seja pela brevidade, seja crueza da narração, a sensação que costuma ficar após cada leitura é de um soco, com efeito. A concisão dos textos de Bonassi parece ainda potencializar essa sugestão que “resta” do conto, para usar da clássica metáfora de Hemingway do *iceberg*, retomada por Piglia ao sugerir que há duas histórias no conto. Se em contos há potencialmente esse ato de jogar o leitor para outro lugar – como um “segundo texto” – irrompido normalmente na sentença final, em *Passaporte*, esse deslocamento parece ser ainda mais forte (dependendo do poder de cada relato e de quem o lê, obviamente), devido ao vazio brusco com que o leitor se depara rapidamente – pouquíssimo depois que começa a leitura de cada “fragmento”. Dessa maneira, a extrema concisão dessas micronarrativas não seria apenas uma marca da contemporaneidade (na qual supostamente os romances, contos, são menores em relação aos últimos séculos), mas também uma estratégia de escrita que potencializa o impacto gerado em cada microtexto.

Essa força advém, como lembra Cíntia Moscovich ao citar Cortazar, do fato de que o ocorrido no conto deve ser “intenso, entendendo-se intensidade como o palpitar da substância da narrativa, um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos.” (MOSCOVICH, 2005: s.d.). Mais do que palpitar, as micronarrativas de Bonassi pulsam tensamente devido não apenas aos temas, mas também à estrutura mínima dos textos.

Com isso, é possível perceber uma ruptura que esse texto estabelece com os tradicionais relatos de viagem. Enquanto estes buscavam, com



ares científicos, uma descrição detalhada da *cor local*, da fauna e flora, dos habitantes locais, os registros desse “caderno de notas trágicas” ocupam-se em fotografar cenas que revelam mazelas sociais, infortúnios de personagens – em sua maioria violentados ou, no mínimo, desconsiderados por políticas econômicas. Assim, percepção, memória e esquecimento de um episódio se coadunam num todo em que práticas narrativas são, ao mesmo tempo, retomadas e subvertidas.

### **A memória: lembranças e esquecimentos**

O entre lugar da memória em *Passaporte* pode ser visto a partir do diálogo intertextual que esse livro estabelece com diversos gêneros. A retomada sutil de um texto (ou de um gênero mimetizado por este) por outro, ou ainda: a ruptura de um texto por outro se configura como uma atividade mnemônica, que lembra, faz “repetir”, pelo menos em parte, texto-base, o qual estaria, de certa maneira, contido no texto que com se estabelece o diálogo – seja pela retomada harmônica, seja pela subversão.

Assim, é coerente dizer que o exercício intertextual (pelo menos, o paródico) é uma via de duas mãos por, ao mesmo tempo, retomar e negar o texto-base. Mesmo citando diretamente este, a citação *pertence* “agora” ao texto que a cita, resignificando-a, dando-lhe nova tez em relação ao contexto de onde foi retirada.

Dessa maneira, as micronarrativas de Bonassi dialogam com os relatos de viagem (por carregar o olhar do observador, daquele que pode registrar). Todavia, elas subvertem esse gênero: ao apontar as inúmeras falências dos processos colonizadores; ao deixar entrever as exclusões do sistema socioeconômico vigente; ao sugerir que há ficcionalização nos registros (por mais que estes exalem ares documentais); ao lançar luz sobre marginalizados – e, não, sobre o insólito bruto, “pronto” para ser colonizado.

Faz-se relevante, portanto, verificar como se dão esses diálogos intertextuais no livro de Bonassi à luz das noções de lembrança e esquecimento.

## Paródia e pastiche

A ideia de que um texto está carregado de vozes e diálogos com outros textos foi bem debatida pelos comentadores de Bakhtin, Kristeva. Esta cunhou a concepção de texto como um mosaico, que já é vastamente conhecida. De maneira menos ou mais direta, um texto retoma outros textos que o precederam<sup>4</sup>. Seja do ponto de vista do tema, da estrutura, do contexto em que se inserem, é possível encontrar diversos diálogos<sup>5</sup> entre os textos.

No caso de *Passaporte*, há pelo menos duas ricas relações intertextuais: a paródia e o pastiche. A primeira, marcada por um caráter de subversão do “texto-base” (PAULINO, 1995, p. 36), pode ser vista no fato de os micro relatos de Bonassi não cumprirem a função tradicional dos relatos de viagem: em vez de descreverem os aspectos insólitos de paisagens ou de costumes dos nativos (sendo os relatos tradicionais dotados de uma mentalidade desenvolvimentista e colonizante que não se encontra em *Passaporte*), os contos em questão trazem um lugar de fala desprovido dessa noção de poder, e lançam luz sobre mazelas de personagens ordinários – indivíduos carentes de dignidade. O caráter paródico, portanto, residiria por exemplo nesse aspecto “evidenciador” da mazela do visitado a partir do relato.

Já o pastiche pode ser vista no diálogo com as estruturas de outros gêneros literários. O relato de viagem, o conto, seriam tipologias que se fazem presentes nesse livro de Bonassi. Contudo, há de se ressaltar que o projeto editorial desse volume permite uma amplitude maior de “naturezas textuais” ali envolvidas.

---

<sup>4</sup> É possível pensar ainda num caminho inverso do diálogo intertextual, como Jorge Luis Borges faz em “Kafka e seus precursores”, ao sugerir que o que lemos *hoje* muda os textos já lidos, desestabilizando noções até então clássicas da História Literária.

<sup>5</sup> Sobre essas tipologias, encontram-se em PAULINO (1995) conceitos de paráfrase, paródia, pastiche, plágio, dentre outros diálogos intertextuais.

Devido à concepção editorial, o caderno de anotações com o nome comercial de Moleskine<sup>6</sup> e o próprio passaporte seriam suportes que ganham um teor de tipologia textual, no livro em pauta. Pode-se dizer isso pela semelhança (na aparência e na finalidade) da publicação com o caderno e com o documento. As dimensões, espessura, do caderno de anotações, bem como seu fim (do registro casual, breve) permitem aproximá-lo do aspecto do livro de Bonassi. O documento passaporte, por sua vez, além de nomear a publicação, tem sua capa parodiada (pela navalha no lugar do brasão). A partir daí, esse documento global fulgura como um “livro” que comporta diversos capítulos – as viagens (representadas nos carimbos) como circunstâncias que agregam, por exemplo, saber, experiência e, por conseguinte, são registradas, transformadas em narrativas.

Dessa maneira, *Passaporte* parodia os relatos de viagem, usando de estratégias deste gênero, mas tangenciando ainda outras formas de escrita: para além da possível associação com a marca de cadernos, é interessante pensar nos carimbos do passaporte como signos de experiências que, no livro, são narradas como eventos repentinos e, de certo modo, alheios (como um funcionário que com descaso bate o objeto na folha não se importando com as margens da folha). Logo, o carimbo sugere, como signo de um suposto descuido, pressa, o registro do episódio súbito. A imagem se referiria ainda a uma chancela estatal: é permitido estar ali nesse local (que, diferentemente do documento passaporte, no livro refere-se à narrativa; esta quem permite um acesso). Faz-se relevante, portanto, ler algumas dessas “narrativas-carimbo” para se discutir aspectos do que se registra e do modo como se registra.

## Alguns contos

Apesar de haver algumas recorrências temas, é importante ressaltar que os contos abaixo comentados, obviamente, não dão conta de resumir

---

<sup>6</sup> Pequeno caderno de anotações que serve, dentre outras funções, como diário, “registro de ideias” e de impressões de viagens.

a variedade que se faz presente no livro. O primeiro citado é 38º, intitulado “Mentindo sinceramente”:

William comprou um álbum cheio de fotografias no mercado de pulgas de Münster. (...) Aquilo era um verdadeiro documento. Depois começou a tentar entender quem era quem: casou pares abraçados, matou velhos que desapareciam no meio e fez das senhoras das últimas páginas, aquelas meninas das primeiras. Agora mostra o álbum e diz que são seus próprios antepassados. (Münster – Alemanha – 1998). (BONASSI, 2001).

Como todos os 137 relatos do livro, esse primeiro citado é numerado e encerra-se com o local e a data (aspectos altamente relevantes nos relatos de viagem: o espaço e o tempo). Sendo um suposto registro acerca de lugares (ou pessoas) visitados(as), o livro já teria uma intrínseca relação com a memória.

Nesse conto, existe uma espécie de metonímia do livro em sua relação de verossimilhança dos relatos: narrativas que supostamente pretendem “ser reais”, mas que são concebidas. Isso pode ser apreciado por uma complexa apropriação que o personagem faz: seja por capricho, carência, ou quaisquer outros motivos, ele constrói para si uma memória, sendo que esta passa pelo estatuto da narração – construir uma memória, uma “história de vida”, é construir uma narrativa.

O micro conto de número 61 (“Ocorrência de parto”), por sua vez, lida com uma sutil ambiguidade:

Perna aberta. Garota arfando. Um pé no teto. Outro enroscado ao volante. (...) Vestido no pescoço. Em plena viatura. Nem 14 anos. Sem calcinha. Unhas ralando grade do chiqueirinho. Bolsa aberta. Documento e batom esparramados. Todos molhados. Voa sandália. PM por cima. Sem vergonha. (São Paulo – Brasil – 1997). (BONASSI, 2001).

Esse conto, como vários outros, traz o caráter corrosivo que é recorrente dos textos de *Passaporte*, como se vê logo na capa do livro, por meio da lâmina que ocupa o lugar do brasão. Se não fosse pelo título, o leitor poderia naturalmente inferir que ali ocorria uma relação sexual.

Assim o enunciador narra uma cena impactante num local inóspito, usando de várias frases nominais. A escassez de verbos colabora para a construção de um texto aparentemente fragmentado (e talvez por isso, imagético, por permitir ao leitor “preencher lacunas”), e dotado também de uma enumeração – recurso recorrente em Bonassi.

Além de relatar personagens em situações-climax, os textos de Bonassi permitem perceber contextos mais abrangentes como, por exemplo, um imaginário (ou preconceito) instaurado num grupo, no 107º relato:

Os argentinos compraram o Peru em 1978. Os argentinos querem anexar Florianópolis. Os argentinos ameaçam nossas mulheres. (...) Os argentinos estão clonando churrasco. Os argentinos são cabeludos. Os argentinos acreditam em psicanálise. Os argentinos estão apontando uma bomba atômica para Sorocaba. (...) Os argentinos têm aquelas ideias que os paraguaios tinham no passado. Deus não é Argentino. (Porto Alegre – Brasil – 1994).  
(BONASSI, 2001).

Esse é um dos textos do livro em que existe comicidade, Esta é usada como ferramenta corrosiva, pois, mais uma vez, o que recebe luz é uma precariedade social – no caso, a limitação do olhar sobre o outro, sobre o estrangeiro. Mais uma vez têm-se a enumeração (não num sentido clássico em que elementos são separados por vírgula numa mesma frase, mas como elementos arrolados sequencialmente por frases num mesmo texto) como a estratégia narrativa, sendo que nesse conto a repetição do sujeito se mostra muito sugestiva (podendo aludir à quantidade que se fala, ao tamanho do medo e da repugnância...).

Mais uma vez a navalha de Bonassi corta levemente a paisagem. No 113º conto, “Vida nova”, a enumeração estabelecida concerne a produtos ordinários:

Batatinha frita, *nachos*, revistas e vídeos de sacanagem (entre humanos, entre humanos e coisas, entre humanos e animais), camisinhas (testadas pela Comunidade Europeia ou não), Budweiser, (...) Coca-cola (...) Tudo o que Teplíce

precisa para sua vida já pode ser encontrado em qualquer quiosque à beira das suas estradas. (Teplice – República Checa – 1998)  
(BONASSI, 2001).

Numa lógica ligada ao consumo, é viável pensar que a dignidade do indivíduo está diretamente relacionada aos bens a que ele tem acesso. Destarte, os moradores de Teplice parecem ficar limitados a esses produtos de baixa qualidade. É uma mostra do não-lugar no então “centro do mundo”: um país que recebe menor prestígio em detrimento de alguns vizinhos ocidentais. Não à toa parte das narrativas se dão em países do leste europeu. O fácil acesso a itens banais e precários sugeriria, portanto, o embrutecimento por que passariam esses habitantes; revela ainda uma condição na qual se encontram, que é a de desamparo e/ou exclusão.

Uma das características dos relatos de Bonassi diz respeito ao espaço visitado: o urbano. Por isso, metrópoles, grandes aglomerações de indivíduos, ou ainda seres que são marginalizados por essas duas “instâncias” são alvo das descrições, como se vê no 135º conto:

... E esses homens desesperados por um cartão de ponto e essas mulheres muito fiéis de cabeça coberta por panos encardidos e essas crianças boquiabertas de monóxido e esses ovos fósseis de desejo e esses pastéis lubrificadas de baixa potência e essa prensa intransferível (...) e esses hematomas invisíveis e essas malas frágeis de memórias arremessadas em gigantescos portamalas fazendo um eco ensurdecedor que ninguém vai ouvir... (São Paulo – Brasil – 1998).  
(BONASSI, 2001).

As várias imagens e a concatenação de períodos dessa passagem apontam para um turbilhão (o qual recorrentemente parece existir sem motivo, sendo relativamente vazio de significado para a experiência humana), sugerindo o ritmo maleficamente acelerado desses espaços urbanos (o relato poderia ser da Cidade do México, Nova Iorque, Tóquio...), que tratariam mal seus indivíduos – e seus pertences. Vale ressaltar as imagens impactantes em relação ao deslocamento de que

trata o conto: crianças abertas de monóxido, ovos fósseis do desejo, pastéis lubrificadas – corpos, bem como suas memórias, jogados à mera sobrevivência, como malas num recinto impessoal.

Outro exemplo de indivíduos maltratados está em “Livre iniciativa”, o 114<sup>o</sup> microconto, no qual mesmo beneficiadas por um programa governamental, duas prostitutas ainda têm que usar o corpo para “ganhar a vida”:

Claudia e Ivonne faziam ponto na Oranienburgerstrasse, então tiveram uma grande ideia. E como todos que têm iniciativa e boas ideias na Alemanha unificada, (...) puderam pôr tudo em prática. Agora elas trabalham em seu próprio lava-rápido, sem cafetões russos pra ficar com 40% do que ganham. Lavam os carros peladas, esfregando as coxas e peitos na lataria, com uma esponja no lugar dos pentelhos (...) Estraga um pouco a pele, mas pelo menos não entram em contato com a saliva nojenta desses babacas. (Berlim Oriental – Alemanha – 1998)  
(BONASSI, 2001).

O uso do discurso indireto livre no final desse fragmento permite pensar numa questão ética que perpassa os relatos de *Passaporte*: o papel do intelectual como aquele que fala em nome de quem não teria voz. Dessa maneira, esse enunciador permite que o leitor reflita acerca desses personagens. Vale ainda ressaltar as ironias sutis presentes em “(...) tiveram uma grande ideia” ou ainda “(...) puderam pôr tudo em prática”, como se tudo que elas conseguissem pensar fosse isso (um cenário nem tão diferente do da prostituição) ou ainda que o governo supostamente conseguisse apadrinhar todas as ideias emancipadoras de seus cidadãos.

Além de mazelas de fundos social e econômico, o sexo é tema recorrente nesse livro.

Outra micronarrativa que trata desse tópico é a 116<sup>a</sup>, intitulada “Um amor na Eslováquia”:

Seis meses de mochila nas costas. Tomando banho na cozinha ao lado do macarrão à bolonhesa (...) cuidando pra que as placas de espuma e poeira não passem da cortina plástica e voem no molho, Maurício prepara-se para

jantar e depois comer a senhoria (...) tudo isso poderia ser uma história de amor, não fosse o filho aleijado ficar gritando “*tourist shit*” lá embaixo da escada o tempo todo.

(Berlim Ocidental – Alemanha – 1998)

(BONASSI, 2001).

O narrador-viajante se ateu novamente ao caráter tosco dos personagens (no caso, a mãe e o inquilino). Tal característica deles pode ser vista na falta de discrição em relação ao filho que, se não bastasse ter que lidar com a falta de reserva da mãe, vê-se restringido fisicamente para pedir respeito pessoalmente. O embrutecimento pelo qual o casal é marcado pode ser percebido no fato de eles, possivelmente, aproveitarem-se da limitação do garoto. É possível contudo ler a indiscrição dos personagens numa chave inversa: eles se mostrariam certa sofisticação (via sadismo) por se exporem ao personagem, desestabilizando tabus (na exibição do sexo).

Mais uma vez pode-se ver a navalha desses relatos. Mesmo às vezes travestida de humor, a escrita de Bonassi se mostra corrosiva. Nesse conto, novamente no arremate da última frase têm-se elementos que evidenciam a perícia do autor na concisão: os poucos adjuntos adverbiais (“lá”, “embaixo da escada”) permitem ao leitor ter sensações de estreiteza e nervosismo, como se se narrasse junto ao casal.

As diversas tensões que existem em *Passaporte* não se restringem a dramas pessoais. Em “Turismo ecológico”, terceiro conto do volume, há um diálogo com os estudos históricos que ultrapassa o âmbito dos relatos de viagem. Nesse texto, expõem-se manifestações de desmedida e aculturação no cruel processo de colonização:

Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato das índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De



qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance.

(Cuiabá – Brasil – 1995).

(BONASSI, 2001).

O violento processo de aculturação aludido no final do relato é “apenas” mais uma ironia do livro: os “incautos”, supostamente necessitados de catequização, mostravam suas vergonhas, interferiam num processo desenvolvimentista que evidencia o poder e o caráter grosseiro do explorador, expondo uma terra onde nem um hipotético deus conseguiu desbravar.

## Conclusão

Os relatos de *Passaporte* mostram-se prenhes de fortes (mas, por vezes, sutis) críticas sociais. Com tal lâmina, o narrador desses contos traz à luz mazelas sociais de grandes centros, bem como de lugares marginalizados – mesmo estes se localizando em continentes (como o europeu, por exemplo) de “centralidade econômica”. Por meio dessas descrições ficcionais de episódios de limite que se percebe como, ao mesmo tempo, os relatos de Bonassi subvertem e reproduzem o que se entende por “Literatura de Informação”. Esta é

subvertida pelo teor dos contos; e é também retomada pelo suposto narrador-viajante que ficcionalmente seleciona o que mereceria registro.

Se a literatura de viagem almejava práticas desenvolvimentistas, colonizatórias, os microcontos desse livro parecem expor alguns dos resultados (o termo parece ser definitivo, mas não o é) desses embates humanos, desses processos de invasão e de conquista abrupta.

É o registro cáustico desses cenários de mazela que faz o livro retomar uma prática literária, mas que conserva apenas parte dessa escrita. *Passaporte* se lembra de uma prática narrativa, dialogando com o contexto quinhentista, a fim de ver mazelas que persistem em diversos países periféricos.

## Referência:

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, Perspectiva, 1974. Contém três excelentes textos sobre o conto, a saber: “Alguns aspectos do conto”

CURY, Maria Zilda F. Novas geografias narrativas. In: MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Maria L. de. (Org.) *Letras de Hoje*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras PUCRS, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. Disponível em <http://www.artistasgauchos.com.br/veredas/?apid=2394&tipo=12&dt=o&wd=&titulo=De%20Poe%20a%20Piglia:%20em%20busca%20das%20teorias%20sobre%20o%20conto%20e%20o%20encontro%20de%20uma%20gram%20atica%20do%20sil%20e%20o%20encontro> . Acesso em 03/05/2012.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: Edusc, 1999.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. Instâncias mediadoras do relato de viagem imaginária a uma terra utópica: o prefácio e o narrador-editor de *La Terre Australe connue* (1676), de Gabriel de Foigny. Disponível em [http://www.revista.pontodoc.com/7\\_anacr.pdf](http://www.revista.pontodoc.com/7_anacr.pdf) (acesso em 21/03/2012).

WEINRICH, Harald. A linguagem do esquecimento. In: *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

## **Ambiguidades, espelhamentos e dessacralizações: a mulher em “Mona Lisa”, de Meir Kucinski**

Este ensaio tem como objetivo analisar a construção da personagem feminina no conto “Mona Lisa”, de Meir Kucinski. Para isso, num primeiro momento, será feita uma breve exposição de dados biográficos do escritor polonês e, num segundo momento, uma leitura do conto enfocando a caracterização das personagens femininas.

Meir Kucinski nasceu em Wlotzlawek, Polônia, no ano de 1905 e morreu em 1976 no Brasil. Aqui ele chega em 1935, e continua seu envolvimento com a cultura judaica, tanto na área jornalística, como na literatura, com publicações em diversos países<sup>295</sup>. Seu conto “Mona Lisa” é parte de uma seleção organizada pelas pesquisadoras Rifka Berezin e Hadassa Cytrynowicz, comilação que levou o nome de *Imigrantes, mascates e doutores*. Este foi criado a partir de uma seleção de dois livros de Kucinski: *Di Palme Benkt Tzu der Sosne (A palmeira tem saudade do pinheiro)* e de *Nussekh Brasil (Estilo Brasil)*. O escritor sempre esteve ligado à cultura judaica, principalmente através da literatura e do jornalismo e, reiteradamente, em seus textos, além de utilizar temas judaicos, lança seu olhar sobre o espaço em que viveu muitos anos: o Brasil<sup>1</sup>.

Segundo Lyslei Nascimento, “de forma poética e humana, [Kucinski] descortina a aventura de imigrantes judeus (...) com detalhes do cotidiano” (NASCIMENTO, 2004, p. 278) [colchetes nossos] como acontece em “Mona Lisa”, por exemplo. Nesse conto, pode-se vislumbrar uma contemplação

---

<sup>1</sup> Ver, para maiores detalhes biográficos sobre Kucinski, o prefácio de Rifka Berezin em *Imigrantes, mascates e doutores*.

da mulher brasileira seguida de uma descrição, às vezes, lírica, às vezes, encantatória. A narrativa trata de um olhar acerca da vida de um “vendedor de santinhos”, Avrum, que mantém uma curiosa relação com as suas clientes brasileiras: as chamadas “Marias”. Essas personagens femininas são descritas e construídas por meio de um olhar de admiração do narrador: “Para as mulheres brasileiras, sempre tão delicadas, não ficava bem dizer simplesmente “não” ao vendedor.” (KUCINSKI, 2002, p. 59). É importante destacar o momento da narrativa em que o jovem mascate está rodeado por jovens mulheres que estavam à procura de uma santa que atendesse às suas mais diversas necessidades. Esse episódio revela um dado cultural valioso: as mulheres não compravam santas quando estavam em público: “Avrum sabia que, quando muitas mulheres se juntavam, evitavam comprar santinhos, para não revelar seus íntimos segredos e necessidades.” (KUCINSKI, 2002, p. 59).

É possível perceber aí alguns traços da mulher em “Mona Lisa”. Um desses traços diz respeito à discricção, ao intento de se preservar; e uma outra marca feminina, que também passa pelo juízo de valor do narrador: a polidez. Mas não são apenas virtudes que caracterizam a figura feminina no conto. Assim como a clientela juntava-se para contemplar os produtos de Avrum, elas também ficavam em grupo para fazer mexericos:

No mês anterior, quando ele [Avrum] estivera naquelas redondezas pela primeira vez, as mulheres que o rodeavam disseram-lhe para não deixar de ver Dona Cecília, coitada, primeiro porque ela necessitava da compaixão de Nossa Senhora e também de todas as pessoas, por estar sofrendo muito, expiando pelos seus atos e pelos caminhos tortos que trilhara; era até nem melhor tocar nesse assunto... (KUCINSKI, 2002, p. 59). [Colchete meu].

Assim falavam as vizinhas sobre Cecília, e para Avrum era difícil perceber se as falas eram irônicas ou não. No fim da citação o narrador se apropria do discurso das mulheres, que rodeavam o mascate, trazendo assim, um suposto tom de sarcasmo que permeia a fala delas. Sobre a relação entre diálogo e personalidade do “ser de papel”, Antonio Candido escreve: “Embora seja apresentado ao público em forma semelhante às

condições reais, o diálogo é concebido *de dentro* das personagens, tornando-as transparentes em alto grau”. (CANDIDO, 1981, p. 30. [grifo do autor]. Fica assim exposto, mesmo que com sutileza, “um traço” que deprecia o comportamento feminino: a fala como caracterização e exteriorização de uma suposta idiossincrasia feminina. Outro ponto digno de nota nessa citação é o uso das reticências que marcam uma supressão de uma fala e/ou que alguma ideia foi insinuada. Pode-se inferir que D. Cecília foi, quando jovem, na visão do narrador, uma mulher desregrada, tendo em vista a expressão “caminhos tortos” usada pelo narrador e, também, como, diferentemente das outras mulheres, ela permite que um homem estranho (e estrangeiro) entre em sua casa. Tudo isso sabemos, por conta do foco narrativo. Ao refletir sobre a construção das personagens na ficção, Beth Brait afirma:

A personagem vai emergindo da escuridão graças aos recursos de um narrador privilegiado, que, na sua posição de observador não personificado, pode não apenas mostrar os movimentos que a vão delineando, mas também dizer o que ela está sentindo e, mais adiante o que está pensando. (BRAIT, 1985, p. 54).

Sobre essa onisciência, em “Mona Lisa”, o eu enunciador fornece a desconfiança que Avrum lançava sobre suas clientes: “As mulheres sempre compravam com gosto os quadros e imagens, principalmente do jovem russo. Parecia-lhe que elas olhavam para ele de modo diferente dos outros mascates.” (KUCINSKI, 2002, p. 59). E o narrador ainda usa de uma interessante ambiguidade no seu relato: “Compravam as imagens sagradas com suas últimas moedas e sorriam para ele, quando as procurava naquelas remotas e esquecidas vilas, tão longe da cidade.” (KUCINSKI, 2002, p. 59). Como é possível perceber, o sorriso das mulheres para Avrum e a compra dos santinhos com seus últimos tostões, aliada à fé nas inúmeras santas, deixam transparecer uma admiração pelo belo vendedor.

Estabelece-se, dessa forma, uma relação possível na dicotomia profano / sagrado na medida em que quando Avrum vende itens sagrados,

suas clientes (algumas já casadas) adquirirem esses utensílios pensando, de acordo com o narrador, no mascate:

Nas horas de solidão e nas horas de sofrimento, naquelas noites em que ficavam sozinhas, abandonadas por seus maridos, as pobres moças voltavam-se para as santas, “Nossa Senhora do Bom Parto”, “da Boa Vontade”, para ter um bom parto, bons pensamentos... E não eram poucas as mulheres que se lembravam daquele jovem e bem apessoado russo que lhes trouxera a santa para a casa... (KUCINSKI, 2002, p. 58).

Há, portanto, no conto, uma sutil dessacralização da religiosidade, já que as santas têm, em alguns momentos, sua função distorcida, prestando-se como elo entre a mulher (solteira ou casada) e o estrangeiro que a vem visitar em sua sofrida jornada. Algumas mulheres, mesmo casadas, são caracterizadas como pessoas solitárias, mulheres de Atenas, numa cidade inóspita. Fica assim assinalada outra marca da figura feminina, além de ser a responsável por criar uma dicotomia entre profano e sagrado, a mulher em “Mona Lisa” é construída, a partir do isolamento, da solidão, como um duplo do judeu, do estrangeiro. Certamente, a condição de “estrangeiridade”, de “marginalidade”, de “pária”, da mulher, além de associar-se à imagem do judeu, em Kucinski, também é uma marca do ser humano, tocando assim num ponto que não é individual, exclusivo da mulher ou do judeu, mas é algo universal, intrínseco à condição humana. Para Fernando Segolim:

Os seres narrativos (...) definem-se não apenas por sua funcionalidade e temporalidade, mas também por sua referencialidade, isto é, por sua capacidade de nos remeter, em virtude da específica organização de suas ações-funções, a um referente humano, e nunca por seu caráter de mera representação do homem. (SEGOLIM, 1978, p. 39).

Um dos elementos a dar consistência ao personagem seria, então, a verossimilhança, a proximidade de suas idiosincrasias com (o que se entende d) a condição humana. Condição essa que, em “Mona Lisa” pode evidenciar um possível espelhamento do judeu, estrangeiro, com o des-

terrado, com o humano, que vai ser, por sua vez, refletido na mulher em sua condição de solidão e abandono. Exemplo patente dessa solidão no conto “Mona Lisa” é a personagem Cecília. Ela há muito tempo é viúva e não teve filhos, mora longe, e sua morada pode ser vista como uma metonímia: “Sua casinha deve ficar do outro lado do subúrbio (...), isolada lá na vila, como a própria Dona Cecília...”. (KUCINSKI, 2002, p. 60). Além do isolamento em que vive, essa personagem parece, diferentemente das moças que rodeiam Avrum, ter mais idade. Numa bela imagem o narrador desenha a figura de Cecília cuja efemeridade da beleza jovial é arrancada gradativamente pelo vento:

Da mesma maneira que no mês passado, ela se encontrava sentada, como uma criança, nos degraus de sua pequena varanda. De longe, aos olhos de Avrum, parecia uma mulher seca e envelhecida. A aragem do anoitecer soprava em seus cabelos soltos e levava o pouco que lhe restava de juventude. Pareceu-lhe ainda mais velha. (KUCINSKI, 2002, p. 61).

Dessa citação pode-se notar o modo como o mascate contempla a cliente, focando seu interesse na aparência envelhecida dela, que, além de viúva solitária é rotulada, pelos mexericos das outras mulheres, como uma mulher não idônea. Apesar dessa visão sobre a idade da mulher, Avrum parece se sentir atraído por Cecília: “O ar de seus olhos cinzentos semeava tristeza e despertava em Avrum pena, misturada com outros sentimentos.” (KUCINSKI, 2002, p. 61). Nesse trecho, o narrador deixa, ambigualmente, “no ar”, a atração que o vendedor sente pela cliente. Ou seja, não diz explicitamente qual seria o anseio do mascate pela freguesa e, logo em seguida, descreve o ambiente dentro da casa da mulher que, por sua vez, contribui para criar uma atmosfera agradável, íntima para o visitante: “Comovido com a acolhida, com o silêncio e o frescor da casa, Avrum teve uma sensação de repouso (...) deparou-se com um interior fresco e agradável”. (KUCINSKI, 2002, p. 61). Entretanto, não é apenas a sensação de estar em casa que leva o visitante a querer estar com a dona da casa: “Ele queria reatar a conversa sobre aquele tema interrompido, o da solidão.” (KUCINSKI, 2002, p. 61). Avrum tem afinidade com Cecília

devido, também, ao traço que eles têm em comum: o fato de se sentirem sozinhos, isso geraria uma proximidade, um encontro de subjetividades.

A partir da construção desse par que apesar das diferenças se espelham, vale ressaltar também o espelhamento da personagem feminina com a cópia ordinária do quadro “Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci. Avrum vai entregar a encomenda de um retrato de Cecília e percebe só naquela hora que não deveria entregá-lo à mulher, pois ela fora pintada como “algo acinzentado, uma criatura enrugada, com os lábios cerrados, um ar zangado, olhar triste e opaco, voltado para a própria face, como se fosse o retrato de uma morta.”. (KUCINSKI, 2002, p. 62). Essa descrição do narrador dimensiona quão velha e sofrida a anfitriã aparentava ser na fotografia, e a ampliação expôs ainda mais as marcas de expressão de Cecília. Contudo, ela, sem querer enxergar isso, vê-se (como tentativa de “escapar da realidade”) refletida na pintura de Leonardo da Vinci:

Dona Cecília pôs-se a remexer a mala de Avrum para disfarçar a sua vergonha e humilhação. Com tristeza e desprezo afastava os quadros baratos das santas, as imagens sagradas, até se deparar com aquele sorridente rosto de mulher, de cabelos soltos e seu olhar de felicidade, a Mona Lisa.

Desviando-se de Avrum, ela amassou a ampliação de seu próprio retrato. E vendo-se refletida na imagem daquela mulher desconhecida, pouco a pouco seu olhar cheio de tristeza se diluiu e agora, com calor, voltou-se brilhante para Avrum. (KUCINSKI, 2002, p. 62).

A partir desse acontecimento, pode-se estabelecer uma relação do nome da personagem com seu comportamento. Segundo o *Dicionário de nomes de pessoas*<sup>2</sup>, “Cecília” provavelmente tem origem trusca e significa no latim (*Caecilia*) “ceguinha”, e *caecus* significa “cego”. Além da postura de “fuga da realidade”, outro ponto a se destacar na citação que caracteriza a personagem, diz respeito à ignorância de Cecília: ela (assim como as outras brasileiras que compram a imagem da Gioconda) não conhece o quadro de Leonardo da Vinci. A fala do narrador provaria tal fato: “E vendo-se refletida na imagem daquela mulher desconhecida”. Tal desco-

---

<sup>2</sup> Azevedo, 1993, p. 474.



nhecimento pode corroborar a identificação de Cecília com a Mona Lisa, visto que, desconhecendo a obra de arte, ela pode fazer uma leitura completamente livre, desprovida de uma usual “contaminação” crítico-teórica que ela teria caso houvesse lido ou ouvido falar a respeito do quadro.

A aproximação de Cecília com a Gioconda também pode ser feita pela existência de uma ideia de enigma que permeia essa pintura. É famoso o sorriso misterioso de Mona Lisa

construída através de uma técnica de pintura chamada *sfumato* (“fumaça”, em italiano) que consiste na ausência de contorno. O procedimento desse artifício de pintura é esfumar as cores, não utilizar linhas externas, fazendo a fusão de cores que se transformavam em formas diante dos olhos do espectador. É essa imprecisão nos traços da Mona Lisa que causam, no espectador, a sensação de um sorriso indefinido. Imprecisão que é marca, também, de Cecília. Pouco se sabe a seu respeito: sabe-se que mora só e que é viúva, mas apenas cogita-se a hipótese de que ela era uma mulher leviana. O fato de haver apenas uma fala dela no conto também contribui para que pouco se saiba e muito se fale sobre ela. Assim também ocorre com Mona Lisa que, especula-se, pode ter sido a retratação de uma mulher que Leonardo da Vinci amou, ou sua mãe, assim como a mulher ideal ou mesmo o retrato de um amante, (devido aos traços andróginos da dama florentina) ou, ainda, de um autorretrato do pintor. Para Beth Brait, o retrato de comportamentos de uma sociedade confere ao texto e às personagens uma das características do texto literário: a verossimilhança.

Sem concessões à violência fácil, esse escritor [Dashiell Hammet] instaura um narrador em terceira pessoa, uma câmera privilegiada, que vai construindo por meio de pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo o perfil das personagens que transitam pela intriga e simbolizam o mundo que ele quer retratar. (BRAIT, 1985, p. 57. [Colchetes nossos].

A partir, pois, de determinadas idiosincrasias criadas para os personagens pode-se chegar a um esboço daquilo que o autor ali criou. De acordo com Josane Barbosa, “A constituição da subjetividade se processa

no entrelace dos sentidos que permeiam os fazeres da vida cotidiana”. (BARBOSA, 2004, p. 46). Esses fazeres presentes nas atividades rotineiras em “Mona Lisa”, mesmo sendo uma visão fragmentada do ser<sup>3</sup>, servem para caracterizar a mulher como uma figura solitária, fora da cidade e alheia ao movimento do local. O fato de as mulheres rodearem o jovem e belo vendedor e depois ficarem junto à santa, pensando nele, as configura como seres que carecem de companhia. E as santas que, em tese, têm uma função sacra, acabam por ser “dessacralizadas” por não terem apenas a posto de receptoras de oração, mas por serem também uma ligação entre Avrum e o desejo das jovens brasileiras. As santas participam, portanto, no apelo do desejo feminino. Essas ambiguidades, dessacralizações e espelhamentos, presentes na narrativa de Kucinski, revelam que a representação feminina de Cecília, assim como a masculina de Avrum, como lados de uma mesma moeda, são figuras solitárias, inadaptadas. Porém, como estrangeiras (e estranhas) não se acomodam em si, saem da moldura do cotidiano, ficam à margem, encontrando-se, portanto, no espaço possível da literatura.

## Referências

- AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARBOSA, Josane Fátima. *Entre dobradiças e dobraduras : a construção da personagem em Stella Manhattan, de Silviano Santiago e Brazil, de John Updike*. 2003. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

---

<sup>3</sup> CÂNDIDO, 1981, p. 32

KUCINSKI, Meir. *Imigrantes, mascates & doutores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. Arquivos migratórios: ambulantes e mascates judeus no Brasil em contos de Meir Kucinski. In: *Anais do III encontro Nacional do arquivo histórico judaico brasileiro: História, memória e identidade*. Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Brasileiro, 2004.

SEGOLIM, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

## Posfácio

### **Perspectivismo e transdisciplinaridade em *Achados Avulsos*, de Paulo Caetano**

Vitor Cei <sup>1</sup>

“O livro está nas mãos do leitor”, escreveu Machado de Assis na “Advertência” da coletânea de contos *Papeis Avulsos* – texto evocado na “Advertência” que Paulo Caetano escreveu para *Achados Avulsos*. Ambos destacam o papel do leitor no ato de atribuir sentido a livros aparentemente compartimentados e fragmentados, pois, como diria Wolfgang Iser em *O ato da leitura*, “o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996, p. 15).

Os sentidos dos textos de Paulo Caetano – assim como os de outros autores – são efeitos experimentados pelos leitores, de modo que texto e receptor são pares no processo de comunicação que deve ser concretizada no trânsito entre os dois polos: leitor e autor. De acordo com Iser, por conta dessa polaridade, o sentido da obra não pode ser identificado ao texto nem à concretização do leitor, mas deve estar situado em algum lugar entre os dois.

Na “Advertência”, o autor deste livro confessa que o gesto compilatório passa por três motivos: “juntar ensaios esparsos publicados em anais de eventos”, “perceber linhas de raciocínio na referida produção” e “comemorar dez anos da publicação do primeiro texto”. O primeiro motivo dispensa comentários – pois este não é o espaço adequado para

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Líder do grupo de pesquisa Ética, Estética e Filosofia da Literatura.

debater a sanha do “capeta do produtivismo” acadêmico. Não obstante, vale notar que a CAPES valoriza a publicação de livro com compilação de artigos que resgatem a trajetória profissional de um autor – o que nos conduz às outras duas motivações.

Cabe ao leitor-posfaciador avaliar as linhas de raciocínio e temas dominantes das páginas precedentes, que registram uma década de percurso(s) crítico(s)-teórico(s). Tal qual a peça “O cortiço”, de Lenine Martins, analisada no terceiro ensaio, este livro reúne “fragmentos (aparentemente) desconexos que não vão mais se encaixar”, desestabilizando o leitor e a leitora, que podem pensar que cabe a eles procurar sem (um só) rumo os elementos para montar uma obra unitária. Sem dúvida esse tipo de interpretação exige leitores ruminantes, “para o qual é imprescindível ser quase uma vaca” (NIETZSCHE, 1998, p. 15).

Paulo Caetano parece recusar a adoção de um ponto de vista normativo e pretensamente universal, porque a pretensão de validade universal dos conceitos atrapalha a compreensão daquilo que está mais próximo de nós. Seu perspectivismo revela toda interpretação como histórica e culturalmente emergente em configurações de poder, sem resvalar em um estéril pluralismo epistemológico do tipo “vale tudo”. O perspectivismo evocado por *Achados Avulsos* demanda a perseverança que todo leitor deve ter ao ler qualquer livro: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 2008, p. 1148).

O perspectivismo, ao levar em conta que a verdade só pode ser pensada em relação à perspectiva que a engendra, se opõe ao pensamento metafísico e teleológico que, ao acreditar em origem, valores eternos, essências imutáveis e absolutas, reduz por toda parte a diversidade à unidade ao fazer abstração das singularidades: “o perspectivismo reivindica que nós não podemos e não precisamos justificar nossas crenças alicerçando-as em um conjunto inquestionável de crenças que devem ser compartilhadas por todos os seres racionais” (CLARK, 1990, p. 130).

Ruminando ideias, conceitos e objetos distintos para fazer experimentos com o pensar, os ensaios deste livro são autônomos e podem ser lidos na ordem que o leitor preferir. Não obstante, observo que o primeiro artigo discute um conceito que, com as devidas adaptações, serve para avaliar *Achados Avulsos* como um todo. A noção de heterotopia temporal é fértil para ler esta reunião de textos de diversos tempos e estilos. Os ensaios foram escritos e apresentados em tempos determinados – entre 2008 e 2017 – mas também passam a existir fora do tempo, porque eles estão publicados para serem fisicamente incapazes de se deteriorar.

Ainda que a abertura epistêmica instaurada pelas abordagens contemporâneas da “teoria” tenha enfraquecido os limites entre os territórios disciplinares, ainda são poucas as obras autorais que têm o mérito de ser realmente transdisciplinares. *Achados Avulsos* ultrapassa as fronteiras da Teoria e da Crítica Literária, da Estética e dos Estudos Culturais, sem perder o rigor e o senso de unidade. Seu lugar então é intersticial: cambia entre crítica literária, crítica teatral, crítica cultural e pensamento social, inserindo-se na tradição brasileira das obras de fronteira.

As análises focam em cânones como Aluísio de Azevedo e Guimarães Rosa, escritoras contemporâneas como Matilde Campilho, Maria Valéria Rezende, Vivian Vallory Figueiredo, Maria Teresa Horta e Natália Correia, autores como Fernando Bonassi e Meir Kucinski, diretores como Lenine Martins, artistas plásticos como Marcone Moreira e produções audiovisuais recentes como *Black Mirror*, eliminando a distinção entre alta e baixa cultura, ou entre arte e indústria cultural.

O autor deste livro, que também é o idealizador do Colóquio “As séries de TV”, mostra que as obras da cultura da mídia podem ser tão complexas quanto as obras literárias, incorporando discursos sociais e políticos cuja compreensão exige métodos de leitura e crítica capazes de analisar as suas inserções nas conjunturas em que são criadas, veiculadas e recebidas.

Na sequência das páginas de *Achados Avulsos*, encontramos a atualização das forças e formas poéticas em face do presente. A intertextualidade – referências implícitas ou explícitas, intencionais ou casuais – a autores como Michel Foucault, Michel Maffesoli, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jacques Derrida e Walter Benjamin revelam a força da tradição. O referencial teórico é vasto e não se limita ao eurocentrismo. Também marcam presença o jamaicano Stuart Hall e brasileiros como Antonio Candido, Moysés Pinto Neto, Reinaldo Marques, Maria Esther Maciel, Jacob Guinsburg e Vladimir Safatle.

Assim como os relatos de *Passaporte*, do Fernando Bonassi, os ensaios de Paulo Caetano mostram-se prenhes de fortes críticas sociais. O autor, com sua proposta de refletir esteticamente sobre questões da *pólis*, desenvolve uma concepção de literatura que procura dar conta da virada cultural promovida durante o estágio atual do capitalismo, caracterizado pela fusão entre cultura e indústria, arte e mercadoria.

Considerando que a cultura contemporânea está inserida no centro da lógica de acumulação do mercado, as reflexões estéticas de Paulo Caetano abordam problemas éticos e políticos, discutindo as mazelas sociais de grandes centros, bem como de lugares marginalizados, oferecendo reflexões sobre temas urgentes no século XXI: segurança de grupos não hegemônicos, distopia, moradores em situação de rua, jornadas de junho de 2013, Occupy Wall Street e Primavera Árabe, dentre outros, compreendendo como eles se relacionam com as estruturas de dominação e com as forças de resistência.

Se o último *revival* de representações utópicas, ocorrido entre 2010 e 2013, com a Primavera Árabe e as Jornadas de Junho, resultou em fracasso político (CEI, BORGES, 2015; CEI et al, 2017), a questão da utopia deve ser o teste crucial do que restou de nossa capacidade de imaginar qualquer tipo de mudança. Se as utopias chegam para nós como mensagens fracamente audíveis de um futuro que pode nunca vir a existir, como afirma Fredric Jameson (2006), sem as utopias, certamente um mundo melhor nunca existirá.

Convido você a ler ou reler os ensaios deste livro, pois Paulo Caetano domina os assuntos abordados, conhece muito bem o estado da arte do conhecimento, demonstra independência intelectual, espírito crítico e até mesmo ousadia, oferecendo novas perspectivas e chaves de leitura, além da provocação intelectual derivada da exposição ao texto. Estou certo de que o efeito da leitura ainda reverberará por um bom tempo.

## Referências:

- ASSIS, Machado. Esaú e Jacó. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CEI, Vitor; DANNER, Leno; OLIVEIRA, Marcus Vinicius Xavier de; BORGES, David G. (org.). *O que resta das jornadas de junho*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.
- CEI, Vitor; BORGES, David (org.). *Brasil em crise: o legado das jornadas de junho*. Vila Velha: Praia Editora, 2015.
- CLARK, Maudemarie. *Nietzsche on truth and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético - vol. 1*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



**[www.editorafi.org](http://www.editorafi.org)**  
**[contato@editorafi.org](mailto:contato@editorafi.org)**