

Organização

Daiane Carneiro Pimentel

Laboratórios de escrita e de leitura



Fale/UFMG

Belo Horizonte

2026

Diretora da Faculdade de Letras

Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor

Lorenzo Teixeira Vitral

Coordenação editorial e administrativa

Emilia Mendes

Comissão editorial

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Ana Rafaela de Sena

Revisão

Fellipe Carneiro

Giovanna Genghini

Diagramação

Ana Rafaela de Sena

Revisão de provas

Bianca Maria Vieira

Thaíssa Neves

ISBN

978-85-7758-390-4 (digital)

978-85-7758-391-1 (impresso)

Endereço para correspondência

Labed – Laboratório de Edição

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

1º andar

31270-901

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: <https://labed-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: @labed_ufmg

Sumário

7 Laboratórios de escrita e de leitura

Daiane Carneiro Pimentel

Tendências críticas

13 Pode Conceição Evaristo escre-ver?

Alexander Teixeira Souza

25 Literatura de quem? Reflexões acerca do acesso à literatura no Brasil

Lucas Cavalcante dos Santos

33 Heterotopias brasileiras: possibilidades de ascensão

Mateus Freitas Dutra Ferreira

41 A criação literária a partir da perspectiva bakhtiniana

Camila Nascimento Sampaio

47 A favor da interpretação

Karine dos Reis Caixeta

Lorrany Cristina da Silva

Escritas imagéticas

57 A éfrase como tentativa de desvendar o eu em "O papel de parede amarelo", de Charlotte Perkins Gilman

Julia Oliveira Gomes

Thaís Daniela Ferreira Coutinho

- 69** **Texto e fotografia através d’*Os anos*, de Annie Ernaux**
Zoe di Cadore
- 79** **Escute, leia, veja: o olhar cinematográfico em *Escute as feras***
Deborah Leão Vieira
- 87** **A montagem em *Ponciá Vicêncio***
Catarina Andrade Martins
- 99** **Gêneros de escrita: a iconicidade em *Serafim Ponte Grande***
Juliana Lima Dias
- 107** **Os vazios (tipo)gráficos de *Zero***
Vitória Roscoe Ramires
- 117** **Sobre os autores**

Laboratórios de escrita e de leitura

Como uma aula de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada pode se tornar um laboratório? Talvez o maior desafio seja não somente experimentar os textos teórico-críticos e literários, mas também fazer experimentos com eles: testar-lhes os limites. Assim, os conceitos e os métodos teriam mais chance de serem investigados pelos discentes, em vez de serem reproduzidos de forma mecânica e irrefletida. Como fruto desse processo, a literatura não seria “usada” para demonstrar uma ou outra vertente teórico-crítica; pelo contrário, o leitor se sentiria mais à vontade para se aproximar de fato da obra, “interpretá-la”¹, trazer à tona potencialidades antes insuspeitas.

No primeiro semestre de 2023, procurei transformar em laboratório duas disciplinas de graduação ministradas por mim na Faculdade de Letras da UFMG: “Tendências Críticas da Teoria da Literatura” e “Estudos Temáticos de Teoria da Literatura e Literatura Comparada: Escritas Imagéticas”. Os ensaios aqui reunidos foram desenvolvidos por estudantes em tal contexto. São, portanto, fruto de um trabalho analítico e especulativo que assumiu riscos, encontrou caminhos, problematizou lugares-comuns e construiu leituras.

Em linhas gerais, na disciplina Tendências Críticas da Teoria da Literatura, discutimos o papel da Teoria de Literatura desde seus primórdios

¹ Faço alusão, aqui, à distinção, proposta por Umberto Eco (2004) em *Os limites da interpretação*, entre uso e interpretação da obra literária.

até a contemporaneidade, o que implicou examinar as principais correntes teórico-críticas dos séculos XX e XXI (Formalismo, *New Criticism*, Crítica Sociológica, Estruturalismo, Estilística, Semiótica, Estética da Recepção e Estudos Culturais), bem como aspectos relacionados com a problematização do cânone, com a leitura e com a memória. A primeira parte da presente coletânea é formada por ensaios produzidos no âmbito dessa disciplina.

Em “Pode Conceição Evaristo escre-ver?”, Alexander Teixeira Souza, com base em discussões caras aos Estudos Culturais, realiza uma releitura de *Pode o subalterno falar*, de Gayatri Spivak, e tece pertinentes considerações sobre as (im)possibilidades de a voz de Conceição Evaristo ecoar no cenário literário brasileiro. Também em diálogo com os Estudos Culturais, Lucas Cavalcante dos Santos, em “Literatura de quem? Reflexões acerca do acesso à literatura no Brasil”, volta ao clássico texto benjamiano “Teses sobre o conceito da história” para refletir, com acurado senso crítico, sobre os impasses para a constituição de um público leitor no Brasil. Em “Heterotopias brasileiras: possibilidades de ascensão”, por sua vez, Mateus Freitas Dutra Ferreira articula os Estudos Culturais com o pensamento de Foucault, ao demonstrar, de forma instigante, que a cidade universitária, o estádio de futebol e a favela constituem-se como espaços heterotópicos no Brasil atual.

Ainda na primeira parte da coletânea, são contempladas outras correntes da Teoria da Literatura. Camila Nascimento Sampaio, em “A criação literária a partir da perspectiva Bakhtiniana”, consistentemente apresenta algumas das ressalvas de Mikhail Bakhtin em relação ao Formalismo Russo e explicita como o referido teórico inovou o modo de se pensar sobre o conteúdo, o material e a forma na literatura. Por fim, em “A favor da interpretação”, Karine dos Reis Caixeta e Lorrany Cristina da Silva baseiam-se no *New Criticism* para revisitar “Contra a interpretação”, de Susan Sontag.

Já a segunda parte desta compilação conta com ensaios produzidos por estudantes da disciplina Estudos Temáticos de Teoria da Literatura e Literatura Comparada: Escritas Imagéticas. Em tal componente curricular, abordamos os Estudos Interartes e Intermidiáticos à luz de suas relações com a Teoria da Literatura e com a Literatura Comparada, com destaque a obras literárias que estabelecem diálogos diversos com a fotografia, o desenho, a pintura, a escultura e o cinema. A fim de evidenciar algumas das maneiras como ocorre o entrelaçamento da palavra e da imagem, do

verbal e do visual, trabalhamos conceitos como iconicidade da escrita, écfrase, descrição pictural e montagem.

A écfrase é contemplada em dois ensaios: "A écfrase como tentativa de desvendar o eu em 'O papel de parede amarelo', de Charlotte Perkins Gilman", de Julia de Oliveira Gomes e Thaís Daniela Ferreira Coutinho, e "Texto e fotografia através d'Os anos, de Annie Ernaux", de Zoe di Cadore. A leitura de ambos os trabalhos revela as variadas funções que se pode atribuir à écfrase: se em Gilman, a descrição de um papel de parede é um recurso para investigar os transtornos mentais da protagonista, em Ernaux a descrição de fotografias contribui para a construção de uma teia memorialística. O tema da memória também aparece em "Escute, leia, veja: o olhar cinematográfico em *Escute as feras*", de Déborah Leão Vieira, e em "A montagem em *Ponciá Vicêncio*", de Catarina Andrade Martins. As duas estudantes recorrem ao conceito de montagem para discutir a fragmentação, respectivamente, em *Escute as feras* e em *Ponciá Vicêncio*. Porém, enquanto Déborah Leão Vieira associa a montagem com a picturalidade e com os recursos visuais, Catarina Andrade Martins se volta à questão dos traumas coletivos.

Já os ensaios "Gêneros de escrita: a iconicidade em *Serafim Ponte Grande*", de Juliana Lima Dias, e "Os vazios (tipo)gráficos de *Zero*", de Vitória Roscoe Ramires demonstram outras possibilidades de se explorar a montagem. Tais trabalhos evidenciam, de forma magistral, que, na produção literária de Oswald de Andrade e Ignácio de Loyola Brandão, a montagem está associada com uma proposta experimental e, juntamente com a exploração de elementos gráficos, auxilia na problematização de noções como romance, narrativa e livro.

Esperamos que, em ambas as seções da coletânea, o leitor sinta-se convidado a aprofundar reflexões fundamentais à Teoria da Literatura e à Literatura Comparada na contemporaneidade, bem como a testar os limites teórico-críticos e literários. Afinal, a leitura também pode ser um laboratório do pensar.

Daiane Carneiro Pimentel

Referências

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Tendências críticas

Pode Conceição Evaristo escre-ver?

Alexander Teixeira Souza

Depois de muito pensar nas formas pelas quais poderia iniciar este breve texto, escolhi a linguagem literária como ponto de partida. Creio que o universo artístico das Letras nos proporciona um deslocamento que, geralmente, o discurso linguístico-formal, caracterizado por um apego dogmático e descontextualizado da linguagem, não consegue realizar. Te convido, então, a participar de uma experiência poética a partir da leitura do poema “Vozes-mulheres”, escrito por Conceição Evaristo.

Vozes-mulheres

A voz da minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas

roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade¹.

Por meio desse poema, Conceição atravessa e revisita toda a história de nossa sociedade brasileira, pontuando momentos cruciais a partir do ponto de vista de quem sofreu os efeitos estruturais da opressão racial. Redimir o tempo passado para chegar ao futuro é um aspecto nitidamente presente nas obras de Conceição. O poema sugere, inclusive, que a leitura sobre si e sobre o mundo pode (e deve) estar no avesso da história única: devemos manter os ouvidos bem abertos para que possamos escutar vozes que são, a todo momento, abafadas/silenciadas.

Em poucas linhas, Conceição estimulou a formulação de questionamentos que caminham comigo até hoje: qual conhecimento é circulado e

¹ EVARISTO. Vozes-mulheres, p. 24.

valorizado socialmente? O que fica dentro e o que fica fora das instituições escolares? Por quê? Quem escolhe o conteúdo de um currículo? De que forma escolhe, a partir de quais parâmetros? Quais obras literárias se destacam como cânones? Quais os parâmetros utilizados para esse destaque? Que tipo de práticas culturais são valorizadas socialmente? E quais não são? Por quê? Quais instituições legitimam (e quais têm o poder de definir) um determinado tipo de conhecimento a ser valorizado, ensinado e estimado? Que vozes participam dessas referências? Qual seria o papel do intelectual ao representar o sujeito ou o objeto de conhecimento? De onde parte sua intelectualidade? De que maneira a intelectualidade forma a nossa consciência?...

É a partir desse poema que, ao mesmo tempo que denuncia o silenciamento, incita a ressonância barulhenta da resistência do presente, que proponho a brevíssima discussão das próximas páginas: poderia Conceição escre-ver?

*

Este texto pode ser considerado, dentro da relativa estabilidade dos gêneros textuais, como um ensaio – escrito com todas as características inerentes a esse modo de produção textual: subjetividades atravessadas, impressões pessoais sobre um tema, voz em primeira pessoa, marcas de oralidade e certo grau de informalidade. Por meio de um tom opinativo e pessoal característico deste gênero, tentei escrevê-lo também com muito rigor e vigilância teórica, na medida em que o assunto e as interpretações aqui presentes demandaram de mim um caminho analítico relativamente mais profundo.

Por meio deste texto, pretendo refletir sobre o (entre) lugar ocupado pelas obras de Conceição Evaristo. De modo mais específico, pretendo aprofundar esse debate promovendo um diálogo entre dois textos: “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Chakravorty Spivak, e “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago.

Desse modo, o ensaio foi dividido em duas partes:

1. Estudos Culturais e subalternidades, tópico em que proponho um diálogo entre os conceitos de “entre-lugar”, cunhado por Silviano Santiago, e “subalternidade”, proposto por Spivak;

2. Escrivências evaristas e literatura, seção em que traço alguns paralelos entre a obra de Conceição com a sociedade brasileira.

É importante ressaltar, por fim, que todo o texto está atravessado e articulado com vivências acadêmicas por mim experienciadas ao longo das discussões/reflexões compartilhadas na disciplina Tendências Críticas da Teoria da Literatura, ministrada pela professora Daiane Carneiro Pimentel, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, considerando, sobretudo, as trocas e os aprendizados compartilhados durante as aulas sobre os Estudos Culturais. Para tanto, foram autoras/autores fundamentais para a escrita deste ensaio: bell hooks, Ailton Krenak, Ana Lúcia Silva Souza, Sueli Carneiro, Jonathan Culler, Stuart Hall e, obviamente, Conceição Evaristo, Spivak, Silviano Santiago – ainda que alguns deles não tenham sido formalmente citados neste texto.

Estudos Culturais e subalternidades

Inicialmente, creio que seja produtivo esclarecer que este ensaio parte de uma tendência teórico-crítica que se convencionou chamar de Estudos Culturais. De acordo com Culler,

O projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais².

Em minhas anotações nada contínuas durante a disciplina de Tendências Críticas, especificamente sobre este trecho acima destacado, escrevi que os Estudos Culturais na Literatura consistem em um movimento acadêmico cujo objetivo central é questionar a cultura hegemônica, dando vazão a vozes-plurais que histórica e culturalmente foram marginalizadas. A questão, todavia, não é tão simples como parece. Stuart Hall, por exemplo, dá ênfase ao fato de que os Estudos Culturais são formações discursivas instáveis e mutáveis e que “abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um

² CULLER. *Teoria Literária: uma introdução*, p. 49.

conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos do passado”³.

É fácil notar que uma perspectiva ancorada nos Estudos Culturais joga luz a temas que, a meu ver, deveriam ser fundamentais para a Teoria da Literatura. Um deles é a questão da compreensão de uma obra – entendimento que passa necessariamente pela experiência subjetiva de quem lê. Isso significa dizer que não existe unicidade de interpretações, mas sim uma pluralidade de leituras. Apesar de estarem ancoradas em um material linguístico específico, a escrita e a leitura de uma obra literária estão sujeitas a uma gama de influências e de contextos.

Outro aspecto surge a partir dos questionamentos intermináveis feitos no início deste ensaio: o que faz com que uma obra literária seja socialmente valorizada? Tal indagação deve(ria) expandir nossa leitura sobre o universo literário e, mais amplamente, sobre o universo político no qual se insere uma obra literária. É nesse sentido que as intersecções de raça, gênero, sexualidade, identidade, política, história e sociedade se demonstram como elementos fundamentais para a Teoria da Literatura – que não pode ser encarada de modo estático, pois ela se faz a partir do movimento, que é fluido, conjuntural e descontínuo.

De acordo com as reflexões de Stuart Hall, os Estudos Culturais também buscam mudar a representação de grupos marginalizados. Essa tendência, então, parece ser um projeto político cujo objetivo é a transformação social, de modo a desafiar os discursos dominantes e contestar as estruturas de poder presentes na sociedade⁴. Isso demanda, por consequência, uma investigação mais crítica acerca das representações de grupos marginalizados não somente em obras literárias, mas também no próprio discurso científico, e um maior aprofundamento de estudos que se debrucem sobre as maneiras pelas quais determinadas narrativas podem reproduzir ou subverter ideologias hegemônicas.

Por meio dessas leituras, percebo que estrutura social, poder, ideologia e representação são aspectos-chave para a compreensão dos Estudos Culturais, especialmente se considerarmos que as relações

³ HALL. Estudos Culturais e seu legado teórico, p. 201.

⁴ HALL. Estudos Culturais e seu legado teórico.

materiais, em conjunto com o discurso ideológico ancorado sob a égide do capitalismo, produzem sujeitos dominantes e sujeitos subalternizados⁵. Spivak⁶ me parece estar atenta a esse processo de produção de subjetividades contraditórias.

A escritora indiana, em seu livro *Pode o subalterno falar?* elabora uma crítica bastante contundente e, por vezes, hermética a dois autores ocidentais relevantes: Michel Foucault e Gilles Deleuze. Seria possível grupos subalternos se fazerem ouvir dentro de estruturas políticas, econômicas, filosóficas e sociais que os marginalizam? Essa talvez seja a grande indagação de Spivak no livro citado. A partir disso, Spivak tece diversas considerações sobre a construção da noção de “sujeito”, questionando o lugar do investigador (intelectual ocidental) ao criar representações sobre os sujeitos do Terceiro Mundo:

Na conversa entre Foucault e Deleuze, parece que a questão é que não há nenhuma representação, nenhum significante [...]; a teoria é um revezamento da prática (deixando, assim, os problemas da prática teórica de lado), e os oprimidos podem saber e falar por si mesmos. Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo⁷.

Há, então, uma forte crítica à tendência de acadêmicos ocidentais (neste caso, especificamente Deleuze e Foucault) em estudar e representar os grupos subalternos sem levar em consideração as dinâmicas complexas de poder envolvidas nesse processo. Ou seja, tais autores “parecem ignorar a violência epistêmica do imperialismo ao repor

⁵ É claro que a questão é bem mais complexa do que uma simples relação dicotômica. Optei por esses dois termos para ilustrar as dimensões estabelecidas em um sistema político e econômico que produz desigualdades e se alimenta delas.

⁶ SPIVAK. *Pode o subalterno falar?*

⁷ SPIVAK. *Pode o subalterno falar?*, p. 44, grifo nosso.

o sujeito transparente do conhecimento, como aquele que fala e que escreve pelo Outro”⁸.

Na perspectiva defendida por Spivak, é fundamental compreender a forma como se estabelece a divisão internacional do trabalho em um mundo de capital socializado – o que nos demanda uma reflexão ética e vigilante sobre o que produz um sujeito subalternizado⁹. Segundo Sandra Goulart, no prefácio do livro de Spivak, o termo subalterno descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituída pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”¹⁰.

Nesse sentido, o termo “subalterno” parece fazer referência a grupos sociais que, em razão da dinâmica de exclusão promovida pelas relações capitalistas de mercado e pela colonialidade do ser/saber, têm a sua voz (que englobaria não só a fala, mas a forma de se expressar no mundo) e a sua experiência abafadas ou negligenciadas pelo discurso hegemônico. De modo ainda mais particular e específico, Spivak discute as experiências das mulheres subalternas nos países colonizados, trazendo como exemplo a abolição britânica do sacrifício das viúvas na Índia.

No final de seu texto, já concluindo suas reflexões, Spivak afirma que “o subalterno ‘não’ pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio”¹¹. Parece-me, no entanto, que a conclusão da autora, apesar de categórica, não é tão direta e não pode ser encarada de maneira literal – especialmente se considerarmos toda a construção argumentativa percorrida no livro.

Creio que a conclusão de Spivak é uma provocação. A autora reconhece o desafio e as dificuldades estruturais de representar ou dar vazão às vozes subalternizadas sem que isso reforce dinâmicas de

⁸ PEREIRA. *Enciclopédia de Antropologia*.

⁹ De acordo com informações publicadas pela *Enciclopédia de Antropologia* da USP, o texto de referência foi publicado originalmente em 1985, momento de muitas efervescências na geopolítica do mundo.

¹⁰ SPIVAK. *Pode o subalterno falar?*, p. 14.

¹¹ SPIVAK. *Pode o subalterno falar?*, p. 126.

poder e de colonização. Ao mesmo tempo, Spivak nos provoca para a ação, no sentido de criar espaços e condições materiais para que grupos subalternizados não mais estejam na condição de subalternos (e, assim, possam, de fato, falar).

A conclusão, afinal, não está tão desatualizada, na medida em que os países do Sul Global ainda se formatam enquanto Estados de capitalismo dependente, explorados não somente pelo Norte Global, mas também pela burguesia nacional. Nesse sentido, categorias e hierarquias são, a todo momento, reforçadas e estimuladas por mecanismos ideológicos e repressivos de poder. Ao mesmo tempo, vislumbro possibilidades e práticas concretas de resistência que têm desafiado muito o estado das coisas: organizações e círculos de luta decoloniais, por exemplo.

Colocando-me especificamente no âmbito da Teoria da Literatura, creio, assim como Santiago, que é a partir das fendas abertas pelas contradições do sistema capitalista que se realiza o espaço-fala dos sujeitos subalternizados¹². A articulação política de resistência tem sido realizada nas brechas, na disputa:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana¹³.

A proposta do “entre-lugar” parece descrever a posição de sujeitos que não se enquadram prototipicamente em um único molde, mas se situam em um atravessamento de interseções e diferentes culturas, tradições e identidades subalternas. Silvano Santiago argumenta, inclusive, que o conceito de “entre-lugar” se apresenta como um instrumento relevante para compreender a literatura produzida em contextos pós-coloniais, em que as vozes subalternizadas muitas vezes se situam em uma posição periférica (em relação ao centro do capitalismo) e são moldadas/formatadas por influências culturais diversas.

¹² SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano.

¹³ SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 26.

Conceição Evaristo (ela própria, suas reflexões teóricas e suas obras literárias) tem sido uma escritora que, na minha visão, sintetiza todos esses aspectos sobre os quais estamos refletindo até aqui.

Escrevivências evaristas e literatura

Ao longo de quase quatro séculos, nosso país e todo seu sistema político, social, cultural e econômico fundamentou-se em práticas de dominação de corpos negros e indígenas, institucionalizadas por regras jurídicas que legitimavam o escravismo colonial e a expropriação abusiva de terras. Apesar da suposta abolição da escravatura em 1888, o Estado brasileiro agiu de forma diametral aos direitos e garantias fundamentais da pessoa humana: além de não ter sido condenado pelos séculos de escravidão, nosso país desenvolveu políticas públicas segregacionistas, cujo alvo direto foi a população afro-brasileira, em tese, recém-liberta.

As consequências de um contexto de repressão, de opressão e de punição ainda reverberam nos mais variados âmbitos sociais da contemporaneidade. É verdade que o modo de produção foi se transformando bastante ao longo dos anos; o sistema de acúmulo de riquezas ganhou outros contornos, mas ainda encontra fundamento na divisão internacional do trabalho, nas desigualdades estruturais e nas mais variadas formas de opressão.

Neste ponto, é importante destacar que a discussão até aqui proposta reflete uma questão que é fundamentalmente coletiva: a própria constituição da sociedade, em seu âmbito jurídico, econômico e político. O debate atravessa a construção de subjetividades e do nosso modo de pensar que, a todo momento, é bombardeado com imaginários e ideários racialmente discriminatórios. Todo esse cenário tem bases estruturais bastante nítidas, que encontram no racismo justificativas para manter relações de poder. Sueli Carneiro aponta que:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de

conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los, também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes¹⁴.

Romper com as vozes únicas é uma tarefa bastante difícil, mas extremamente necessária. Inserida nessa conjuntura, desafiando a lógica estrutural e com as simbologias negativas direcionadas à população afro-brasileira, Conceição Evaristo, mulher preta e periférica, encontrou nas Literaturas¹⁵ a potencialidade das palavras, construindo textos que gritam sua própria existência. As obras de Evaristo desafiam perspectivas literárias que colocam o ser negro como objeto (de estudo, de análise, de literatura).

De origem bastante humilde, Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 1946 e é natural de Belo Horizonte/MG. A autora, graduada em Letras pela UFRJ, mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutora em Literatura Comparada pela UFF, reflete em suas escritas a vivência de seu povo: a negritude, a discriminação racial, as desigualdades sociais, a condição da mulher negra e as nuances sobre gênero são temáticas recorrentes em suas obras¹⁶.

É nesse espectro de interseccionalidades que Evaristo introduz o conceito “escrevivência”. O significante, resultante de duas ações, escrever e viver, produz o significado de uma perspectiva literária e filosófica bastante articulada com os Estudos Culturais e com as reflexões de Spivak: a escrevivência conecta as experiências de escrita à experiência vivida por grupos subalternizados que se insubordinam (neste caso, as mulheres negras). Nas palavras de Evaristo,

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um *ato empreendido por mulheres negras*, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um *sentido de insubordinação*. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode

¹⁴ CARNEIRO. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*, p. 97.

¹⁵ Aqui, o emprego do plural é totalmente intencional: ele demarca o caráter heterogêneo da(s) Literatura(s), usualmente vista(s) sob um único ponto de vista.

¹⁶ Todas essas informações estão disponibilizadas nas redes sociais da autora e podem ser confirmadas em vários espaços, entre os quais se destaca a conversa de Conceição Evaristo com o rapper Mano Brown (programa Mano a Mano), veiculada como podcast na plataforma Spotify.

ser lida como histórias para “ninar os da casa-grande”, e *sim para incomodá-los* em seus sonos injustos¹⁷.

Como se pode notar, o termo “escrevivência” pode ser interpretado como uma forma de resistência e de empoderamento, forma essa que se materializa em práticas de letramentos (orais ou escritos). Ao escre-viver narrativas que atravessam os arredores de seu mundo, Conceição afronta o apagamento histórico e cultural imposto às mulheres negras no Brasil. Por meio da escrita e de práticas orais engajadas, cria-se um espaço, um “entre-lugar” – para utilizar o conceito de Silviano¹⁸ –, no qual seria possível reivindicar identidades plurais e recontar a história a partir de uma visão que subverte as narrativas “oficiais”.

Respondendo, pois, à pergunta que dá título a este ensaio: acredito que Conceição Evaristo está escre-vivendo. Assim mesmo. No gerúndio desse neologismo. É nesse processo engajado e contínuo que se criam as condições possíveis para que novos horizontes sejam pensados.

Referências

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Feusp, 2005.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA., 1999.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PEREIRA, Sasha Cruz Alves. Pode o Subalterno falar? In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/pode-o-subalterno-falar>. Acesso em: 2 jul. 2023.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Tradução de Sandra Ameida, André Feitosa e Marcos Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

¹⁷ EVARISTO. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita, p. 54, grifos nossos.

¹⁸ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*.

Literatura de quem? Reflexões acerca do acesso à literatura no Brasil

Lucas Cavalcante dos Santos

Seja por um fascínio pelo caráter hermético de cada um dos trechos que compõem o texto, ou por uma admiração pelo magnetismo das imagens evocadas, ou ainda por uma curiosidade a respeito de definições ali discutidas, pretendo estudar a fundo "Sobre o conceito de história", de Walter Benjamin, há algum tempo. O presente ensaio não é produto de tal estudo, ou uma análise exaustiva de cada um dos elementos contidos nele, mas uma tentativa de canalizar talvez um pouco de sua potência. É pretendida aqui uma discussão, e ultimamente uma defesa, pertinente à relevância desse trabalho para pensarmos certos aspectos da condição da literatura no Brasil. Acredito que muito mais do que um pequeno ensaio possa ser escrito a respeito do tema, porém, dentro das limitações de um trabalho de graduação, almejo apresentar uma reflexão a respeito de alguns elementos do texto de Benjamin, a partir de um viés dos Estudos Culturais. Mais especificamente, relacionar tais conceitos com alguns textos da obra de Stuart Hall. Com isso em mente, acredito que, dentre todas as "teses" contidas no texto de Benjamin, a sexta seja a mais adequada para iniciarmos:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o

mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer¹.

Primeiramente, passados quase cem anos da escrita do texto por Benjamin, como situar esse “sujeito histórico”, a um oceano de distância, aqui, na periferia do capitalismo global? O próprio Hall nos alerta, ao refletir sobre o legado da obra de Gramsci em um artigo do periódico britânico *Marxism Today*, do perigo de transpor, para nossa conjuntura corrente, as ideias de um ou outro autor, buscando respostas para nossos dilemas atuais.

Não estou dizendo que, em qualquer sentido simples, Gramsci teria “as respostas” ou ofereceria “a chave” para “resolver” nossas dificuldades correntes. O que acredito é que precisamos “pensar” de modo Gramsciano os nossos problemas – o que é diferente².

Nenhum autor está “pronto para uso”, em qualquer contexto. É necessário um trabalho crítico se pretendemos atualizar definições e teorizações prévias. Sendo assim, contextualizemos primeiramente tanto Benjamin quanto o recorte contemporâneo brasileiro com que pretendemos conectá-lo.

Quando escreveu seu texto, em 1940, Benjamin assistira não só à derrota da social-democracia alemã, mas à ascensão do fascismo que a seguiu. Escrevia sobre a história, sobre o profundamente humano e material que habita o fazer científico, sobre as tragédias e comédias europeias, encenadas à sombra dos novos e antigos regimes. Não viveu para ver o fim da Segunda Guerra Mundial, ou ainda para ter noção da dimensão da expansão do capitalismo global ao longo do século passado, muito menos para pensar os reflexos desses desenvolvimentos nas relações de cultura e dominação numa escala mundial. Ele era, assim como sua obra, profundamente europeu. Não compartilhamos essa história. Nascemos,

¹ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 243-244, grifos nossos.

² HALL. Gramsci e nós, não paginado.

como nação, como indivíduos e também como tradição literária, firmemente situados na margem dos mecanismos do capital: não choramos as grandiosas tragédias, não celebramos as nobres vitórias – apenas protagonizamos a comédia anacrônica do país dos oprimidos, construído à imagem do opressor.

Os processos que orientaram a Europa, desde a acumulação primitiva de capital, até a formação da burguesia e sua subsequente ascensão ao papel de classe dominante, com a queda do Antigo Regime, não foram os mesmos processos históricos da formação da sociedade brasileira. Relegado ao papel de “mero apêndice da Metrópole” – como definia Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* –, o Brasil (ou melhor, a América Portuguesa) não compartilha das raízes de formação da sociedade europeia³. Anacronicamente, no entanto, importamos suas ruínas: no meio da expansão global do capital, havia a monarquia brasileira. É interessante apontar a partir disso o modo como a arte está intimamente ligada ao contexto social, uma vez que um processo análogo acontece na formação da nossa literatura: nos momentos formadores da tradição literária brasileira, numa tentativa de definir sua identidade a partir do Romantismo, importam-se modelos europeus. A condição de colônia, assim como o papel de colonizado, deixam desde cedo marcas distintas, no político, no social e consequentemente no artístico.

Por conseguinte, desde sempre vemos as diversas contradições formadoras de nosso país evidentes na nossa literatura, mas ocultas em camadas secundárias e terciárias. É claro: a tradição do oprimido não morre na colônia, da mesma maneira como a violência não acaba na mutilação dos corpos, e sim passa também pelo sequestro das memórias, pelo apagamento das raízes e pela substituição dessas por novas – generalistas, nacionais, fabricadas. A imagem evocada na sexta tese é, então, vividamente brasileira. A história de nossos povos, quando vista pela ótica da literatura brasileira, sempre foi a da luta pelo direito à memória.

No capítulo intitulado “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”, do livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall define a nação como um conjunto de narrativas (o qual abrange, além

³ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 66.

da mídia e da cultura popular, a literatura) características da modernidade. Essas narrativas são compostas por uma série de fatores: intemporalidade, mitos fundacionais, compilações de tradições inventadas, ideia de um passado mítico, ancestral, que serve para situar a origem da (nova, recente) identidade longe do alcance da memória. Tudo isso faz com que grupos contidos dentro dessa comunidade imaginada sejam desligados da materialidade histórica em que suas identidades se formam.

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional⁴.

Hall alerta para o modo como a construção dessa nacionalidade, no caso da Grã-Bretanha, foi um esforço coordenado, que cumpria papéis políticos claros, ao longo da história inglesa, a benefício das classes dominantes.

Visto que para o autor a formação dessas identidades nacionais é uma necessidade da modernidade e acontece de maneira generalizada, podemos pensar esses conceitos no contexto brasileiro. Sendo assim, dentro da realidade de um país sul-americano de terceiro mundo, a condição das culturas e dos indivíduos oprimidos, bem como a produção e o consumo de literatura passam a ser um embate interno pelo direito a uma cultura nacional verdadeiramente popular. É impossível pensar a validação das vozes sul-americanas num contexto global sem pensar, primeiramente, na condição das classes e comunidades oprimidas em seus contextos nacionais/locais. A necessidade é de uma luta de nós, subalternos, pelo direito à cultura: não só para moldá-la, como para garantir a autonomia do povo para construí-la.

Parafraseando Antonio Candido, a literatura (e, por extensão, a cultura) ainda não é pensada por nós como direito básico, incompressível⁵. Mas a alienação do povo para com sua cultura é também herança dos processos violentos de desumanização da colonização e conecta-se ao apagamento da memória que discutimos anteriormente. Voltemos a Benjamin:

⁴ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 59.

⁵ CANDIDO. *Vários escritos*, p. 175.

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Apesar disso, estas últimas não podem ser representadas na luta de classes como despojos atribuídos ao vencedor⁶.

Em um nível político, a alienação à cultura, no sentido de separação do povo e de sua autonomia criativa e crítica, substituída por uma lógica consumista de absorção de conteúdo e compra de produto, é parte fundamental do estabelecimento e da manutenção da dinâmica de opressão. É a negação de um elemento fundamental de sociabilidade e de toda uma dimensão de interação do indivíduo com a realidade que o cerca. A cultura como algo que é (ou deve ser) cedido, doado, consumido ou “acessível” é fruto direto dessa alienação: demonstra, de maneira sutil, esse pensamento acerca da literatura e das artes como um todo – algo da qual não se faz parte, algo que é permitido ao povo ter em ocasiões; algo que é bonito e valoroso, mas distante, que é um luxo de poucos. Mesmo quando aproximado às classes trabalhadoras, a literatura frequentemente ocupa esse lugar de “objeto de luxo”, seja como fruto direto de um pretense movimento de ascensão, seja como lembrete sonhador e esperançoso daquilo que não se pode ter, que não é seu, mas que se almeja. A imagem síntese deste parágrafo é a da “pobre criança leitora”, vítima de sua condição – o leitor que não cumpriu esse papel em sua infância certamente o reconhece.

Não acredito que literatura (ou qualquer uma das artes) seja “refinada e espiritual” assim, porém acredito que é urgente a retomada da cultura pelo povo e que a superação do paradigma de alienação cultural passa pela educação crítica e teórica da literatura. Tratar a literatura como documento da trajetória humana, campo alheio ao desenrolar dos fatos históricos, é posicioná-la sempre distante do povo: é colocá-la como antipopular e, sobretudo, como espólio dos vitoriosos. O trabalho do crítico e, principalmente, do educador literário deve ser o de constante tensão com a posição que a literatura ocupa socialmente, atento para não tomá-la como uma garantia, sob o risco de perdê-la. Afinal, todas as artes são, direta e indiretamente, fruto do trabalho e da sensibilidade

⁶ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 243.

do homem e têm como objetivo fundamental alimentar e aguçar nossos sentidos. A sociedade onde o direito de fruir da literatura, assim como o privilégio de produzi-la, são reservados a poucos, é aquela que usurpa o fruto do trabalho do homem até suas camadas mais profundas, o que significa que há a manutenção da violência. Nega-se a literatura como se nega o descanso aos domingos, ou a sobremesa após as refeições, para referenciar *Candido* uma terceira vez⁷.

Se almejamos remediar esse cenário, é necessário que reflitamos o fazer crítico, assim como a teoria, articulados com o ensino de literatura. A relação entre o ser humano e a cultura, como produto de seu trabalho, ainda que íntima e natural do homem (ao menos na ontologia marxista), é obstruída, impedida, fragmentada e perpassada pelos inúmeros processos aos quais estamos condicionados dentro do capital. Mediar essas relações, a partir do desenvolvimento de mecanismos que nos permitam interagir de diferentes modos e estabelecer diferentes relações de sentido com o bombardeio midiático e de informação à nossa volta, é fundamental. Acredito que educar com a consciência viva tanto daquilo que é ensinado, quanto do sujeito para o qual ensinamos é crucial. Não podemos perder de vista aquilo que está em jogo, afinal, o inimigo não tem cessado de vencer.

O resgate das memórias precisa ser conquistado pelas mãos do próprio povo, por meio do domínio da cultura. Haverá, então, o reencontro da classe trabalhadora com a dimensão perdida da sua humanidade, aquilo que é perdido na alienação diária a partir do trabalho – a fruição de seus sentidos, a autonomia crítica, a memória viva de si e seus antepassados.

Acredito que para isso é essencial o trabalho do educador de literatura. Este é, em certa medida, o proporcionador desse reencontro, uma vez que a conquista do direito à cultura não termina quando se abre um livro pela primeira vez, muito menos quando se fecha um: é aquilo que está durante – são os processos contidos no ato de leitura e finalmente o fruto de tais processos. É aí que se alcança o transcendental a partir do bruto, quando o ciclo se fecha, e a literatura cumpre seu propósito.

⁷ CANDIDO. *Vários escritos*, p. 175.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A presença do ocidente. *In*: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. *In*: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. Gramsci e nós. *Jacobin Brasil*, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2022/02/gramsci-e-nos/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

Heterotopias brasileiras: possibilidades de ascensão

Mateus Freitas Dutra Ferreira

Os Estudos Culturais dizem respeito a um movimento teórico que busca realizar uma ponte entre a academia e o conhecimento das práticas culturais dos mais diversos povos. Tal ponte é realizada com uma finalidade teórica – crítica e reflexiva – e uma finalidade política. Trata-se de uma crítica da literatura que é comprometida com as transformações sociais, mas que opera no registro da representação e na reflexão teórica. Assim, precisa encontrar uma maneira de se manter empenhada na possibilidade de produzir um efeito, uma intervenção no mundo.

Há uma preocupação central no trabalho de autores como Stuart Hall: evitar que os Estudos Culturais se tornem uma perspectiva teórica exclusivamente acadêmica. O receio é de que os estudiosos realizem seus trabalhos a partir da textualização dos conceitos e das perspectivas culturais, construindo pura e simplesmente uma teorização do poder, que, ainda que seja necessária e útil para o trabalho teórico, mostra-se insuficiente caso essa teorização deixe de se comprometer com algum tipo de mudança social. Essa dupla dinâmica entre teoria e política que deve acompanhar o trabalho do intelectual é essencial e cada um de seus elementos deve ser desenvolvido em direção ao outro.

Michel Foucault realizou diversos trabalhos nos quais analisa as características do poder e revela mudanças históricas de seu modo de funcionamento. Algumas de suas noções teóricas podem ser ferramentas úteis para as análises feitas pelos teóricos dos Estudos Culturais, uma vez que a identidade, a interpelação dos sujeitos e o modo de ação do poder

aparecem como objetos de interesse. As obras de Michel Foucault traduzem em seus trabalhos, ainda que este nunca tivesse pertencido de fato aos Estudos Culturais, elementos que o alinham fortemente ao tipo de pensamento de autores como Hall. As categorias de análise de Foucault evidenciam as dinâmicas de poder, as regras de funcionamento de uma sociedade e são referência para pensadores e ativistas.

Em seu texto "As heterotopias", Foucault chama atenção para o problema da significação dada pelas pessoas e pelas sociedades aos espaços que ocupam¹. Ele se interessa por um tipo de significação específica, aquela dada aos espaços destoantes, com os quais se pode viver afastado de um ideal normativo. São lugares que existem para contestar de maneira mítica ou real as propostas da realidade social estabelecida. Esses espaços de experiências distintas de tempo e realidade, de um outro funcionamento geral das coisas, permitem que os sujeitos possam existir em outro conjunto de regras. As outras possibilidades de ação influenciam nas identidades dos sujeitos, o que se vincula à noção de pluralização de identidades e posições que interessam aos Estudos Culturais.

A criação, a significação e a função desses espaços são os objetos de investigação do autor. O exame das heterotopias é entendido por Foucault como uma análise de atributos essenciais de uma sociedade, relativos à forma como cada uma delas autoriza a criação desses espaços e também as preferências aos tipos de espaços que foram criados. As heterotopias constituem-se em evidências das práticas culturais de um povo, dos tipos de relações que estabelecem com comportamentos e suas consequências, definindo como os sujeitos podem operar dentro e fora dos limites.

Na obra de Foucault, é apresentada a relação entre o poder, a cultura e as heterotopias, um conceito profícuo em análises literárias com o viés dos Estudos Culturais. Ao examinar as heterotopias, é possível compreender como algumas práticas culturais são produzidas, contestadas e transformadas em diferentes contextos, bem como investigar criticamente as dinâmicas de poder e resistência presentes em

¹ FOUCAULT. *O corpo utópico, As heterotopias*.

uma cultura. A noção de heterotopias de Foucault contribui, portanto, para uma compreensão mais abrangente e complexa das relações entre cultura, espaço e poder nos Estudos Culturais.

*

A sociedade brasileira contemporânea produz suas próprias heterotopias. O exame de alguma delas pode ser interessante para ilustrar tais contribuições. No Brasil, elementos que são comuns à formação de grandes cidades e são exemplos de heterotopias são a cidade universitária, o estádio de futebol e a favela. Cada um desses ambientes é construído com diferentes objetivos e realiza contestações próprias ao regime de poder do país.

A cidade universitária é conceitualmente uma heterotopia. Além de ser um lugar destinado à reunião dos diferentes campos do saber teórico e científico de uma sociedade, como uma espécie de museu vivo desses campos, consolida-se como o espaço de passagem ao qual o cidadão que deseja garantir um diploma e uma profissão deve ser submetido. Esse processo que dura, na maioria das vezes, de quatro a seis anos é um tipo de purificação/provação para os sujeitos que entram almejando alcançar determinadas posições na sociedade que não seriam oferecidas de outra forma. Esse ambiente se materializa e funciona enquanto autarquia, com uma série de autorregulações que permitem uma vivência muito distinta daquela que é experienciada fora da cidade universitária, cumprindo o papel da heterotopia. Exemplos concretos dessas mudanças são as regras distintas de policiamento, o tipo de arquitetura, menos hostil, a preservação da vegetação, o acesso a cultura, alimento, lazer e transporte público. A construção desse tipo de ambiente nas cidades contemporâneas reflete uma heterotopia complexa e organizada, devido às possibilidades de vivência destoantes em elementos tanto subjetivos, como concretos e ritualísticos da sociedade atual.

O estádio de futebol também consiste em uma heterotopia. Ainda que o futebol tenha passado por muitas mudanças nos últimos anos, a experiência do jogo, da arena e da torcida representa uma heterotopia por excelência. O estádio manifesta um espaço restrito em que o indivíduo se desloca do mundo externo para se dedicar ao que está em disputa, o

melhor time em campo e a torcida mais bonita na arquibancada. Nesse local emergem outros comportamentos, autorizados em tal registro, mas que fora estariam negados, os gritos, os cantos e até mesmo as brigas de torcida. No campo, há a realização de se viver profissionalmente do jogo que quase toda criança do Brasil cresce brincando e pelo qual é apaixonada, mas não apenas isso, pois o futebol também marca a ascensão social. Essas experiências, muitas vezes negadas fora desse ambiente, realizam-se ali, guardando um lugar no espaço para o desejo de um povo e de uma sociedade. Não à toa, as mudanças nos regulamentos dos estádios afetam tão fortemente e causam tanta polêmica: alterar e regular uma heterotopia é modificar as possibilidades dos sujeitos realizarem suas contestações ao regime hegemônico.

A favela, por sua vez, é um espaço construído historicamente como consequência do processo de urbanização, explosão demográfica e manutenção da segregação entre as elites e a classe trabalhadora no país. Esse espaço se constitui pela formação de bairros urbanos com marcadores de raça e classe que foram deixados à margem pelo Estado e desenvolveram autonomia e estratégias próprias de resistência, emancipação e sobrevivência, como também manifestações e celebrações culturais próprias.

A criminalidade foi culturalmente associada à favela. Em nossa época, vemos muitas vezes as operações de pacificação se configurarem, em oposição ao nome, atos de violência no conflito entre a polícia e o tráfico. Alguns desses ambientes, ao se desenvolverem sem a tutela do Estado e sem oportunidades da sociedade comum, num cenário de marginalização, encontraram no crime formas de se organizar, enriquecer e adquirir algum tipo de prestígio social. A consolidação de territórios em que a polícia ou o governo tem menos autoridade e prestígio do que traficantes também consiste em uma heterotopia. Afinal, há nesses lugares possibilidades que jamais seriam produzidas em outros espaços.

O baile funk, um dos mais famosos exemplos de celebração da cultura da favela, é também um exemplo de heterotopia, pois representa essa manifestação na ocupação do espaço urbano em que a música, a dança, a vestimenta e a festa são a celebração de um modo de vida intrinsecamente ligado à contestação das regulações do Estado e da

sociedade. É possível, por exemplo, que o baile também represente a exibição do poderio do crime. Quase toda a cena no baile funk está próxima do conceito de heterotopia, talvez por ser um movimento que emerge às margens, pautado na contestação de um modelo hegemônico de sociedade e na busca de um modo de vida e prestígio social outro, acessível e experienciável por essas pessoas.

Há nessas heterotopias selecionadas um ideal comum que parece estar fortemente presente na cultura brasileira e que merece ser destacado. Trata-se da expectativa de uma ascensão social, da possibilidade de uma melhoria de vida, do encontro com uma oportunidade única de se valorizar socialmente. Seja pelo reconhecimento e pelo estudo, pelo sonho de ser um atleta de futebol ou pelo prestígio de exibir o poder do crime, existe a busca por uma alternativa que possibilite ao sujeito um tipo de destaque na sociedade. Essa constante que atravessa diferentes formações heterotópicas do nosso povo parece indicar uma preferência ao tipo de lugar a ser construído.

Uma hipótese sobre os motivos desse padrão nas heterotopias brasileiras seria o de um laço social organizado em torno de um projeto de nação que dá ao povo um lugar de pouca dignidade. Há na sociedade essa necessidade de se destacar buscando alternativas, pois há, em qualquer um desses caminhos, uma posição social qualitativamente distinta da que é reservada a quem opte por viver dentro do que é esperado de um cidadão brasileiro médio. A desvalorização do salário mínimo, as políticas econômicas instáveis e a própria situação do Brasil no contexto econômico global ajudam a compreender essas formações heterotópicas.

*

A tecnologia deve ser igualmente examinada. Foucault sugere em seu texto que a visita à casa da avó era uma heterotopia que se modificou progressivamente até se tornar o fio do telefone². A era digital é também um importante marco da construção e multiplicação de heterotopias na sociedade contemporânea. Hoje existem diversos lugares construídos

² FOUCAULT. *O corpo utópico, As heterotopias*.

virtualmente que se apresentam como espaços heterotópicos, possibilitados pela popularização da internet.

O digital permite a criação de espaços tão vastos e livres em imaginário quanto o barco, que Foucault sugere ser o exemplo de excelência da heterotopia³. Salas de chat virtuais, jogos online, redes sociais criam espaços de convivência e permitem até mesmo que a pessoa possa sozinho experimentar um tipo de fuga da realidade, operando, em um registro alternativo, novas formas de convivência, contato e relações. Tudo isso se amplifica com as novas tecnologias, os investimentos em web 3.0, a realidade virtual e outras formas de experiência que os ambientes digitais e a internet ainda virão a oferecer.

Em relação a esse tema, existem dois principais pontos sobre os quais seria importante levantar uma breve reflexão. O primeiro é o trecho final do texto sobre as heterotopias em que Foucault diz que as civilizações sem navios são civilizações em que os sonhos se desvanecem. A era digital é, sem dúvida, um fenômeno embrionário. Uma sociedade sem engajamento digital, pela falta de acesso seja à tecnologia, seja à educação, parece reproduzir, no contexto contemporâneo, o atraso da tecnologia do barco que marcou as relações entre sociedades na Idade Moderna. O ambiente digital permite que os sujeitos ampliem suas concepções imaginárias para limites inéditos e esse tipo de ferramenta é fundamental para o desenvolvimento de subjetividades criativas e complexas.

O outro ponto que deve ser levantado é o de que a internet e o digital, ao colaborarem para a criação de inúmeras novas heterotopias, preservam, ainda assim, diversas características que pudemos discutir anteriormente. Principalmente após as redes sociais, busca-se, nesses espaços virtuais, confrontar os modelos prescritos pela sociedade. Os influenciadores digitais, vistos como os modelos de sucesso para essa geração, aparecem ocupando o lugar de saída para a, já discutida, preferência de nossa sociedade por lugares que possibilitam ascensão social. Esses lugares estão sendo construídos no mundo digital e cada vez mais consolidados e desejados.

³ FOUCAULT. *O corpo utópico, As heterotopias*.

As heterotopias descritas neste ensaio afrontam o modo de vida hegemônico de um povo. Elas possibilitam mudanças de modos de vida, impedem que uma sociedade fique fechada em si mesma. A sociedade brasileira é extremamente vasta e diversa e muitas outras heterotopias são próprias dela – aqui foram destacadas algumas que me parecem importantes no imaginário social e que convergem em um tipo de formação que diz de uma condição específica de nosso povo. Há um chamado para uma conjuntura política, que não pode deixar de ser feito. As tendências das formações heterotópicas dizem respeito às preferências e conseqüentemente às necessidades que emanam de um povo. Um chamado para essa realidade, a partir dessa fantasia que ocupa o imaginário de nossa população, é um tipo de representação que me parece orientar-se a um efeito político, ainda que inicial sobre as representações que podemos alcançar.

Referências

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. Título original: *Le corps utopique, Les hétérotopies*.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 131-159.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. *Psicologia da educação*, São Paulo, n. 23, p. 57-74, dez. 2006.

A criação literária a partir da perspectiva bakhtiniana

Camila Nascimento Sampaio

Sabe-se que o dialogismo bakhtiniano surgiu como forma de resposta ao Formalismo Russo. No entanto, o que muitos não sabem é que esse conjunto de ideias e críticas não se configura como uma teoria propriamente dita, apesar de ter se consolidado como tal e se apresentar como um arcabouço organizado de noções, umas ligadas às outras, relativas ao domínio da linguagem. Isso porquê, como Cunha coloca, "Construções teóricas abstratas, que necrosariam o concreto"¹. O que apresenta Mikhail Bakhtin mais como um pensador do que como um teórico, na verdade, como um formulador de uma antiteoria, tendo em vista que essa não alcançaria a complexidade do real.

Soa irônico pensar que o mesmo autor que criou uma análise que reverbera até os dias de hoje em resposta a uma dada escola, em certa medida, assemelhava-se a tal escola. Essa semelhança se dá pelo medo da perda do concreto. Ao mesmo tempo que os formalistas se agarravam no ideal da estrutura, para que o concreto se mantivesse, Bakhtin se agarrava ao ideal do mundo real, das relações dialógicas, que perderiam sua autenticidade quando passadas para uma "construção teórica abstrata", já que ela não consegue manter aquilo que é essencial do concreto: a complexidade do real.

Dentro dessa semelhança entre rivais declarados desde o nascimento do duo, há, claro, dissemelhanças: a concretude seria a mesma

¹ CUNHA. *Círculo de Bakhtin: concepções em construção*.

para eles? Já arrisco que não. Bakhtin defende logo de princípio o real, ou seja, o fora, a humanidade em suas relações, produções. Para o pensador, o concreto é aquilo que reverbera na estrutura, como o dialogismo do discurso, mas que não é a própria materialidade do papel, vai além: enquanto para os formalistas o concreto está no que se pode analisar com a ponta da caneta, para Bakhtin está no material da produção literária.

Tal caráter de concreto, a partir do viés formalista, pode ser enxergado por Bakhtin, em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, de maneira primitivista, principalmente pela maneira de funcionamento desse método, “Tom leviano e presunçoso do cientificismo [...]”². Essa leviandade e essa presunção se dariam por uma formação de conhecimento a partir da exclusão de tudo aquilo que estaria fora da obra desse determinado grupo, deixando de lado a ambientação e o diálogo entre os discursos, por exemplo. Isso se deve pela poesia russa se sentir segura na periferia da obra de arte, se esquivando da cultura humana, na qual a complexidade do real é maior ao passo que os percalços também são.

Debruçando-me sobre o citado texto de Bakhtin, nota-se que o autor traz uma abordagem – próxima daquilo que pode ser visto na crítica sociológica – do material e da forma, sendo que, apesar de confuso, principalmente para mim, não é a mesma coisa: o material seria o aparato técnico, exercendo o conceito de materialidade e funcionando como separador das artes, ao passo que a forma seria o material organizado, preenchida por valoração: “[...] por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, e como, por outro lado, ela, enquanto valor, nos coloca além dos limites da obra como material organizado, como coisa [...]”³. Pela própria definição do autor, vemos que os dois conceitos estão intimamente ligados, o que contribui para a dificuldade em entendê-los separadamente – é realmente “o problema do material e da forma”.

Como maior exemplo de “material” dado por Bakhtin, temos a língua. Língua que é geradora da cultura enquanto fenômeno, já que

² BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 14.

³ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 28.

é através dessa linguagem, majoritariamente predominante em nossas relações, que nos comunicamos e produzimos os tão amados – ou esquecidos – fenômenos culturais. Diante dessa relação entre língua e cultura, fica simples compreender algo tão complexo como o fato de que “Não há enunciados neutros [...]”⁴. Afinal, o signo é acompanhado de ideologia, e a cultura é a maior exemplificação ideológica.

Tendo em vista a teia complexa em que vivem os conceitos língua, cultura, material e ideologia, posso guiá-los a um ponto crucial ao ler a obra bakhtiniana ou estudar a estética da obra literária: a poesia precisa da língua em sua totalidade, sendo assim, é indissociável do material da obra, ou melhor, do material do conteúdo. A exemplo disso, temos a imagem dentro da poesia que só se realiza através da palavra, sendo que, em cada produção, apresenta um caráter estético-singular.

Partindo para o tão temido “problema da forma” – temido principalmente por mim –, é válido dizer que para Bakhtin os formalistas não a exploravam, apesar de o nome dar a entender isso: era o material a sua matéria-prima. Temos como ponto básico a definição do problema da forma pelo seu objetivo estético e pela natureza do material dado; afinal, realiza-se nele. Temos na forma a ideia de “forma arquitetônica”, ela molda a estrutura, que seria o material, dando o ar gracioso quando necessário, a virulência ou a sobriedade, tudo isso para alcançar o objetivo estético dessa tal obra literária até então sem nome ou com todos eles – afinal, a obra literária, ao mesmo tempo que não é nada, é tudo, já que, quando não temos uma definição ou uma nomenclatura, podemos não ter um nome ou todos eles, fica aberto ser nada ou tudo, diferentemente de quando definimos. Na forma, eu encontro a mim mesma enquanto digito essas linhas desesperadas para que o fim do semestre não chegue mais tarde: é nela que eu me expesso, e somente por ela, é nela que vocês me reconhecem – “estilo”, foi o que disseram.

Na forma não só mudamos o material como mudamos o conteúdo: palavras tristes se tornam felizes; palavras amargas, doces; um encontro trivial, o mais especial de todos. A forma faz dos outros problemas de Bakhtin seus fantoches, lá do alto ela manipula.

⁴ BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 46.

Nessa realidade da estética literária, a língua não mais é categorizada em quadrados gramaticais, temos uma língua mutante e manipuladora. Para esse teor, os formalistas fechavam os olhos e passavam direto, se agarravam ao material e faziam dele seu único par durante todo o xote. Já os integrantes da crítica sociológica cerravam os olhos, se aproximavam da forma para ter certeza que era tudo isso que aparentava ser e faziam dela um dos escolhidos; afinal, ainda havia muito espaço para o “conteúdo”.

Como última parada, lhes apresento o “problema do conteúdo”, conteúdo esse que os cientificistas abandonaram, ou fingiram não ver. Para o pensador aqui abordado, nenhuma realidade pode ser oposta à arte, seria muito presunçoso criar um viés que a abordagem da criação humana se distancia da própria humanidade; afinal, a criação é intrínseca ao criador, e o criador é indissociável da ambientação em que surgiu e fez surgir.

Chegamos, por conseguinte, ao dialogismo, conceito segundo o qual os discursos se misturam a ponto de serem imperceptíveis: não se trata de plagiar descaradamente, é sobre estar imerso dentro de contextos e, assim, de discursos, de que não conseguimos nos dissociar. Para que isso seja validado, é necessário que entrem em contato vários pontos de vista. A partir daí, temos a importância do leitor: através da sua interação com a obra, ele coloca a sua perspectiva sobre o mundo em relação ao conteúdo do texto que está sendo lido, fazendo deste um eterno produto novo, pois o leitor se modificará com a passagem do tempo e a vivência de novas experiências, ao passo que o livro também será conceituado de outra maneira a partir de uma nova época em que estiver inserido, além das interações desse produto com outros leitores⁵.

Quando apresentamos a relação leitor e conteúdo, é uma questão do conteúdo de maneira encarnada, ou seja, a significação do conteúdo dentro do objeto artístico. Da mesma maneira que o conteúdo está diretamente relacionado à forma, numa relação de transformação daquilo que representa, temos também, para exemplificar, cultura e mundo: ambos os conceitos se modificam mutuamente, atuando numa

⁵ ISER. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época.

balança imaginária de poder social. O mundo consegue modificar a cultura, mesmo que ela seja a substância, para que, no fim, o fim de alguma coisa que não sabemos exatamente o que é, uma ideia seja passada e reformulada a partir da construção do leitor.

Essa construção de leitor e de diversas vozes do texto, fugindo daquela ideia muito valorizada no século XIX do poder centralizado na figura do autor, com certeza é um dos pilares da não teoria bakhtiniana, afinal, é essa multiplicidade de personas na construção do sentido – e ousar dizer que do texto em si – que engendra o caráter ficcional da obra literária. A partir da passagem da primeira folha não é mais a voz daquele que se encontra na capa que você ouve – na verdade, você nunca o ouviu –, mas, sim, a(s) sua(s) própria(s) voz(es) e ela vem carregada de ecos, alguns tão antigos quanto a Eva mítica. Não se trata de saber quais são eles, mas que eles existem. Não há textos sem vozes, sem ecos, sem leitor, sem você e sem eu, o texto é tudo e um só e vários.

Os “problemas de Bakhtin”, como foram examinados por mim, na verdade, são apresentados no texto original como as problemáticas do Formalismo Russo. O autor coloca as incapacidades da teoria formalista e busca, de maneira metódica, demonstrar o porquê dessas deficiências, levantando perspectivas que considera mais assertivas. Ao longo destas linhas, julgo que meus leitores identificaram meu posicionamento favorável ao antiteórico, valendo lembrar que seu conjunto de ideias estruturadas consegue ser menos abstrato e mais próximo da complexidade do real do que a teoria formalista, assim como a crítica sociológica e a teoria da recepção.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1988.

CUNHA, Dóris de Arruda Carneiro da. O outro no discurso: representação e circulação. In: PAULA, Luciana de; STAFUZZA, Grenissa. *Círculo de Bakhtin: concepções em construção*. Campinas: Mercado de Letras, 2019. 4 v.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 2 v.

A favor da interpretação

Karine dos Reis Caixeta

Lorrany Cristina da Silva

Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro.

George Orwell, 1984.

É fato que não conseguimos viver isentos de influência. Afinal, há tanta história concretizada antes de nós, tantas referências já atravessadas, tantas ideias e tantos eventos que não podem ser ignorados. Tudo isso moldou as perspectivas, os modos de vida dos seres humanos e, principalmente, as formas de ver o mundo. E toda essa reestruturação lenta e gradual ao longo de cada século, como se espera, reverbera profundamente no que produzimos com mais sinceridade e transparência, ou seja, na arte.

A sociedade moderna ocidental condicionou, até então indefinidamente, seu relacionamento com outros modos de existir, sempre com o desejo de buscar uma “justificativa” que consiga explicar o que, à primeira vista, não seria possível de um modo “completamente racional”, fazendo-nos admitir não estarmos no controle de tal natureza, qualquer que seja. O excesso de explicações é criticado por Susan Sontag em seu ensaio “Contra a interpretação”, quando a autora explora a compreensão de que não é possível retornar a um modo de pensar anterior ao que temos agora, no qual não pretendíamos buscar por sentidos além do que era apresentado como criação artística:

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela realizava. A partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte. Podemos apenas contestar um ou outro

elemento de defesa. Na realidade, temos a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades contemporâneas¹.

O impasse entre o homem e a materialidade, no que se refere ao campo literário, já se manifesta desde os tempos de Platão e Aristóteles, conforme abordado por Sontag. Para Platão, a literatura era espelho da realidade, um reflexo com contornos precisos e elaborados que se limitava a esse papel – ser uma representação mimética, uma mera imitação. Enquanto René Magritte, em seu quadro *A traição das imagens*, ironiza essa relação ao dizer que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo, Platão sugeria que a literatura como representação da verdade não se configurava como a verdade em si, sendo, portanto, inferior². Aristóteles, por outro lado, via a literatura como algo além da imitação: ela era subterfúgio para as emoções humanas, fazendo da arte uma forma de catarse e, deste modo, conquistava seu papel na sociedade – afinal, se a literatura é capaz de alcançar a alma, haveria utilidade para tal manifestação artística³.

Essa constante busca pela teoria tem, como efeito, a interpretação da literatura, o alvo principal da crítica de Sontag. A autora defende obstinadamente que o juízo da leitura é comprometido pela interpretação, embora não defina meios de entendê-lo. O fato é que, antes da Teoria da Literatura, supõe-se que era possível chegar ao núcleo da obra, mas o ensaio de Sontag levanta novas hipóteses: e se a interpretação, tal qual conhecemos, desde a origem da literatura fosse uma forma inominável e criadora de obstáculos?

Conforme citado em “Contra a interpretação”, um mesmo texto de Kafka tem interpretações variáveis, distanciando-nos cada vez mais do chamado “verdadeiro sentido”. Partindo da noção de que Kafka se configurou como um dos maiores nomes da literatura mundial, era de se esperar que a crítica tenha se dado a liberdade de “dilapidar” as suas obras, corrompendo a pureza da arte em busca da depuração de seu

¹ SONTAG. *Contra a interpretação*, p. 2.

² PLATÃO. *A República*.

³ ARISTÓTELES. *Poética*.

conteúdo. A autora critica isso apresentando diferentes vertentes de interpretação às quais ele é normalmente associado.

A obra de Kafka, por exemplo, tem sido submetida a uma violação em massa por nada menos de três legiões de intérpretes. Os que leem Kafka como uma alegoria social veem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia, resultando em definitivo no Estado totalitário. Os que leem Kafka como uma alegoria psicanalítica, enxergam desesperadas revelações do medo do pai, suas ansiedades de castração, a sensação de sua própria impotência, a escravidão aos seus sonhos. Os que leem Kafka como uma alegoria religiosa explicam que em *O Castelo* Kafka tenta chegar ao céu, que Joseph Kafka, em *O Processo*, está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça de Deus...⁴

O que significa "sentido verdadeiro"? Em contrapartida a uma visão de pluralidade e recepção, Sontag sugere que a interpretação é tão instigada em virtude de uma lacuna entre o que se compreende da obra e o que se deveria compreender. Desse modo, para diminuir a distância entre sentido e significado, o leitor comum ou crítico vai desconstruindo a arte, violando o delicado e trabalhoso processo de produção, para obter dele uma interpretação com a qual se dê por satisfeito. Mas não é humanamente possível remontar o quebra-cabeça de um objeto fruto de um profundo e subjetivo processo de criação, seja esse o desejo do autor ou não. Afinal, a intencionalidade pode de fato existir – contudo, se ela funciona ou deixa de funcionar, é resultado reservado à leitura, tal qual o resultado de uma "receita de um pudim", como é afirmada na metáfora feita por Beardsley e Wimsatt, ambos teóricos importantes do *New Criticism* conhecidos particularmente por seu trabalho "A falácia intencional", no qual comparam a produção de um texto a outras formas de criação:

Julgar um poema é como julgar um pudim ou uma máquina. Exige-se que ele funcione. Só inferimos a intenção do artesão porque seu produto funciona. "Um poema não deve significar, mas ser." Um poema pode ser apenas através de seu significado – já que seu meio são as palavras – e, contudo, ele é, simplesmente é, no sentido de que não temos desculpa alguma para nos indagarmos que parte é intencional ou pretendida⁵.

⁴ SONTAG. *Contra a interpretação*, p. 4.

⁵ BEARDSLEY; WIMSATT. *A falácia intencional*, p. 642.

É graças a essa intencionalidade que qualquer obra de arte existe, especificamente. Mas, ao ir para o mundo e encarar diferentes mentes, realidades e contextos, toda arte é ressignificada em diversos aspectos, levando em consideração os modos de vida, os impasses e as aspirações de cada sociedade. O contexto histórico também tem um grande impacto na literatura e na arte como um todo, uma vez que a linearidade pode ser fio condutor para a produção. Afinal, *O diário de Anne Frank* atualmente tem o mesmo impacto que possuía no período pós-guerra? “A Madonna de Cimabue ainda se encontra na Igreja de Santa Maria Novella; mas continuará falando ao visitante de hoje como aos florentinos do século XIII?”⁶.

Essa busca irremediável por algo que esteja além das linhas escritas, além do objeto esculpido e muito mais além do que podemos imaginar prontamente não seria uma maneira de exercer nosso livre poder de interpretação? De fazer as conexões que achamos cabíveis?

É importante ter em mente, como Sontag aponta, que já houve um período predecessor à teoria, no qual a leitura não era condenada a princípio e o leitor e o autor, menos ainda. Assim, “a partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte”⁷. As influências culminaram no sentimento de que “precisamos” levar a arte a sério, e isso só seria possível teorizando, elitizando os sentidos, desdobrando as entrelinhas, ignorando os sentidos, nesse “vamos ser racionais!”. Mas isso acaba gerando o efeito contrário. Segundo Sontag, o conteúdo passa a ser mero projeto de uma interpretação, nunca alcançado, nunca concretizado, o que acaba levando ao antigo duelo forma *versus* conteúdo, há muito ultrapassado para diversos teóricos.

Com o foco sempre tentando deduzir o que a arte “quer dizer” em seu suposto conteúdo, a forma perde seu crédito. Porém, há como discernir forma e conteúdo? Os dois são demasiadamente intrínsecos para que se possa de maneira deliberada separá-los. Não é cabível que a interpretação crítica, como sugerido, seja uma via para buscar

⁶ BEARDSLEY; WIMSATT. A falácia intencional, p. 644.

⁷ SONTAG. Contra a interpretação, p. 4.

um olhar que seja único, que abarque as intenções do autor como se fazia antes do *New Criticism*. A sensação que Sontag descreve é a de que a arte nunca será o que ela realmente é, uma vez que se espera que diga sempre além-do-que-ela-disse. Nesse sentido, os críticos são como detetives em uma busca incansável, e desnecessária, de algo que dê conta de suprir a “necessidade de haver algo a ser descoberto”, solucionado e enfim concluído.

Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”⁸.

Sob esse ponto de vista, interpretar é subverter os sentidos. O processo de recepção de uma obra, no qual o público aguça suas percepções para tentar compreender, na medida do possível e de acordo com suas capacidades, as nuances de uma criação artística é tido como castigo sobre o ego crítico, invadindo o território do objeto em questão e desrespeitando-o, subvertendo-o. Nessa linha, a liberdade e a livre-interpretação são postas como algo que empobrece e agride a arte.

Assim, como dissociar o conteúdo de sua forma? Como apresentar qualquer informação, sentimento ou ideia sem um suporte, sem uma janela que irá amparar suas intenções e torná-las possíveis? A máquina da arte é desmontada pelo público (sua forma) na intenção de apreender como ela funciona, como foi montada, como são suas articulações e as funções que possuem dentro do todo e, sobretudo, no que ela resulta (seu conteúdo). Se um não se dá sem o outro, se o conteúdo necessita de sua “forma” para existir, a princípio, a interpretação também não é exequível sem levar ambos em consideração. Também podemos complementar esse ponto usando como referência a seguinte concepção: “Mas, até mesmo um poema lírico curto é dramático, sendo a resposta de um falante (por mais abstrata que se lhe conceba) a uma situação (por mais universal que seja)”⁹.

⁸ SONTAG. *Contra a interpretação*, p. 4.

⁹ BEARDSLEY; WIMSATT. *A falácia intencional*, p. 642.

Sontag, por fim, encerra o texto se aproximando novamente da realidade atual da literatura, quando concebê-la, absorvê-la e relutantemente interpretá-la sempre parece remeter às novas culturas, aos novos meios de expressão. Agora, já não há mais moldes como os de antigos mestres. Para inúmeros teóricos, era difícil se esperar, ou sequer imaginar, que o que um dia fora limitado e símbolo de alteridade entre as diversas culturas e sociedades tenha se perdido pelo caminho, conforme os tempos se avançavam. Apesar das mudanças que se deram diante dos avanços, uma coisa permanecia imutável na literatura, tal qual Aristóteles já havia proposto: os sentidos¹⁰.

Todas as condições da vida moderna – a plenitude material, sua simples lotação – combinam-se para retardar nossas faculdades sensoriais. É à luz desta condição de nossos sentidos, nossas capacidades (ao invés daquelas de outra época), que a tarefa do crítico deve ser avaliada¹¹.

O que parece se propor é que, entre as limitações sobre a literariedade e suas constantes reformulações teóricas ao longo dos séculos, talvez seja mais seguro e, de certo modo, mais prático, ceder à afirmação de que a arte é objeto de prazer. Se condicionada a esse papel, a margem para os panoramas sobre a interpretação se esvai e passamos o foco para as discussões mais pertinentes da atualidade – o que é ou não é literatura, o que é o cânone e o que é a cultura de massas. Embora tenhamos a sugestão da literatura na obra *O prazer do texto*, de Roland Barthes, em que as vertentes “texto de prazer” versus “texto de fruição” representam o equilíbrio sinestésico da arte, da cultura e também da crise do leitor e da sua relação com a linguagem¹², a impressão é de que Sontag, de modo perspicaz, tenta alçar um novo ângulo, uma nova alternativa para o crítico literário em tempos desanimadores nos quais o trabalho que antes já era meticuloso e ingrato se tornou ainda mais complexo.

Vivenciamos tempos de reciclagem de antigos clássicos, de tendências fabricadas por algoritmos inumanos e de inteligências artificiais capazes de simular palavras de gênios que se perderam entre a poeira e

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*.

¹¹ SONTAG. *Contra a interpretação*, p. 8.

¹² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20-21.

a desintegração e sobrevivem em depósitos de multinacionais e enciclopédias online. Talvez, por mais que Sontag resista a essa ideia, como seu próprio título sugere, a interpretação que tanto foi criticada e se esmaeceu entre as páginas de seu texto seja um artifício de fato falho; sobre isso, não temos dúvidas. Mas há de persistir na ideia, de encontrar novas formas de ressignificar a interpretação e apropriar-se dela, porque errar é humano. E sentir é humano também.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BEARDSLEY, Monroe Curtis; WIMSATT, William Kurtz. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Tradução de Alves Calado. São Paulo: Record, 2007.

MAGRITTE, René. *A traição das imagens*. 1929. Óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm. Título original: *La trahison des images*. Los Angeles: County Museum of Art.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 1965.

Escritas imagéticas

A éfrase como tentativa de desvendar o eu em "O papel de parede amarelo", de Charlotte Perkins Gilman

Julia de Oliveira Gomes

Thaís Daniela Ferreira Coutinho

Introdução

Publicado pela primeira vez em 1892 pela *New England Magazine*, o conto "O papel de parede amarelo", da romancista estadunidense Charlotte Perkins Gilman, transbordou as linhas do terror psicológico e se tornou um clássico da literatura gótica e feminista. Com uma grande carga autobiográfica, o conto retrata uma jovem esposa à beira de um colapso mental, isolada em um quarto e aconselhada pelo marido, um médico, a não fazer nada além de descansar. Confinada nesse antigo quarto infantil e privada de contato social e da realização de tarefas básicas, como a leitura ou a escrita, a protagonista não nomeada começa a manter um diário secreto enquanto lentamente se torna cada vez mais obcecada pelo papel de parede do cômodo.

Durante todo o processo de degradação do seu psicológico, a narradora descreve as formas e os padrões do papel de parede em um claro processo de éfrase, revelando a importância simbólica e a função do item na representação da opressão feminina e da saúde mental. A tentativa de desvendar as elaboradas formas e os arabescos esconde uma tentativa da narradora de desvendar a si mesma. A análise da éfrase no conto oferece percepções sobre a maneira como a autora utiliza a linguagem escrita para evocar uma imagem visual marcante e transmitir a experiência da personagem principal. No presente ensaio, analisaremos trechos da éfrase presente no conto e como o papel de parede está intrinsecamente ligado à narradora e ao seu eu.

O papel de parede e o resgate da identidade

O conto em primeira pessoa, em formato semelhante a um diário, narra a passagem da protagonista e de seu marido por uma casa de veraneio enquanto a mulher se recupera de uma “temporária depressão nervosa”, uma possível depressão pós-parto. A mulher não tem nome, sendo identificada somente por sua relação com os outros personagens e pelos papéis sociais e de gênero decorrentes dessas interações (mulher de classe média, esposa, mãe, cunhada...). O marido, John, um médico renomado, é um indivíduo controlador que a proíbe de seus afazeres, limitando-a a uma condição de mulher frágil e histérica, e a protagonista se vê presa ao diagnóstico e ao tratamento prescrito por ele. O controle do marido sobre seu espaço, sua rotina, suas relações e mesmo sobre sua forma de lidar com as próprias emoções e com os próprios pensamentos impacta diretamente sua condição psíquica e emocional. Segundo Santos:

O sofrimento psíquico da protagonista, ao contrário do que prega o esposo, tem impacto muito negativo em sua vida e gravidade maior do que decidida por ele na história. A personagem do conto está profundamente angustiada, vivendo momentos de exaustão e tristeza, experimentando confusões internas que podem levar à “loucura”. [...]

A personagem anseia por estímulo e atividade intelectual. O tratamento imposto pelo marido é, portanto, fonte importante de sua aflição. Ele também é infantilizado. O marido carrega a esposa no colo, coloca-a para deitar, e lê para ela até cansá-la. Ele afirma que a pior coisa que pode acontecer à heroína é pensar sobre sua condição. Ele ri dela e a chama de tolinha. Ela afirma que isso é de se esperar no casamento, revelando a estreiteza da vida privada, somada a ausência de vida pública¹.

Limitada e incapacitada, a narradora escreve pouco e sempre o faz do quarto do casal, onde passa a maior parte do seu tempo e consegue esconder-se de quem a proíbe de seu lazer. Sozinha, angustiada e cercada de janelas gradeadas, a protagonista põe-se a analisar o papel de parede e desenvolve uma fixação doentia por ele, a ponto de acreditar que há uma mulher presa atrás de seu desenho.

¹ SANTOS. “O papel de parede amarelo”: um conto sobre saúde mental de mulheres, p. 2-3.

A éfrase se dá quando uma obra de arte é descrita. O seu objetivo é transmitir visualmente uma imagem ou cena através das palavras, evocando sua forma, suas cores, suas texturas e outros elementos visuais de modo a capturar e transmitir a essência da obra de arte. Assim, o recurso à éfrase permite ao leitor uma compreensão mais clara e vívida do que é retratado na obra. Conforme Medina:

[...] trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário [...], um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *medium* artístico com outro [...], definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um *medium* distinto².

Esse mecanismo retórico, inicialmente observado na relação entre pintura e poesia, permite o estabelecimento de variados tipos de relação entre imagem e texto. Na escrita de Charlotte Perkins Gilman, a descrição do papel de parede não utiliza elementos unicamente textuais e imagéticos, mas expõe as sensações e as emoções evocadas pelo objeto, com forte influência das opiniões pessoais da narradora a respeito de sua composição. Já no início do conto, quando a narradora encontra o artefato pela primeira vez, notamos como ele a impacta negativamente. A autora utiliza uma linguagem rica e detalhada para descrevê-lo, transmitindo uma sensação de opressão e desconforto:

Está arrancado – o papel – formando grandes manchas em torno da cabeceira da minha cama, até onde posso alcançá-lo, e num local ainda maior, do outro lado do quarto, junto ao chão. Nunca na minha vida vi um papel mais horrível. Um daqueles padrões morosamente repetitivos e espampanantes que cometem todos os pecados artísticos...

[...]

Este papel olha para mim como se soubesse da terrível influência que exerce! [...] Nunca antes vira tanta expressão numa coisa inanimada, e todos sabemos quanta expressão estas possuem!³

Nesse trecho, a descrição transmite ao leitor sensações como aversão, desgosto, aflição e permite a elaboração de uma imagem mental de

² MEDINA. Ecphrasis ou ekphrasis, não paginado.

³ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 189, 193.

incômodo e opressão conforme diferentes detalhes do objeto são destacados. Essa técnica é evidenciada no processo de *ékphrasis*:

Este tipo de descrição plástica, não limita o conceito de *ékphrasis* a uma simples e passiva exposição dos dados observados, mas conduz-nos a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, querendo interferir subjectivamente nas qualidades do objecto. O poeta ecrástico raramente se contenta com uma descrição objectiva do que observa, quando tem a possibilidade de comunicar livremente o seu próprio gosto⁴.

O padrão peculiar e labiríntico do papel de parede enfatiza as sensações de confinamento e aprisionamento experienciadas pela narradora, demonstrando como ela sente falta da sua liberdade e como não consegue encontrar uma forma de escape da situação em que se encontra. O papel de parede também é descrito como desbotado e desgastado em certas áreas, mostrando vários sinais de apodrecimento e deterioração, detalhes que contribuem para a atmosfera perturbadora do conto, criando uma sensação de decadência e abandono – que não está apenas no papel, mas na própria narradora.

A cor amarela do papel de parede é um dos elementos mais importantes na sua construção. Ao desenvolver sua teoria das cores, Wassily Kandinsky, artista plástico russo, escreve:

O amarelo... inquieta o homem, pica-o, irrita-o e mostra o carácter da força expressa na cor, força que actua finalmente sobre a alma de uma forma insolente e importuna. Esta qualidade do amarelo, que tem uma tendência importante para os tons mais claros, pode ser levada até uma força e altura insuportável para a vista e para a alma⁵.

O amarelo é descrito como “a cor da loucura e delírio, uma explosão emocional, um acesso de fúria”, logo “possui uma forte intensidade e atormenta o homem”⁶, e, da maneira como é abordado no conto, nos traz uma sensação sufocante de ansiedade e agitação. O amarelo do papel invade todo o ambiente, rouba tudo o que há nele, impondo sua presença e a forçando contra a protagonista:

⁴ MEDINA. *Ekphrasis ou ekphrasis*, não paginado.

⁵ BECKS-MALORNY. *Kandinsky*, p. 87.

⁶ BARROS. *A cor no processo criativo*.

A cor é repelente, quase revoltante. Trata-se de um amarelo sujo e sombrio, estranhamente desbotado pela luz lenta do sol que aí roda. Em alguns lugares, é baço, mas, no entanto, de uma lividez alaranjada; em outros, de um tom cor de enxofre. Não será de admirar que as crianças o odiassem! Eu também acabaria por o detestar se tivesse que viver muito tempo neste quarto⁷.

O incômodo da narradora em relação ao ambiente, porém, não comove o marido, que ri de suas súplicas para deixar a casa ou mudar de quarto, dizendo que a esposa está se deixando incomodar. Obrigada a conviver com o papel e seus abomináveis padrões, a mulher torna-se intrigada com suas formas, compondo descrições detalhadas no processo de decifrar as regras do desenho:

Deito-me aqui, nesta grande cama imóvel [...] e sigo os padrões durante horas.

[...]

É repetido, evidentemente, ao longo da largura, mas não de outra maneira.

Se o olharmos de modo a que cada porção pareça isolada, as curvas e os floreados dilatados [...] começam a ondular, para cima e para baixo, em isoladas colunas de imbecilidade.

Mas, por outro lado, estão ligadas diagonalmente, e os contornos espalhados continuam em grandes ondulados num declive de óptico horror, como uma grande quantidade de algas flutuantes e em fuga.

[...]

Há uma parte do quarto em que está quase intacto, e aí, quando uma luz de outra origem esmorece e o sol baixo aí incide directamente, quase posso imaginar um padrão de irradiação, apesar de tudo – esses grotescos desenhos intermináveis parecem formar-se em torno de um centro comum para depois se precipitarem em grandes mergulhos de cabeça, de igual distração.

Fico cansada quando os sigo. Talvez vá dormir uma sesta⁸.

Elementos táteis e olfativos são adicionados à narrativa conforme a personagem passa mais e mais tempo analisando o papel. A tinta amarela mancha tudo que toca e aparece em todas as roupas da mulher e também nas do marido. O cheiro do papel se infiltra no seu cabelo, se esconde por toda a casa, inigualável a qualquer outra coisa além de sua

⁷ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 189, 191.

⁸ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 197, 199.

própria cor: “Um cheiro amarelo”⁹. Essa múltipla associação de sentidos, outro processo de éfrase, adiciona novos detalhes descritivos ao imaginário do leitor e enriquece a imagem mental e a percepção sensorial do papel de parede. Ainda conforme Medina:

Uma definição mais ampla entenderia *ekphrasis* como uma descrição virtuosa da realidade física (objectos, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor¹⁰.

Com o avançar da sua obsessão e o declínio do seu estado psicológico, a protagonista passa a perceber mudanças sutis no papel de parede. Ela descreve manchas que parecem se mover, figuras que surgem e desaparecem; tudo parece indicar que o papel de parede está vivo, e se torna, para ela, essencial decifrá-lo, entender o seu padrão, só assim a inquietação que a domina poderá ser controlada. Numa tentativa desesperada de resgate de si mesma, a mulher passa a desobedecer às ordens e recomendações médicas do marido, que considera tola sua curiosidade sobre o artefato, ocupando-se em observar o papel em diferentes momentos do dia, o que a permite descobrir novas formas e camadas escondidas sob o material conforme a luz muda no quarto.

É então que ela percebe que o desenho que se forma é o de uma mulher, o que acende ainda mais o seu interesse pelo papel e cria novas sensações associadas a ele:

Há coisas nesse papel que ninguém, senão eu, sabe ou virá a saber. Para além do padrão exterior, as formas apagadas tornam-se cada dia mais visíveis.

É sempre a mesma forma, só que multiplicada.

É como se se tratasse de uma mulher, que se inclinasse para a frente e rastejasse por detrás do padrão. Não gosto nada disso.

[...]

Ao luar – a lua brilha toda a noite quando há luar – não diria que se tratava do mesmo papel.

À noite, em qualquer tipo de luz, ao entardecer, à luz de velas, à luz de candeeiros, e pior ainda, ao luar, transforma-se em grades! Refiro-me ao padrão exterior, e a mulher por detrás delas torna-se muito visível.

⁹ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 209.

¹⁰ MEDINA. *Ekphrasis* ou *ekphrasis*, não paginado.

Durante muito tempo nunca me dei conta desse esbatido padrão de fundo que aparecia por detrás, mas agora tenho quase a certeza de que se trata uma mulher.

Durante o dia ela é discreta, calada. Imagino que seja o padrão o que a mantém tão quieta. É tão intrigante. Mantém-me também calada durante horas¹¹.

A partir deste momento, real e imaginário se misturam, e a descrição do papel passa a representar o estado mental em que a protagonista se encontra: uma mulher solitária, aprisionada pelo papel de esposa e paciente do marido, além de limitada pela doença e pelas grades físicas das janelas. Uma mulher que precisa aquietar-se e calar-se durante o dia por não ser compreendida em seus sentimentos e ideias, que precisa esconder-se para expressar seus sentimentos e desejos.

O papel de parede torna-se, então, uma barreira visível entre físico e mental, e a própria narradora passa a associar sua boa saúde a ele:

Agora a vida é muito mais excitante do que costumava ser. Estão a ver, tenho agora algo mais a esperar, a antecipar, a observar. Como realmente melhor, e sou mais calada do que o costume.

O John está muito contente por me ver melhorar! No outro dia riu-se um bocadinho, e disse-me que eu estava a rejuvenescer, apesar do papel de parede.

Interrompi-o com uma gargalhada. Não tinha a intenção de lhe dizer que era *por causa* do papel de parede – ele iria troçar de mim¹².

Nota-se a felicidade do marido ao crer que a esposa está seguindo seus conselhos e evitando os devaneios; a narradora sabe que convencê-lo disso é a única forma de manter-se lúcida, pois o médico-marido ameaçara interná-la em uma instituição psiquiátrica se não melhorasse.

É nesse momento que a personagem descobre que o padrão externo do papel realmente se mexe e passa a descrever os comportamentos e as ações da mulher que o “abana” por trás. Há mais uma ruptura na barreira entre o imaginário e o real: a protagonista passa a enxergar a mulher fora do papel, através das janelas do quarto, a rastejar pelo chão, e revela seu próprio costume de fazer o mesmo, além do seu desejo de libertá-la:

¹¹ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 201, 205.

¹² GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 207.

É sempre a mesma mulher, bem sei, porque ela está sempre a rastejar e a maior parte das mulheres não o faz, durante o dia.

[...]

Não a critico mesmo nada. Deve ser muito humilhante ser-se assim apanhada a rastejar durante o dia!

Fecho sempre a porta quando rastejo, durante o dia. Não o posso fazer à noite, pois sei que o John iria logo suspeitar de qualquer coisa.

E o John tem andado tão estranho que não o quero irritar. Quem me dera que ele arranjasse um outro quarto! Para além do mais, *não quero que ninguém deixe sair essa mulher à noite, senão eu*¹³.

Mais uma vez a protagonista parte da descrição imagética para introduzir o real, e neste momento vemos o quarto representado como um refúgio, um espaço seguro onde ela pode ser quem é, sem julgamentos ou ordens.

O papel de parede, portanto, vai se tornando um símbolo visual da deterioração da protagonista e da sua própria sanidade. Olhamos então para uma “representação ilusória do irrepresentável”¹⁴, com escrita e écfrase atuando como instrumentos na busca de algo que é turvo, desaranjado e imaterial, o próprio eu verdadeiro da protagonista:

[...] a concepção heideggeriana [de écfrase], oposta à de Lessing, não procura equivalências entre literatura e pintura, mas procura sim uma outra instância, no plano ontológico, onde finalmente triunfe a busca pela verdade oculta nas coisas e que esta, de algum modo, possa coincidir. Heidegger, baseia-se, pois, no conceito de *ekphrasis* (toma como exemplo um quadro de Van Gogh) para explicar ou expandir o seu conceito de arte – não como procurado belo, mas sim do verdadeiro¹⁵.

Com a aproximação do dia da mudança, a narradora torna-se obstinada a remover o papel de parede e libertar a mulher aprisionada dentro dele. Ao mesmo tempo, o marido, desconfiado de seu estado, passa a investigar a rotina da esposa com base no depoimento de

¹³ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 211, grifos nossos.

¹⁴ KRIEGER *apud* MEDINA. “[...] to look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object”. “[...] analisar a écfrase é analisar a representação ilusória do irrepresentável, mesmo quando essa representação é autorizada a se disfarçar de signo natural, como se pudesse constituir um substituto adequado de seu objeto”. Não paginado, tradução própria.

¹⁵ MEDINA. *Ekphrasis* ou *ekphrasis*, não paginado.

funcionários. A mulher está convencida de que o papel de parede influenciou todos ao seu redor e que estes “também se encontram secretamente afectados por ele”¹⁶. Na última noite, depois da remoção dos móveis e sem a presença do marido na casa, a mulher finalmente pôde concretizar seu plano de fuga:

Logo que o luar rompeu e essa pobre mulher começou a andar e a abanar o padrão, eu levantei-me e fui ajudá-la.

Eu puxava e ela tremia, eu tremia e ela puxava, e antes que fosse manhã, tínhamos arrancado metros desse papel.

Uma tira talvez tão alta como a minha cabeça, ao longo de metade do quarto.

[...]

Agora gosto muito do quarto, agora que está outra vez vazio.

A destruição que aquelas crianças aqui fizeram!

A armação desta cama está bastante roída!

Mas tenho que voltar ao trabalho¹⁷.

Em seu último dia na casa, após a saída dos funcionários, ela se tranca no quarto e termina de arrancar o papel até onde consegue, a fim de surpreender o marido. A ruptura final na barreira entre inconsciente/consciente representa o ápice de seu sofrimento, quando sua sanidade dá lugar à loucura e ela perde todo o controle de si mesma. Não há mais distinção entre real e imaginário, e a personagem se torna parte da própria fantasia:

Eu nem sequer gosto de olhar pelas janelas – há tantas dessas mulheres a rastejarem por todo o lado, e rastejam tão depressa.

Imagino se saíram desse papel de parede, tal como eu.

[...]

Acho que terei que voltar para detrás do padrão quando a noite vier, e isso é difícil!

É tão agradável estar neste grande quarto a rastejar até me fartar!¹⁸

Com a chegada do marido, sua condição é enfim descoberta, e a protagonista celebra, orgulhosa, sua liberdade:

“Que se passa?” gritou ele. “Por amor de Deus, que estás a fazer!”

Eu continuei a rastejar à mesma, mas olhei para ele por cima do ombro. “Finalmente consegui sair” disse eu. “Apesar de ti e da

¹⁶ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 213.

¹⁷ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 113, 115.

¹⁸ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 217, grifo nosso.

Jane! E arranquei grande parte do papel, de modo que não me poderás voltar a pôr aí dentro!” Agora digam-me, por que razão teria aquele homem desmaiado? Mas é que desmaiou mesmo, e logo no meu caminho, junto à parede, de modo que tinha sempre que rastejar por cima dele¹⁹.

Conclusão

O conto apresenta uma narrativa intensa e altamente imagética ao retratar o sofrimento psicoemocional da protagonista. A narrativa em primeira pessoa e em forma de diário, as figuras de linguagem e as descrições visuais utilizadas por Gilman garantem a imersão na leitura e na vida da personagem, uma mulher em sofrimento profundo, privada pelo marido-médico do convívio social, lazer e vontade própria. O desenvolvimento da narrativa em torno do papel de parede torna-se uma representação de seu desarranjo psicológico, e o ápice da história se dá no momento em que a insanidade toma conta de sua mente, prendendo-a ao papel de parede amarelo do quarto em que deveria estar se recuperando da depressão.

A análise da descrição do papel de parede enquanto éfrase nos permite identificar elementos simbólicos da própria vida da narradora-personagem, demonstrando como ela se sentia presa e oprimida, apesar de seu silêncio a respeito da situação à qual estava imposta. Suas tentativas de libertar-se podem ser observadas ao longo de todo o texto – na repulsa pelo quarto que não escolheu, nos pedidos para ir embora, visitar parentes, trabalhar e escrever –, mas a liberdade só é alcançada com a destruição do papel de parede que a oprimia: a loucura a torna livre.

Referências

- BARROS, Lillian Ried Miller. *A cor no processo criativo*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Kandinsky*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2007.
- GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. Tradução de José Manuel Lopes. *Babilónia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n. 4, 2006, p. 184-219. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/1958/1/jose_lopes.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.
- MEDINA, Susana Passos. Ecphrasis ou ekphrasis. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*, Lisboa: FCSH, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>. Acesso em: 23 jun. 2023.

¹⁹ GILMAN. O papel de parede amarelo, p. 217, 219.

SANTOS, Cristina Vianna Moreira dos. "O papel de parede amarelo": um conto sobre saúde mental de mulheres. *Rebeh: Revista Brasileira dos Estudos da Homocultura*, v. 1, n. 4, p. 257-264, 2018. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/222>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Texto e fotografia através d'*Os anos*, de Annie Ernaux

Zoe di Cadore

Nesta foto em preto e branco, com marcas de antigas dobras nas laterais inferiores, vemos um jovem casal abraçado em uma praia, de costas para o mar, com uma montanha e prédios ao fundo, e alguns barcos parados sobre a água. A foto talvez seja da década de 1970, e a cidade talvez seja o Rio de Janeiro. Em seguida, uma segunda foto em preto e branco, desfocada, mostra o mesmo casal, em terno e gravata e um vestido branco com véu e grinalda, assinando um livro de registro, acompanhados de outras pessoas ao fundo e um padre vestindo a batina branca à frente. A próxima foto, em preto e branco, mostra o casal em uma casa rústica, com uma cerca de bambus ao fundo; o homem está sorrindo e cobre seu rosto com as mãos, e a mulher está ao seu lado, também sorrindo. Uma foto colorida, composta pelas cores e luzes que hoje seriam fruto de um filtro das redes sociais chamado vintage, mostra o homem do casal sentado em um carro branco, vestindo uma roupa marrom monocromática, estacionado em frente a um prédio de madeira com telhado de amianto. Uma outra foto colorida se segue, em que o casal aparece, um pouco mais velho, em uma rua arborizada, em frente a um fusca; os dois vestem calças jeans e camisas brancas de botão. A próxima foto, colorida e desfocada, mostra a mulher em pé sobre a grama, uma árvore ao fundo, vestindo um vestido verde que evidencia uma barriga protuberante. As próximas dez ou quinze fotografias que se seguem sugerem uma sequência também cronológica, em que aparecem bebês, cachorros, apartamentos com vista para a cidade, o casal ainda

mais velho, a mulher que ganhou peso, uma outra gravidez, uma criança que já não é mais bebê, um segundo bebê, que em seguida já é uma criança vestindo um macacão com seu nome bordado, um aparelho de som ao fundo que revela se tratar de uma imagem dos anos 1980, até chegar à última fotografia da sequência, que mostra o casal de cabelos brancos, abraçados sobre um banco de madeira, rodeados por embalagens brancas de cerveja Skol e verdes de refrigerante Soda Limonada típicas de algumas décadas atrás. Em menos de três minutos, embaladas ao som de Cassiano, André Novais Oliveira nos apresenta através de imagens estáticas, retiradas de seu arquivo pessoal, todo o histórico familiar que devemos, enquanto público, conhecer antes que o filme comece. *Ela volta na quinta*, longa-metragem de 2014, desenvolve a partir de então uma narrativa que mescla fatos históricos e invenções fictícias, na qual a própria família do diretor representa outras possibilidades de suas próprias vidas.

O uso de fotografias no cinema é, contudo, um recurso controverso; há aqueles que defendem ser anacrônica a exibição de uma série de slides, como nos antigos retroprojetores, em uma mídia construída a partir do truque óptico da veloz captura de 24 quadros por segundo. O cruzamento intermediário e a ruptura de limites nas diversas linguagens artísticas talvez sejam sempre tópicos de discussão em uma sociedade que preza por hierarquias e trabalha sob a curiosa óptica desenvolvimentista da superação técnica. Sabemos, porém, que o vídeo não matou a estrela do rádio, como sugeria a canção pop de 1979¹, e que o cinema não acabou com a profissão dos fotógrafos, e que livros de literatura são publicados (mesmo que em arquivos digitais) compostos de simples letras pretas sobre um fundo branco até os dias de hoje. Tudo indica que a pluralidade de recursos midiáticos leva antes ao enriquecimento das possibilidades criativas do que à simples evolução linear de experiências estéticas substituíveis.

Em “Laocoonte”, originalmente publicado em 1766, Lessing defende a separação categórica entre as artes, no caso a poesia e a pintura,

¹ “Video Killed the Radio Star” é uma canção pop britânica, gravada e lançada em 1979 pelo grupo The Buggles no álbum *The Age of Plastic*.

argumentando que a primeira trataria de ações no tempo, e a segunda, de corpos no espaço.

Eu argumento assim. Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes do da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra².

Levando em conta a diferenciação estética entre uma mídia e outra, isto é, admitindo que a linguagem escrita – compreendida por Lessing como grafemas que apenas mimetizam os sons – é produzida através de letras sequenciais formando morfemas que se encaixam em uma sintaxe ordenada e linear, que exige que a leitura seja feita da esquerda para a direita, de cima para baixo, ou qualquer variação igualmente normativa nas diferentes culturas, e que a pintura, a escultura, as artes visuais em geral podem ser lidas – vistas, observadas, absorvidas, necessitamos também de uma variação verbal para essa diferença – de forma mais holística, ou seja, tudo ao mesmo tempo, ou detalhadamente, sem ordem preestabelecida, compreendemos que o autor defenda que uma serve a um propósito e outra, a outro. Em dado momento do texto, o teórico alemão parece inclusive desgostar das incursões descritivas da poesia:

Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente tão clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e frequentemente ocorre de nós, a altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro³.

Contudo, como o próprio Lessing reconhece, o uso da descrição imagética é tão antigo quanto a própria tradição literária ocidental, encontrando seu mais famoso e antigo exemplo em Homero, na

² LESSING. Laocoonte, p. 88.

³ LESSING. Laocoonte, p. 91.

descrição do escudo de Aquiles presente no canto XVIII da *Ilíada*. Esse tipo de descrição na literatura foi amplamente denominado de *écfrase*, um conceito que se referia a descrições de diversos tipos contidas em meio à narrativa, proporcionando uma pausa no tempo das ações que se encadeiam para que o leitor observasse algo – real ou fictício – com os olhos da imaginação e construísse uma imagem mental específica, proposta pelo autor. Ao longo dos anos, porém, o conceito sofreu alterações e passou a ser entendido por muitos teóricos e críticos como a descrição específica de uma obra de arte ou objeto concreto – o escudo de Aquiles por Homero, a escultura de Laocoonte por Virgílio, os vasos chineses, as casas coloridas nas favelas brasileiras, a *Mona Lisa*, uma lata de batatas Pringles.

Liliane Louvel define primeiramente o que seria o “pictural” que tentamos conceituar:

Primeiramente, o que é esse “pictural” de que nos fala a crítica? De acordo com nossa definição, o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual⁴.

A autora propõe, então, uma classificação de níveis de descrição imagética, de acordo com o “grau de saturação pictural”, a saber: “a vista pitoresca, a hipotipose, os ‘quadros vivos’, o arranjo estético, a descrição pictural e enfim a *ekphrasis*”⁵. Nessa perspectiva, a *écfrase* seria o grau máximo de aproximação intermediática entre a narrativa escrita e a imagem concreta.

No contexto pós-moderno da democratização do acesso às diferentes mídias potencialmente contidas em um único aparelho de uso pessoal, é de se questionar a utilidade de recursos como a *écfrase* na literatura. Diferentemente de Homero e Virgílio – caso esse último tenha escrito seu poema após a construção da escultura, e não o contrário –, que não contavam com tecnologias de reprodutibilidade técnica, possuímos hoje diversos dispositivos de publicação e compartilhamento intermediáticos.

⁴ LOUVEL. Nuanças do pictural, p. 47.

⁵ LOUVEL. Nuanças do pictural, p. 50.

Não seria mais simples anexar um *hiperlink* ao início desse mesmo texto, contendo as imagens descritas? Seria isso mais rico? Talvez fosse mais simples, nas publicações recentes da *Ilíada*, substituir a éfrase de Homero pela ilustração detalhada e fiel do tal escudo? Acredito que não se trate, como disse anteriormente, de recursos substituíveis ou superáveis, visto de forma puramente utilitária, pois a arte, assim como a vida, não é útil⁶. Talvez a opção pela éfrase seja uma busca pelo efeito e uma aposta na recepção subjetiva e na capacidade imaginativa do leitor.

Flora Süssekind abre seu livro *Cinematógrafo de letras* tratando de uma curiosa dificuldade técnica, material, da intermedialidade:

Uma impossibilidade, para começar: transformar imagens em movimento em epígrafe. Uma série de fotogramas talvez fosse um meio. Mas aí sem a duração exata das cenas. Sem som, sem sonho, sem a sensação, tipicamente cinematográfica, do passar-pela-tela-sem-deixar-marca, que se perderia por completo diante da fixidez de uma sequência de quadros impressos numa página. Por isso a simples ideia de converter uma imagem-movimento em imagem (tipo)gráfica – isto é: a ideia mesmo de um cinematógrafo de letras – parece a um passo do paradoxo⁷.

Me pergunto se, publicado hoje, em formato digital, a edição contaria com um vídeo que antecederia o primeiro capítulo do referido livro, tornando nula essa “impossibilidade”.

Ao ler *Os anos*, romance autobiográfico de Annie Ernaux publicado em 2008, nos deparamos com uma abertura parecida, em que a autora prontamente afirma que “Todas as imagens vão desaparecer”⁸ e inicia uma listagem, elencando diversas cenas cotidianas de, potencialmente, qualquer lugar ou lugar nenhum – caso sejam apenas imaginadas –, imagens da mídia e acontecimentos históricos mais ou menos relevantes que vivem apenas em memórias difusas respingadas através de várias consciências humanas. A autora parece compartilhar da ideia de Süssekind sobre a “impossibilidade” de transfusão intermediática, ou ao menos fazer a opção estética pela descrição pictural e a éfrase, não utilizando nem

⁶ KRENAK. *A vida não é útil*.

⁷ SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*, p. 11.

⁸ ERNAUX. *Os anos*, p. 7.

sequer uma imagem concreta para ilustrar o livro⁹. A edição de 2022 da editora Fósforo no Brasil utiliza de uma fotografia do arquivo pessoal de Ernaux na capa, quase que por capricho. Ao mostrar todas as marcações que havia feito sobre o meu exemplar assinalando as ocorrências de *écfrase* de fotografias, vídeos ou objetos – mais de vinte –, uma amiga questionou: “Mas por que não publicam logo as fotografias?”, ao que se seguiu uma longa conversa sobre a apreensão de informações na forma verbal e imagética, que deixamos em aberto.

O romance (se autobiografia ou autoficção, não vamos entrar nesse mérito por enquanto e manteremos a utilização genérica de romance) que se segue a essa primeira listagem de imagens verbais propõe um grande panorama da macro e da micro história, dos anos 1940 até a data de publicação nos anos 2000, da vida da autora e da experiência coletiva da sociedade francesa no século XX. A narrativa é pontuada, aqui e ali, pelo uso da *écfrase* de fotografias familiares, mundanas, que registram cenas convencionais e escondem, por isso mesmo, seu poder – o registro amador e cotidiano da vida comum forma também o que conhecemos como História. Os parágrafos se iniciam com “Esta foto...”, “A foto...”, “Nesta foto...”, como se pudéssemos, enquanto leitores, acompanhar o olhar da autora que parece presentificar o momento de observação da imagem, como se narrasse para cegos:

A foto em preto e branco de uma menininha com maiô escuro em uma praia de seixos. Ao fundo, as falésias. Ela está sentada em cima de uma pedra achatada, as pernas grossas esticadas diante dela bem retas, o braço apoiado na pedra, os olhos fechados, a cabeça levemente inclinada, sorrindo. Uma grossa trança castanha caída para a frente, a outra deixada às costas. A cena mostra um desejo de posar como as estrelas da revista *Cinémonde* ou de um comercial de protetor solar e de escapar daquele corpo de menina, humilhante, sem a menor importância. As coxas e o antebraço, mais claros que o resto, desenham a forma de um vestido e indicam o caráter excepcional, para ela, de um passeio até o mar. A praia está deserta. No verso da fotografia: agosto de 1949, *Sotheville-sur-Mer*¹⁰.

⁹ SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*.

¹⁰ ERNAUX. *Os anos*, p. 29.

Nesse exemplo de *écfrase* – descrição não menos detalhada – apreendemos algumas informações importantes que nos levam à formação da imagem histórica maior – uma época de fotos em preto e branco, a praia de seixos com falésias que caracterizam uma paisagem europeia, a referência a revista *Cinémonde* – e também à caracterização da protagonista enquanto criança, um breve vislumbre de seu universo interior através desse registo do instante. É interessante ainda observar que a autora não se atém à descrição do conteúdo da imagem em si, mas revela também o que está presente no verso: as anotações de data e local, bem documentadas, provavelmente escritas na letra característica de algum membro da família, o que causa um efeito de proximidade e familiaridade para o leitor que também possui esse tipo de objeto em suas gavetas – e que talvez não produza o mesmo sentimento para a geração mais nova.

Durante décadas, durante a narrativa que, apesar de entrecortada, segue uma linearidade cronológica no plano geral, acompanhamos a passagem do tempo biográfico da protagonista pela *écfrase* de suas fotografias, o que fornece também à autora um recurso literário interessante: como se observasse as imagens no momento em que escreve, se vendo revelada na imagem material, se refere a si mesma na terceira pessoa, como se falasse de alguém que não é ela-que-escreve, mas ela-que-está-na-foto.

Essa descrição do objeto-fotografia, e não apenas da imagem registrada, nos ajuda a construir um imaginário rico de uma época à qual não temos acesso senão por esses registros: fotos ovais, de cor castanha, com bordas serrilhadas, amarelcidas – descreve a autora. Acompanhamos o desenvolvimento tecnológico da sociedade no século XX, e as imagens vão se transformando na mesma medida: mais à frente, a inédita *écfrase* de um filme, provavelmente uma filmagem em super-8, também retirada do acervo familiar da autora, que termina: “Na etiqueta da bobina do filme, o título *Vida familiar 72-73*”¹¹, nos situando no tempo. Já na metade do livro, a própria autora nos revela a íntima relação entre imagem e memória em seu texto: “O registro heterogêneo e contínuo do mundo, à medida que o tempo passava, era transmitido pela televisão. Uma nova memória estava

¹¹ ERNAUX. *Os anos*, p. 107.

nascendo”¹². Contudo, não há muitas ocorrências de éfrase de programas televisivos e comerciais, apenas menções e listagens de referências que nos remetem à experiência vivida coletivamente.

Mais à frente, um momento crucial, cinematográfico, lembra muito a icônica passagem de Dorothy para o mundo de Oz no filme lançado em 1939: o que era antes registrado em escala de cinza ganha cor e aproxima a memória pessoal do objeto material.

Foto colorida: uma mulher, um rapazinho de uns doze anos e um homem, os três estão distantes um do outro, como se estivessem dispostos em triângulo, em um pátio arenoso, branco por causa da luz do sol, as sombras estão marcadas ao lado de cada um. Estão diante de um prédio que poderia ser um museu. À direita, o homem, de costas, com o braço erguido, todo de preto com uma roupa no estilo Mao, filma o edifício. Ao fundo, na ponta do triângulo, o rapazinho, de frente, de short e camiseta estampada com alguma frase ilegível, segura um objeto preto, com certeza o estojo da câmera. A mulher está à esquerda, em primeiro plano e meio de perfil, com um vestido verde justo, solto na cintura, meio básico, meio hippie. Ela segura um livro grande que deve ser o guia de viagem. Os cabelos estão presos firmemente para trás da orelha, dando a ver um rosto cheio e impreciso por causa da luz. Debaixo do vestido delicado, o resto do corpo parece pesado. Os dois, a mulher e o filho, parecem ter sido fotografados enquanto caminhavam, virando para a câmera e sorrindo para a foto. No verso aparece a menção, *Espanha, julho de 1980*¹³.

É ainda curioso que, a partir desse ponto, o recurso da éfrase que foi, até então, tão utilizado, como se as fotografias cumprissem de fato o papel de aproximar a narrativa dos fatos verificáveis da realidade, se torna escasso, com apenas três ocorrências presentes até o fim do livro, datadas de 1992, 1999 e 2006. Teria o arquivo familiar se empobrecido após a década de 1980? Será que a autora, já mais velha, não era mais objeto de registro de outras pessoas, como fora na infância e juventude? Ou teriam as novas mídias, como o vídeo VHS e, posteriormente, a fotografia digital, tornado a referência das fotografias menos relevante?

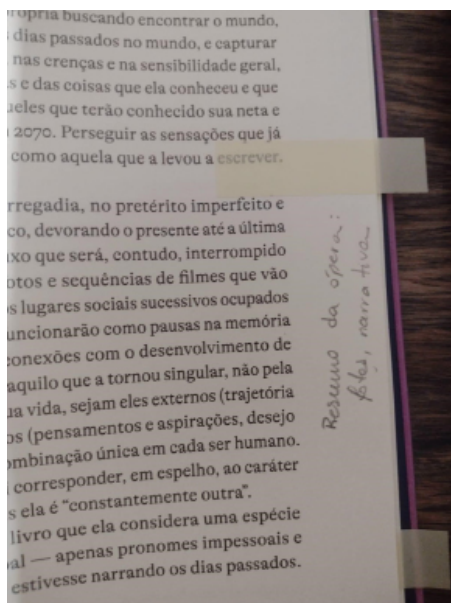
O livro termina, aos poucos, com uma descrição metalinguística sobre si mesmo, sobre o processo de escrita daquela protagonista-autora

¹² ERNAUX. *Os anos*, p. 120.

¹³ ERNAUX. *Os anos*, p. 126.

("ela"), que registrei nas minhas anotações pessoais como "resumo da ópera", em letra cursiva, a lápis, ao lado de um marcador adesivo de cor amarela. Ernaux nos revela seu projeto, como nos bastidores de um filme, um *making of*, uma entrevista com a diretora que é também personagem.

Será uma narrativa escorregadia, no pretérito imperfeito e absoluto que vai, pouco a pouco, devorando o presente até a última imagem de uma vida. Um fluxo que será, contudo, interrompido a intervalos regulares por fotos e sequências de filmes que vão captar as formas do corpo e os lugares sociais sucessivos ocupados por ela. Estas interrupções funcionarão como pausas na memória e, ao mesmo tempo, como conexões com o desenvolvimento de sua própria existência, com aquilo que a tornou singular, não pela natureza dos elementos de sua vida, sejam eles externos (trajetória social, profissão) ou internos (pensamentos e aspirações, desejo de escrever), mas por sua combinação única em cada ser humano. O uso do "ela" na escrita vai corresponder, em espelho, ao caráter fugidivo das fotos, nas quais ela é "constantemente outra". Não haverá "eu" neste livro que ela considera uma espécie de autobiografia impessoal – apenas pronomes impessoais e o uso de "nós" – como se estivesse narrando os dias passados¹⁴.



Resumo da ópera.
Fonte: Registro pessoal instantâneo anexado a fim de complementar a éfrase realizada pela autora deste ensaio.

¹⁴ ERNAUX. *Os anos*, p. 217.

Referências

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005. Pintura: textos essenciais, 7.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Escute, leia, veja: o olhar cinematográfico em *Escute as feras*

Deborah Leão Vieira

A influência do cinema sobre a literatura vem sendo estudada desde que a popularização da mais jovem das artes começou a trazer impactos sobre a produção literária. Jorge Schwartz considera que o cinema é um dos meios de expressão “que mais afeta a linguagem poética”¹. Para o autor, os “processos de montagem provocam na economia narrativa um sistema retórico em que as metáforas e as metonímias aceleram as sequências narrativas”². A montagem, originalmente característica da linguagem do cinema, é incorporada progressivamente ao fazer literário.

Arnold Hauser, ao tratar da “Era do Cinema”, explica que, na linguagem cinematográfica, o espaço é temporalizado, pois se torna dinâmico e ilimitado, enquanto o tempo é espacializado, pois perde sua continuidade ininterrupta e sua direção irreversível. O autor considera que é por meio da simultaneidade que esse amálgama se produz, isto é:

É a simultânea proximidade e distância das coisas – a proximidade mútua no tempo e a distância umas das outras no espaço – que forma esse elemento espaço-temporal, essa bidimensionalidade do tempo, a qual constitui o verdadeiro veículo do cinema e a categoria básica de sua representação do mundo³.

¹ SCHWARTZ. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade, p. 66.

² SCHWARTZ. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade, p. 68.

³ HAUSER. *A era do cinema*, p. 971.

A partir dessa nova concepção de tempo, Hauser enxerga uma convergência dos elementos que caracterizam a arte moderna: “o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o ‘método automático de escrita’ e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme”⁴.

Em *Escute as feras*, Nastassja Martin traça uma narrativa autobiográfica sobre um encontro quase fatal com um urso selvagem, que desfigura seu rosto e afeta profundamente a sua vida e o seu próprio senso de *self*. Ela é uma antropóloga francesa que se dedica a estudar os povos que vivem na região do Ártico, e o texto intercala os trechos narrativos em primeira pessoa com descrições detalhadas e anotações dos cadernos de campo de sua pesquisa etnográfica.

A montagem da obra é fragmentada e cinematográfica. Não há uma sequência cronológica, uma sucessão ordenada de eventos conduzindo a um desfecho. São apresentadas cenas, com descrições que levam o leitor a construir imagens mentais vívidas e que sofrem cortes abruptos simbolizados por um asterisco, que sinaliza uma mudança temporal ou de perspectiva. Há uso abundante de *flashbacks*, um recurso comum no cinema, numa tentativa de tratar o tempo como simultaneidade, não uma linha com começo e fim.

Essa estrutura parece refletir os próprios temas do livro. O hibridismo entre seres humanos e animais, o convívio entre a cosmogonia de povos de terras remotas e a perspectiva ocidental, a permanência de práticas soviéticas em uma sociedade que aderiu ao capitalismo, tudo nos leva à dissipação das fronteiras rígidas de uma narrativa linear. Assim como a narradora é, simultaneamente, pessoa e fera, seu tempo é passado e presente – e, talvez, até futuro.

É uma perspectiva que se enquadra bem na descrição feita por Hauser das características da era do Cinema:

O dualismo do ser não é, por certo, uma concepção nova, e a ideia da *coincidentia oppositorum* nos é muito familiar através da filosofia de Nicolau de Cusa e de Giordano Bruno, mas o duplo significado e a duplicidade da existência, a cilada e a sedução para o entendimento humano que se ocultam em todo e qualquer

⁴ HAUSER. A era do cinema, p. 970.

fenômeno da realidade, nunca foram vivenciados de maneira tão intensa quanto agora.

[...]

O novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto na mais jovem de todas as artes [...]⁵.

As obras literárias, para Hauser, aproximam-se das características cinematográficas por alguns elementos:

A descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cênico, a súbita emersão dos pensamentos e estados de ânimo, a relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo são o que nos lembra, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos e Virginia Woolf, dos cortes, dissolvências e interpolações dos filmes, e é simplesmente magia de filme o que se nos oferece quando Proust coloca dois incidentes, que podem estar a trinta anos de distância um do outro, tão juntos como se houvesse apenas duas horas entre eles⁶.

Essas características transparecem em diversos momentos de *Escute as feras*. Tomemos, por exemplo, o trecho que vai da página 38 a 44. Inicialmente, a narradora, que está internada no hospital de *Salpêtrière*, em Paris, conta sobre a visita da psicóloga hospitalar:

No dia seguinte, a psicóloga do setor me faz uma visita. Sapatos com saltos baixos e quadrados, saia acinturada, jaleco branco, cabelos loiros amarrados em um coque. Bom dia, senhora Martin, e as formalidades habituais que se seguem⁷.

Temos aí uma descrição que cria uma imagem visual, uma cena. A narrativa dessa cena segue por alguns parágrafos, até que culmina com uma pergunta:

Se eu sonho? Como explicar a ela. Sim, o tempo todo. Mas faço outra coisa antes de sonhar. Eu lembro. Toda noite, antes de adormecer, revivo as cenas das semanas e das horas que precederam a reviravolta da minha vida⁸.

⁵ HAUSER. A era do cinema, p. 967-970.

⁶ HAUSER. A era do cinema, p. 975.

⁷ MARTIN. *Escute as feras*, p. 38.

⁸ MARTIN. *Escute as feras*, p. 39.

Pela própria escolha lexical, com a menção às “cenas”, temos uma referência à cinematografia e à construção imagética da memória. A seção se encerra e é separada da próxima com um asterisco. Nesta, já somos levados às lembranças da narradora, que começa descrevendo os eventos que antecederam o encontro com o urso – a caminhada, a montagem do acampamento, a paisagem. Ao fim dessa seção, vem o sono:

Debaixo da barraca bem no meio da morena glaciár, nós brindamos, bom trabalho, quase lá. À noite, durmo pouco. Sair dali, rápido. Recupero a vida, lá embaixo. Deixar os cumes mortíferos⁹.

Novo asterisco, e a seção seguinte então descreve um sonho:

Sob minha forma de fera, caminho no planalto de altitude. É o término da nossa viagem, o vulcão se perde nas brumas, o glaciár espria suas últimas fendas, já sem profundidade¹⁰.

Por fim, ainda na mesma seção, um parágrafo final, destacado do texto anterior por um espaço, retoma a visita da psicóloga e a sua pergunta:

Sim, vou tentar lhe contar meus sonhos, digo à psicóloga. Volte mais tarde, isso pode demorar. Sorriso contrito. [...] Vou me redimir depois, penso comigo ao escutar o barulho surdo de seus saltos que se afastam sobre o linóleo verde enquanto minha cabeça se volta para a janela e meu olhar se perde nos galhos das árvores que balançam suavemente lá fora¹¹.

Como numa obra de cinema, vemos a sucessão de cortes de cena. Por um lado, eles marcam o salto temporal: de um passado menos distante, em que a narradora estava internada no hospital, para o passado mais distante em que sofreu o ataque, e depois de volta ao passado-presente diante da psicóloga. Por outro, destacam também uma mudança de estado de consciência, da vigília e da percepção dos fatos do mundo, para o mundo dos sonhos e a paisagem onírica. Esses saltos são colocados lado a lado, indo e vindo, na tentativa de produzir um efeito de simultaneidade.

Um outro aspecto que aproxima a narrativa de Martin da linguagem cinematográfica é a forma de descrição das cenas, que, ao mesmo tempo em que traz riqueza de detalhes e cores, é marcada por uma

⁹ MARTIN. *Escute as feras*, p. 42.

¹⁰ MARTIN. *Escute as feras*, p. 42.

¹¹ MARTIN. *Escute as feras*, p. 44.

simultaneidade de movimentos e elementos, bastante semelhante ao efeito causado por uma cena de cinema:

Cavalos galopam na neve. São numerosos, talvez uma centena. Estou sozinha no meio da tundra. Eles irrompem na minha direção, uma nuvem de leve se levanta, estou ofuscada. Fecho os olhos, me preparo para o impacto. Isso não acontece, sinto a respiração deles passar à direita, à esquerda, repetidas vezes, depois mais nada. Eu me viro. A nuvem branca se distancia e desaparece¹².

As escolhas lexicais e temáticas da obra também retomam repetidamente o campo semântico da visão, do espelho, da cena, do olhar de si e do outro:

Como reunir as imagens desse lugar que deveria ter sido meu refúgio e que se revelou o auge da minha descida aos infernos? Pela ordem, talvez. Mal me deixam sozinha, entro no banheiro e desprendo a faixa que me envolve a cabeça. Ainda não vi minha cabeça. A atadura cai sobre o linóleo alaranjado. Olho para o chão. Em seguida, ousado, ergo os olhos pouco a pouco, encaro o espelho. Meus cabelos estão raspados à *la garçonne*, quase um corte à escovinha. As cicatrizes vermelhas do rosto ainda estão um pouco inchadas, as do couro cabeludo começaram a desaparecer embaixo da penugem escura que volta a crescer. Eu desabo no chão e deixo minhas lágrimas inundarem tudo¹³.

Nesse trecho, percebemos uma reflexão sobre a própria noção de montagem: “como reunir as imagens”, a narradora se pergunta, e responde, em seguida, que o fará “pela ordem” – presumimos que cronológica, mas logo fica claro que se trata de uma ordem subjetiva, entremeada pelas lembranças, pelos sonhos, pelo fluxo de consciência. Pensar a estrutura narrativa como uma forma de ordenar as imagens aproxima a lógica literária da cinematográfica, mais uma vez.

A picturalidade da cena é dada também pela presença do espelho, pela insistência no ato de ver: ver a cabeça, as cicatrizes, o rosto desfigurado, refazer a imagem de si. Nessa cena, a narradora se depara com a imagem que até então só havia imaginado (“ainda não vi minha cabeça”), e desaba no chão, aos prantos, diante da imagem que não descreve em detalhes, mas que é possível fantasiar.

¹² MARTIN. *Escute as feras*, p. 80.

¹³ MARTIN. *Escute as feras*, p. 35.

Em outra situação, temos a presença da câmera, que simboliza o olhar do outro, mas visto aqui como ameaça, como terror, como invasão:

Vejo meus longos cabelos loiros e ruivos caindo em tufos aos meus pés à medida que ela os corta para poder costurar as feridas da cabeça, que não rachou por milagre; luto para discernir uma luz, mas há pouca coisa a fazer, o fundo da noite é opaco, doloroso, infinito, não se sai dele facilmente. É então que eu o vejo. O homem gordo e suado que acaba de entrar no quarto ergue seu telefone na minha direção, tira uma foto minha, quer imortalizar o instante. Então o horror tem mesmo um rosto, que não é o meu, mas o dele¹⁴.

Há uma alternância de perspectivas que fragmenta o olhar. Inicialmente, é a narradora quem vê os tufos de cabelo sendo cortados, simbolizando a perda de sua aparência e sua identidade, uma situação por si só já ameaçadora. A seguir, o que ela vê é o olhar do outro, o homem que, diante do que vê do sofrimento, ergue a câmera, tira uma foto, invade a intimidade do momento de angústia.

Além do asterisco, que marca as quebras das seções, outro recurso tipográfico e visual empregado na obra é o itálico, que indica as passagens extraídas diretamente dos cadernos de campo da narradora, uma mudança que não é apenas de perspectiva, mas de mídia – o meio em que ela escreve, o caderno preto e noturno de anotações subjetivas, em oposição ao outro, diurno, em que insere detalhes razoavelmente objetivos do que a cerca. Neste exemplo, retirado do caderno noturno, é justamente sobre os olhares que ela discorre:

8 de julho de 2014

E de novo esses olhares que transpassam, que povoam as lembranças com imagens fugazes, vibrantes. Constelação de detalhes que pululam no corpo; flashes de cores que lembram a ele o que já se perdeu dos seres em copresença. Fantasmáticos do desejo próprio às florestas, aos predadores solitários, à sua raiva ao seu orgulho e à sua vigília. [...] O cruzamento de seus olhares os salva de si mesmos ao projetá-los na alteridade daquele que os enfrenta. O cruzamento de seus olhares os mantém vivos¹⁵.

¹⁴ MARTIN. *Escute as feras*, p. 9–10.

¹⁵ MARTIN. *Escute as feras*, p. 27.

A troca de olhares simbolizando o encontro na alteridade resume, de certa forma, a temática da obra. A imagem de si e do outro, as dualidades, o hibridismo, a necessidade de ver. Os recursos de montagem empregados, que remetem à linguagem cinematográfica, contribuem para construir essa simultaneidade em que o tempo, como apontado por Hauser, perde sua linearidade, torna-se descontínuo, fragmentado.

É o uso desses recursos que permite atingir a “Visibilidade” proposta por Calvino: a narrativa é composta por cenas que criam “visões de olhos fechados”, estimulam a memória visual, o pensamento imagético¹⁶.

Referências

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. Tradução de Camila Vargas Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

¹⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

A montagem em *Ponciá Vicêncio*

Catarina Andrade Martins

Introdução

O romance *Ponciá Vicêncio*, da autora mineira Conceição Evaristo, é um livro que abriga em suas páginas a trajetória da mulher cujo nome dá título à obra. Conceição Evaristo traça, de maneira ímpar, da infância até a sua fase adulta, a história de Ponciá Vicêncio, apresentando aos seus leitores a vida dura, sofrida e singular, ainda que comum a tantas pessoas, dessa mulher que aos dezenove anos decide pegar um trem e se mudar, só, para a cidade:

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado em que nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. [...] Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer todos os dias. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E, avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. Nem tempo de se despedir do irmão teve. E agora, ali deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava se valera a pena ter deixado sua terra¹.

Através de uma narrativa única, a autora traz à vida um romance de memória que destrói os padrões sequenciais de tempo e espaço. Essa destruição, tão característica da montagem, é acentuada de maneira ainda mais forte pelo fato de que essas memórias, para além de lacunas e não lineares, são atravessadas pelos traumas experienciados pela

¹ EVARISTO. *Ponciá Vicêncio*, p. 30.

personagem. Traumas individuais e traumas comuns e coletivos. Ainda, com uma dimensão extremamente visual, *Ponciá Vicêncio* traz a quem lê uma série de imagens que, através da simultaneidade e fragmentação presente na narração das cenas e na estrutura organizacional delas, atingem os múltiplos sentidos do leitor. Dessa forma, o presente ensaio pretende refletir acerca do conceito de montagem apresentado pelos textos teóricos tanto no quesito imagético e visual da escrita de Conceição Evaristo quanto na ideia de montagem vinculada à questão da memória.

A montagem e a visualidade da escrita

A visualidade da escrita e a capacidade de criar e evocar imagens na mente do leitor, através do uso de um léxico específico e de marcadores imagéticos, são aspectos que vêm sendo estudados ao longo da história da literatura. Italo Calvino, uma das grandes figuras nesse campo de estudo, tece a seguinte consideração acerca da ideia da visualidade passada pelo escrito:

[...] as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto².

Com esse trecho de Calvino em mente, em um primeiro momento, será enfatizado o fato de a visualidade da escrita se fazer perceber nos “blocos” de textos que compõem a obra de Evaristo. Em seguida será abordada a relação dessa visualidade com o conceito de montagem.

Em *Ponciá Vicêncio*, a visualidade, quando vinculada à criação de imagens na mente do leitor, se dá mais no campo de conceitos que não terão destaque neste ensaio, sendo eles: o campo da descrição pictural, com as inúmeras descrições de personagens, paisagens e cenas ao longo da narrativa, e da éfrase, com o enfoque que a narrativa dá às peças de barro feitas pela mãe e por Ponciá, por exemplo. No entanto, não é à toa que toda a conceituação foi apresentada e será desenvolvida em seguida,

² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 114.

afinal, ainda é possível trazer à tona a ideia do visual vinculado à noção de montagem, exposta anteriormente, com o romance da autora mineira. A diferença é que aqui, quando se trata da montagem, essa visualidade se apresenta com mais evidência em outro campo: a esfera do visual físico e organizacional do texto, com o que pode ser identificado como “blocos”.

A narrativa de Conceição Evaristo é organizada e apresentada ao leitor em pequenos fragmentos de texto. Pequenas memórias são posicionadas e espaçadas entre si de maneira fragmentada e, ainda que haja uma sequência lógica do decorrer da história, nem sempre essas passagens possuem um vínculo explícito e direto com a anterior ou a próxima. A disposição das passagens e a forma como elas são colocadas nas páginas interferem na experiência de leitura de quem recebe o texto e dele usufrui.

Compreender que a disposição física das palavras e parágrafos afeta a leitura e o modo como o indivíduo receberá a obra é passo chave para entender como o sentido do texto recebe interferência por conta da materialidade da escrita. “Escutar os mortos com os olhos”, de Roger Chartier, é um texto que foi apresentado em 11 de outubro de 2007 durante aula inaugural da cadeira de “Escrito e culturas na Europa moderna” no *Collège de France*. Essa obra foi traduzida para o português e inserida como um capítulo do livro *A mão do autor e a mente do editor*; nele Roger Chartier, ao tratar da questão dos suportes e do objeto livro, afirma que “[...] o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito”³. Assim, é possível entender como a estrutura de organização de *Ponciá Vicêncio* traz sensações e percepções específicas ao leitor, de forma que faz com que a narrativa se torne ainda mais imagética e visual.

Ademais, ao se relacionar a montagem dentro do cinema e das artes plásticas com o livro *Ponciá Vicêncio*, faz-se necessário, para além de continuar pensando na questão da divisão estrutural do romance, entendê-la como uma forma de focalizar e dar perspectiva à cena: “A

³ CHARTIER. Escutar os mortos com os olhos, p. 20.

sucessão de imagens heterogêneas na tela cinematográfica, imagens essas justapostas via montagem, instaura um dinamismo buscado por pintores e fotógrafos”⁴. Esse tipo de divisão textual apresentado na obra, além de focar em um ponto específico da história, também adiciona mobilidade, deslocamento e movimento na narrativa e na experiência de leitura. Esses elementos relembram muito a questão dos focos de câmeras na produção audiovisual dos cinemas e fazem recordar as técnicas utilizadas para se trazer a sensação de mudança de espaço e de tempo quando se conta a história da personagem em cena. É como se houvesse uma focalização específica em cada um desses pequenos trechos heterogêneos que elucidam ao leitor a história de Ponciá Vicêncio, como se houvesse um deslocamento e uma viagem entre memórias que faz convergir, de maneira complexa, espaço e tempo.

Por último, outro elemento que também pode ser relacionado é a ideia de sobreposição e colagem que a organização desses trechos desperta no leitor, como se uma lembrança narrada se sobrepusesse à outra e fosse despertada a partir dessa rememoração. A forma como o texto foi disposto nas páginas do livro remete bastante à ideia de uma montagem em essência, uma vez que é visualmente percebido, pelo leitor, que o texto de Conceição Evaristo foi pensado e montado a partir de fragmentos. É como se essa fragmentação fosse traduzida na estrutura física do texto.

Com tudo isso em vista, faz-se necessário retomar e desenvolver essa relação entre visualidade e montagem de uma maneira ainda mais profunda. Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, traz, especificamente no capítulo “A montagem *Mnemosyne*: quadros, foguetes, detalhes, intervalos”, através de um estudo sobre o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, a seguinte pontuação sobre sua perspectiva e o que ele considera ser o conceito de montagem:

É isso uma montagem: uma interpretação que não procura reduzir a complexidade, mas mostrá-la, expô-la, desdobrá-la de acordo com uma complexidade em outro nível de interpretação. Isso pres-

⁴ PIMENTEL. *A escrita imagética em Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, p. 117.

supõe construí-la... por “focos de luz de refletores cinematográficos”, fatalmente descontínuos⁵.

Dessa forma, à luz da leitura dos textos teóricos apresentados, é possível entender que a noção de montagem foge dos preceitos comuns de uma interpretação simples, linear e idêntica a todos os que entram em contato com a obra. A montagem na realidade vai ao encontro da ideia de descontinuidade, simultaneidade, fragmentação e rompimento de sequências lineares de tempo e espaço. A partir disso, cria-se, para além de uma possibilidade, uma necessidade de voltar o olhar para as obras escritas e buscar entender onde se encontra nelas essa noção de montagem. Esse conceito, quando transportado do campo plástico e cinematográfico para o campo da literatura, é percebido na instância da escrita e da narrativa imagética. Isso se dá uma vez que, como dito anteriormente por Italo Calvino, é através do uso das palavras que se torna possível a criação de imagens mentais e com isso, a partir da grafia, tem-se a obtenção da recepção imagética quase que com a mesma intensidade que se tem ao se observar uma obra exclusivamente visual.

A montagem em decorrência da memória

O enredo do romance de Conceição Evaristo é feito a partir da narração de experiências vivenciadas, majoritariamente, pela menina e mulher Ponciá Vicêncio. Essas experiências são apresentadas simultaneamente, mesclando passado, presente e futuro. Ponciá é uma personagem formada por memórias. Memórias próprias, coletivas e alheias. Memórias do que ela foi, do que ela é e do que nunca chegou a ser, do que ela gostaria de conquistar e do que nunca conseguiu alcançar: “Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio”⁶.

Pensar em memória é pensar em fragmentação. Relembrar de um acontecimento arranca esforço daquele que o tenta; afinal, acessar as lembranças não é uma tarefa feita com facilidade e linearidade. A tradução da memória não é mimética, não há como imitar nem representar uma

⁵ DIDI-HUBERMAN. A montagem *Mnemosyne*: quadros, foguetes, detalhes, intervalos, p. 415.

⁶ EVARISTO. *Ponciá Vicêncio*, p. 24.

lembrança com extrema exatidão, porque lembrar é um processo que atinge níveis do inconsciente e da incerteza. Aqui se encontra a outra forma de montagem na obra de Conceição Evaristo: se montagem é o rompimento com as técnicas tradicionais de representação, se é o rompimento da sequência linear de tempo, espaço e sentido, o que há de melhor para ilustrar essa noção conceitual proposta do que a tentativa de traduzir a memória para o papel?

Conceição Evaristo, ao escrever e narrar a história de Ponciá, consegue exemplificar de maneira primorosa ao leitor, tanto através da própria fragmentação da escrita e do corte dos parágrafos, quanto através de como a figura da personagem se prostra na cena, esse processo de rememoração e tradução da memória. Os troços de texto são interrompidos um pelo outro, como se para ilustrar o fluxo de consciência que se perde no meio do caminho. A desassociação de Ponciá Vicêncio em diversas passagens do livro faz com que essa ideia de uma imagem seriada, sobreposta e colada em cima da outra seja captada, é como se houvesse um corte abrupto no desenvolvimento da narração e a partir dali um novo estilhaço tomasse foco. No esplêndido posfácio presente na edição utilizada para a produção deste ensaio, Maria José Somerlate Barbosa, doutora pela Universidade da Carolina do Norte, tece o seguinte comentário sobre a obra:

Segundo a autora, Ponciá buscava "emendar um tempo a outro", procurava "significar mutilações e ausências" e incorporar "pedaços excedentes". [...] A voz narrativa suspende os acontecimentos e os itinerários das pessoas e vai intercalando fatos, tecendo uma trajetória ao mesmo tempo interrompida e recuperada⁷.

Essa interrupção que se une à recuperação dessas memórias é "a via de acesso de Ponciá"⁸, é a forma como o leitor consegue entrar em contato com a personagem e conhecer sua trajetória.

Ainda, retomando a ideia de um viés narrativo que ilustra a aparência da personagem na cena e como isso é elemento chave para a percepção do leitor acerca dessa tentativa de recuperar a memória, torna-se

⁷ BARBOSA. Posfácio, p. 114-115.

⁸ BARBOSA. Posfácio, p. 115.

importante fazer a seguinte observação: a personagem de Conceição Evaristo, em muitos momentos, senta-se olhando para o nada, para o vazio, e a partir disso começa a ter o despertar de memórias que vão, inconscientemente, desencadeando outras de forma simultânea. Até mesmo essa posição do parar e desfocar a vista, do desassociar e do entorpecer, de certa forma, todos os outros sentidos para tentar transferir o esforço exclusivamente para a ação de recordar, exprime o empenho necessário quando se tenta criar uma linha de memória. Essa tentativa, porém, às vezes falha, já que nem sempre essas lembranças possuem vínculos explícitos, temporais e espaciais entre si.

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada. Às vezes se distraía tanto que até esquecia da janta e quando via seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento⁹.

Se o acesso à memória já é conturbado e desalinhado, essa tarefa, quando interrompida por traumas, se torna ainda mais árdua. Como pensar a manutenção da memória em momentos de vivências traumáticas? Com isso em mente, torna-se necessário pontuar sobre a questão do testemunho e como em *Ponciá Vicêncio* essa noção é importante para o entendimento da obra. Até mesmo porque Conceição Evaristo cria o termo “escrevivência”. Escrevivência é, para a autora, uma escrita que vai além da junção óbvia de escrever sobre as vivências como cunhado no termo. É uma escrita que retoma ancestralidade e coletividade: “A escrevivência não é a escrita de si, porque essa se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade. [...] Ela traz a força motriz de mulheres negras escravizadas que nos antecederam”¹⁰.

Assim, à luz desse conceito, falar da questão do testemunho se torna mais essencial quando se trata das obras de Evaristo. Na fala de abertura trazida no início do livro, a própria autora afirma que:

Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita. Por isso, quando uma leitora ou um leitor vem me dizer do engasgo que sente, ao ler determinadas

⁹ EVARISTO. *Ponciá Vicêncio*, p. 18.

¹⁰ EVARISTO *apud* HERMINIO. A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo.

passagens, apenas respondo que o engasgo é nosso. A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes meu nome é trocado pelo dela¹¹.

Se essas duas mulheres se fundem em certas instâncias, se o choro é comum às duas, é possível entender ainda melhor o porquê de essa narrativa ser tão fragmentada e descontínua. Afinal, como fazer encaixar essa lembrança dolorosa em padrões sequenciais e lineares?

Esses traumas no romance de Conceição Evaristo se dão tanto no campo do individual e exclusivo da personagem Ponciá – como a perda do pai, do avô, a separação da mãe e do irmão, a solidão da cidade, as agressões do marido, a morte dos sete filhos –, quanto no âmbito de traumas coletivos que advêm de questões sociais e raciais – como o trabalho análogo à escravidão que ocorre até hoje em áreas rurais do país, a pobreza e o abandono dessa população marginalizada, a falta de estudo e oportunidades reais que levariam a melhores condições de trabalho e vida. Esses traumas, ainda, aqui alcançam o próprio nome das personagens, afinal Vicêncio é um sobrenome que vem como “herança da escravidão negra”¹² e que implica a posse que os bisavós de Ponciá eram para o Coronel Vicêncio. O trauma, enfim, mostra-se como mais um agravador para a fragmentação e descontinuidade da memória e para tornar esse processo um exemplo ainda mais fiel à ideia de montagem.

Roland Barthes, em *Crítica e verdade*, afirma que durante muito tempo a literatura se vinculou à continuidade e abominou tudo o que fugisse desse padrão linear. O autor diz, em tom crítico, que “o Livro (tradicional) é um objeto que *encadeia, desenvolve, desliza e escorre*, em suma, tem o mais profundo horror do vazio” e que geralmente se acredita que “toda Literatura [...] deve ser uma narrativa, uma fluência de palavras a serviço de um acontecimento ou de uma ideia que ‘segue seu caminho’ para seu enlace ou sua conclusão [...]”¹³. Tal entendimento do que a literatura e o livro deveriam seguir entra em embate com a descontinuidade da noção presente no conceito de montagem e com as novas

¹¹ EVARISTO. *Ponciá Vicêncio*, p. 7.

¹² BARBOSA. Posfácio, p. 116.

¹³ BARTHES. *Literatura e descontínuo*, p. 114-115.

concepções de arte e literatura modernas. A arte moderna, em contrapartida, como apresentado por Arnold Hauser:

Destrói os valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música. Subentende uma fuga ansiosa a tudo o que é deleitoso e agradável, a tudo o que é puramente decorativo e cativante¹⁴.

Ainda, voltando à afirmação de Barthes, esse horror ao vazio vai bater de frente com as lacunas existentes na memória que são acentuadas em decorrência do trauma. O emudecimento, o esvaziamento e a ausência são fatores comuns à memória e o romance de Conceição Evaristo demonstra essa constatação em diversos momentos, entre os quais:

Nas primeiras vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que tinha acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou relembrar os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia, apenas, que de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo, com o qual ela se confundia¹⁵.

No entanto, o emudecimento, os lapsos, a dificuldade de processar uma memória e a impossibilidade de torná-la retilínea entram em embate com a necessidade intrínseca de narrar. Márcio Seligmann-Silva, em seu texto "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas", trata de uma carência absoluta de narrar que os indivíduos que passam por um trauma sentem; afinal, para eles, "Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer"¹⁶. No romance de Conceição Evaristo, esse desejo de renascer de Ponciá, de se autoconhecer, de se entender e se remontar vai sendo percebido e reforçado a cada página. E novamente, por último, se a dor, o engasgo e as lágrimas são de ambas mulheres, Ponciá e Conceição, talvez, esse anseio por renascimento perpassa até mesmo a própria autora.

¹⁴ HAUSER. A era do cinema, p. 961.

¹⁵ EVARISTO. *Ponciá Vicêncio*, p. 40.

¹⁶ SELIGMANN-SILVA. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, p. 66.

Conclusão

Ponciá Vicêncio é, assim, uma obra que abarca a noção de montagem em variadas instâncias. O romance é muito rico e dele seria possível retirar inúmeras reflexões relacionadas a toda essa ideia de descontinuidade, fragmentação e visibilidade da escrita. Com um livro emocionante, sensível e ao mesmo tempo doloroso, Conceição Evaristo se consagra com ainda mais força dentro do panorama literário brasileiro. Ler Evaristo e pensar na ideia da escrevivência, da memória, do trauma e do testemunho desencadeia diversas pautas de contemplação para ensaios e artigos.

Perpassar por todo o caminho teórico apresentado faz com que seja possível relacionar os conceitos às páginas do romance da autora e entender que a forma como Conceição Evaristo vai tecendo seu texto nessa obra é para além de complexa. Analisar e tentar interpretar, um pouco, do que *Ponciá Vicêncio* abriga em seu corpo textual e perceber como a montagem e os outros conceitos de escrita imagética se fazem presentes torna essa obra brilhantemente poética ainda mais valiosa.

Referências

- BARBOSA, Maria José Somerlate. Posfácio. In: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- BARTHES, Roland. Literatura e descontínuo. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. In: CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Unesp, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A montagem *Mnemosyne*: quadros, foguetes, detalhes, intervalos. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HERMINIO, Beatriz. A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo. *Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 2022. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/a-escrevivencia-carrega-a-escrita-da-coletividade-afirma-conceicao-evaristo>. Acesso em: 30 out. 2023.

PIMENTEL, Daiane. *A escrita imagética em Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Dissertação (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

Gêneros de escrita: a iconicidade em *Serafim Ponte Grande*

Juliana Lima Dias

[...] a escrita, do ponto de vista histórico, é uma atividade continuamente contraditória, articulada em dois postulados: por um lado é um objeto estritamente mercantil, um instrumento de poder e de segregação, preso à mais crua realidade das sociedades; e, por outro lado, é uma prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo e às produções mais sutis e mais felizes da arte.

Roland Barthes, Variações sobre a escrita.

O presente ensaio tem como objetivo analisar a obra *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, de modo a perceber as maneiras como a iconicidade da escrita e os diferentes gêneros textuais utilizados ao longo da obra incidem sobre o leitor e a história em si. Para isso, serão utilizados como base teórica os textos “Variações sobre a escrita”, de Roland Barthes, e “Da imagem à escrita”, de Anne-Marie Christin.

A citação colocada como epígrafe deste ensaio foi retirada da referida obra de Barthes e reflete as diferentes possibilidades de uso e interpretação da escrita. Nesse sentido, deve-se estabelecer previamente ao que me refiro quando digo “escrita”. Aqui, estaremos falando dos diferentes moldes, formatos, cores e fontes que as letras podem ter ao formarem as palavras. A escrita enquanto ícone singular carregador de sentido próprio, para além do referente no mundo a que se encaixa dentro de uma palavra. Aqui, pretende-se, pois, enfatizar o segundo sentido de escrita apresentado na epígrafe.

Christin, em seu texto, traz um olhar particularmente ativo ao receptor da obra. Para a teórica, “o leitor é um espectador e um juiz, mas é mais ainda: um decidor. É ele o senhor real da mensagem, não o

escriba ou o locutor que a escreveu ou ditou”¹. Esse modo de entender o leitor será abordado no presente ensaio para que fique perceptível como a iconicidade da escrita na obra de Oswald de Andrade exerce um grande papel nas interpretações feitas ao longo da sua leitura.

A escolha do livro *Serafim Ponte Grande* para essa análise passa pelo entendimento de que é uma obra que subverte o modelo tradicional de uma história literária linear. O livro é configurado por constantes interrupções e uma mescla de diversos gêneros textuais. O interessante aqui são as escolhas estilísticas para essas interrupções e como elas se configuram por meio da escrita. Logo, o leitor se depara, ao entrar em contato com essa obra, com uma nova forma de entender as possibilidades de escrita, agora não mais presa aos moldes tradicionais literários.

Para analisar a obra *Serafim Ponte Grande*, é preciso em primeiro lugar contextualizar seu momento histórico de produção. Composto entre os anos de 1925 e 1929 e publicado em 1933, o livro constitui um marco da produção modernista de Oswald de Andrade e um de seus maiores romances. Assim, *Serafim* carrega uma distinta estrutura em comparação com o padrão estético prévio ao Modernismo: sua divisão não é realizada em capítulos como de habitual, mas sim fragmentos, muitas vezes desconexos, reunidos em onze partes.

Essa subversão da linguagem típica dos movimentos de vanguarda se faz presente ao longo de toda a obra. Para além do tom bem-humorado e satírico do enredo em si, o próprio senso estético e estilístico do livro se torna alvo do mote revolucionário defendido naquele contexto. As constantes mesclas de gêneros textuais performadas por meio de diferentes ícones escritos se transformam na alma da crítica pretendida pelo autor. O livro assim se torna uma espécie de quebra-cabeças ou, ainda, labirinto, pelo qual o leitor navegaria e certamente ficaria perdido caso tentasse atribuir a ele as mesmas regras da escrita linear e tradicionalmente conservadora da qual tanto se afasta.

Ao abordar a capacidade da escrita para ocultar ao invés de transmitir, Barthes comenta como todo fenômeno de domínio, de segregação e de clandestinidade passa pela posse de uma escrita (sejam algoritmos

¹ CHRISTIN. Da imagem à escrita, p. 280.

matemáticos, escrita musical ou a própria semiótica narrativa) que separaria os indivíduos com acesso a ela dos demais em uma sociedade – ao que o autor se refere como, respectivamente, “aqueles iniciados” e “aqueles que não” o são dentro do seletivo grupo que possui tal escrita². Nesse sentido, a escolha de Oswald de Andrade por uma narrativa que foge aos padrões dominantes, confundindo os olhares “clássicos” ou até “normativos”, representa uma reconquista desse poder, tirando daqueles detentores da escrita o seu domínio sobre ela. A estética clássica dos romances, tida como única referência de leitura, não mais servia como tal, assim “aqueles iniciados” na escrita se misturavam com “aqueles que não”, retirando de sua obra os resquícios segregacionistas presentes na literatura corrente.

O trecho abaixo, retirado do primeiro prefácio escrito por Oswald de Andrade para *Serafim Ponte Grande*, ilustra bem tal intenção crítica e subversiva do autor:

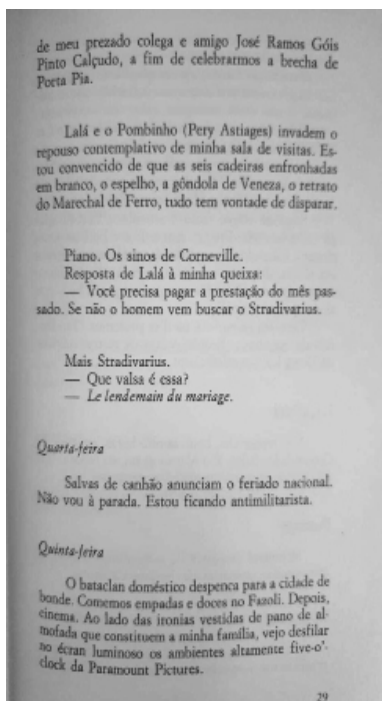
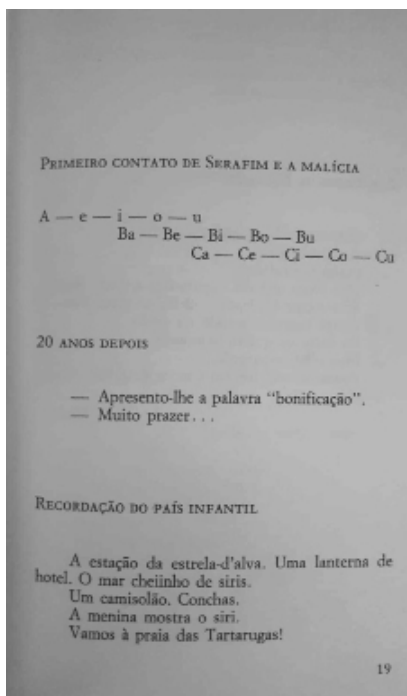
Aliás a minha finalidade é a crítica. A obra de ficção em minha vida corresponde a horas livres, em que estabelecido o caos criador, minhas teorias se exercitam com pleno controle. O que é a obra de arte? Fenômeno social ou antissocial. Ciclos. Caráter coletivista, caráter individualista. Classicismo e pesquisa. Romantismo e decadência. O academismo não existe. Surpresa para os que acreditam que o Brasil tem uma pintura desde o picnic transatlântico de Dom João 6^o³.

Aqui, ao enfatizar o conceito de “caos criador” que é estabelecido em suas obras, o autor coloca em evidência a sua predileção pela arte crítica, que vai de encontro a teorias. Ao negar o academismo, demonstra o fenômeno previamente descrito, em que a narrativa foge dos padrões dominantes ou vistos como corretos academicamente.

Ao entrar em contato com *Serafim Ponte Grande*, podemos perceber vários momentos em que o visual do livro é tomado por uma estética própria. A primeira parte do enredo é um exemplo disso:

² BARTHES. Variações sobre a escrita, p. 191.

³ ANDRADE. *Serafim Ponte Grande*, p. 2.



Visualidade das
 páginas de *Serafim
 Ponte Grande*.

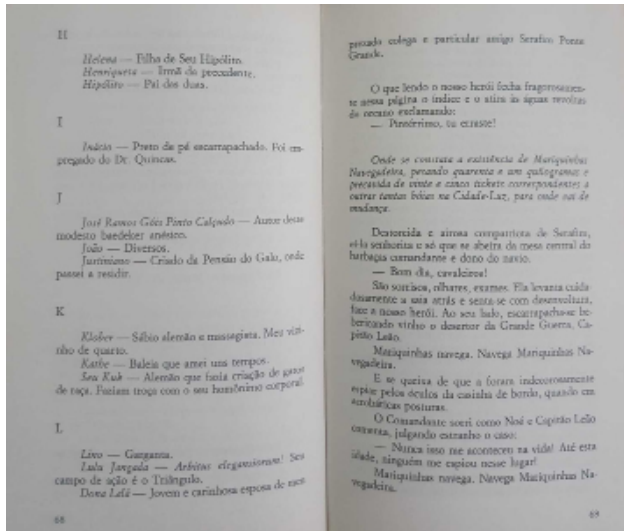
Fonte: ANDRADE, *Serafim
 Ponte Grande*, p. 19; 29.

Temos aqui, em duas páginas distintas, uma mescla de diversos gêneros e tipos textuais ilustrando a característica subversiva previamente descrita. Encontramos diálogo direto, poema, narração e, por fim, uma espécie de diário especificando os dias em que aconteceram certos eventos. O interessante são as variações de escrita que dão vida a essa mescla. Ao passar o olho pelo livro, mesmo sem realmente ler, o receptor da obra já consegue detectar tal especificidade graças aos diferentes formatos e posições que as letras tomam ao longo do texto.

A racionalidade ocidental, valorizada e empregada por meio de uma escrita padronizada, linear e puramente informativa, é o principal alvo da transgressão exercida por Oswald em sua obra. Podemos então retomar Barthes quando diz, ironicamente: “[...] boa comunicação, clareza, eficácia, abstração; ao escriba mesopotâmico do III milênio

são impingidas às mesmas necessidades, as mesmas qualidades de um secretário de diretoria capitalista”⁴.

Subverter essa lógica estritamente utilitarista da escrita é fazer dela uma prática lúdica e prazerosa, é devolver a ela seu valor artístico e liberto, ligado às práticas corporais que a produzem. Como diria ainda o teórico francês, “a escrita é guiada pela mão e pelo olho, não pela razão da linguagem”⁵.



Visualidade das páginas de *Serafim Ponte Grande*.

Fonte: ANDRADE. *Serafim Ponte Grande*, p. 68-69.

Ao tratar o leitor como o decidor e o senhor real da mensagem, Christin alude a um importante processo psicológico. Ao correr o olho pela narrativa em *Serafim* e se deparar com trechos como os previamente demonstrados, o leitor adquire uma certa liberdade para enfim tomar as rédeas da sua leitura. O que antes seria uma atividade metódica e presa às mesmas regras lineares entre linhas e capítulos uniformes, agora é transgredido, fugindo das amarras de uma norma de escrita e leitura.

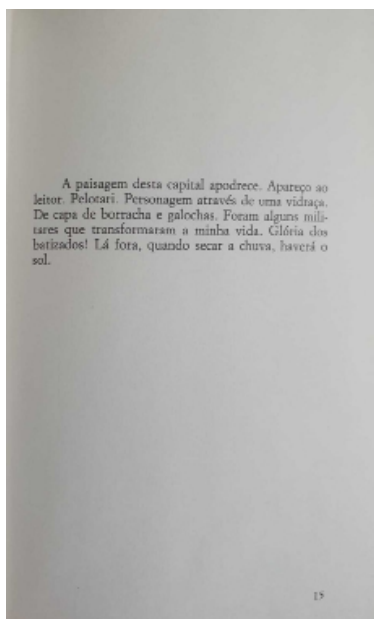
Outro ponto interessante apontado por Christin e presente na obra é aquele que diz respeito às interrupções pelo espaço (a princípio vazio) repletas de sentido próprio. Os próprios exemplos ilustrados acima

⁴ BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 187.

⁵ BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 214.

contêm tal aspecto e têm papel fundamental para a quebra de um molde tradicional da escrita narrativa. Entre um gênero e outro é perceptível em *Serafim* esse maior espaço gráfico no livro, enriquecendo o valor transgressor presente no próprio senso estilístico da obra.

A noção de intervalo é decisiva aqui, porque é ela que, ao mesmo tempo, estrutura a imagem como tal e a abre para a escrita. Se as figuras dos afrescos pré-históricos “compõem um conjunto com unidade”, a despeito de suas referências (*sic*) múltiplas – figurativa, simbólica, rítmica –, isto se deve a que sua coesão é assegurada por elementos que, por sua vez, têm um estatuto autônomo – esses intervalos que as separam uma da outra, mas servem também para ajustá-las⁶.



Visualidade das páginas de *Serafim Ponte Grande*.

Fonte: ANDRADE. *Serafim Ponte Grande*, p. 15.

Ao fazer um traçado histórico da formação da escrita como conhecemos hoje, Christin aponta a relevância desse referido espaço, antes crucial para o entendido como imagem no contexto artístico e, posteriormente, transferido para as diversas formas de escrita. Ao utilizar o vazio como um recurso, preenchendo a narrativa de significado, Oswald de

⁶ CHRISTIN. Da imagem à escrita, p. 285.

Andrade remete seu texto às mais antigas práticas que deram origem à produção escrita, mesmo que sem de fato utilizar palavras.

Renegar a transgressão na escrita seria então ir contra seus primórdios formadores, é o que aponta a autora quando diz: "A escrita não depende de um processo que se poderia julgar natural, de evolução ou de mutação: ela nasce de uma revolução, de uma des-ordem, da subversão das normas tradicionais da comunicação social"⁷. A própria formação da escrita nasce de uma transgressão do conhecido como tradicional, sendo assim intrinsecamente ligada à prática de se questionar aquilo que seria visto como esteticamente correto ou conservador dentro da literatura.

Serafim Ponte Grande se adequa a esse sentido, sendo parte fundamental da produção literária modernista. O movimento, que tinha como mote essa mesma subversão das normas tradicionais, representa um importante marco para a crítica do modo de se ver a escrita, principalmente ao enxergar as formas das letras em si como aspecto fundamental e rico da produção artística e literária. Portanto, obras como a analisada aqui fizeram parte de um importante processo de recuperação do sentido formador da linguagem, passando pela valorização do signo linguístico para a produção de sentido próprio.

Concluo este ensaio tendo refletido acerca da relevância de obras como *Serafim Ponte Grande*, que, ao desafiar o modelo normativo de escrita, transfere à sua produção o seu valor artístico original, mantendo assim a real tradição subversiva e transgressora da linguagem viva.

Entendendo os primórdios da língua escrita como sendo ligados diretamente às mais diversas práticas artísticas, é necessário lembrar o ato de escrever não como algo puramente mecanicista e utilitarista tão comum à nossa contemporaneidade. É preciso retomar o sentido próprio de se fazer literatura, em seus mais diversos sentidos críticos e por meio de suas mais diversas formas.

O alfabeto como conhecemos, padronizado e utilizado como um instrumento isolado de significado, reflete o afastamento das civilizações modernas de sua liberdade de produção isolada das amarras industriais e capitalistas. Será sempre necessário recuperar esse poder por meio das

⁷ CHRISTIN. Da imagem à escrita, p. 280.

formas de escrever e configurar imagens, trazendo assim as linguagens ao seu sentido original, ligado à arte e à transgressão.

Os movimentos de vanguarda, quando transferidos para a literatura, auxiliaram, entre muitos aspectos, para que a escrita abrisse novamente suas portas ao mundo lúdico do qual havia tanto se afastado. Em meio às revoluções industriais e à necessidade mecânica de utilizar a escrita para produções informativas, o seu sentido próprio havia se tornado secundário e praticamente inutilizado. Retomar esse propósito criador e revolucionário do ato de escrever é imprescindível para manter viva a constante evolução da escrita, ao mesmo que são valorizados seu histórico e sua formação como conhecemos hoje.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent: Casa de Rui Barbosa, 2004.

SANTOS, Rosângela Cruz Freire dos. Serafim Ponte Grande: um antropófago sexual. *Trem de Letras*, v. 7, n. 2, p. 1-24, 26 dez. 2020.

Os vazios (tipo)gráficos de Zero

Vitória Roscoe Ramires

Quem se propõe a tentar categorizar *Zero* como pertencente a um ou outro gênero literário está fadado ao fracasso. Mais do que um objeto-livro e muito diferente do que a literatura talvez esperasse de um romance, a obra de Ignácio de Loyola Brandão é um perfeito livro-objeto de estudo dos incontáveis recursos tipográficos de que um projeto editorial pode lançar mão para gerar as mais improváveis experiências de leitura. Sobretudo o estranhamento, já que o leitor vai se deparar com uma narrativa não linear e graficamente fragmentada.

Após ter sido recusado por diversas editoras brasileiras, o livro, que, segundo o autor, levou nove anos para ser escrito, foi lançado pela primeira vez na Itália em 1975. Ignácio de Loyola Brandão garante que não há nada de inventado: tudo que está no livro de fato aconteceu no Brasil. Em 1964, ano em que ocorre o golpe militar, o escritor era diretor de redação do jornal *Última Hora*. O jornal foi fechado em 1º de abril daquele ano, quando a sede foi invadida pela polícia militar – então chamada força nacional – em busca de comunistas e teve vários de seus funcionários presos e boa parte de seus equipamentos destruídos. Quinze dias depois, o jornal foi reaberto, mas muitos funcionários estavam presos, exilados ou, ainda, desaparecidos e uma nova figura estava presente: a do censor. Responsável por fechar as páginas do jornal antes de enviá-lo para impressão, Brandão era quem passava ao censor a edição já diagramada para ser lida e avaliada. O conteúdo que fugisse às “normas” dos militares recebia um enorme carimbo verde com a palavra

“vetado” em caixa alta e o jornal era devolvido ao diretor, que naquele dia colocou todas as matérias rejeitadas na gaveta. O mesmo aconteceu no segundo dia de reabertura, e no terceiro, e em todos os seguintes. Por volta de um ano depois, uma quantidade enorme de reportagens, entrevistas, artigos, charges, crônicas e fotografias proibidas foi parar no apartamento do jornalista em cerca de doze caixas levadas por ele. Ao ser perguntado por uma amiga sobre o que eram as caixas, Ignácio respondeu que aquilo era “tudo o que foi proibido”, ao que ela rebateu dizendo que era “tudo o que o Brasil não soube”. Ela quis saber se seria um livro. O escritor respondeu que sim, embora ainda não tivesse ideia de que livro seria. Antes de receber nome, *Zero* já começou sendo o vazio que não se via nas colunas dos jornais.

Ao longo dos primeiros nove duros anos de ditadura militar, Brandão passou a criar pequenos contos e poesias a partir do material censurado, que resultaram em arranjos tanto com textos jornalísticos quanto com a materialidade de manchetes e fotografias que havia coletado, isso tudo somado a aleatoriedades do cotidiano da cidade. O livro chegou a ter mil páginas, que foram cortadas e editadas até que se chegasse a um resultado¹. Além da seleção e organização das “peças”, era necessário um personagem para que o livro fosse um romance. Não na primeira página, mas depois de um mapa da “América Latíndia” com curiosidades sobre suas regiões, a quase narrativa de *Zero* apresenta o protagonista:

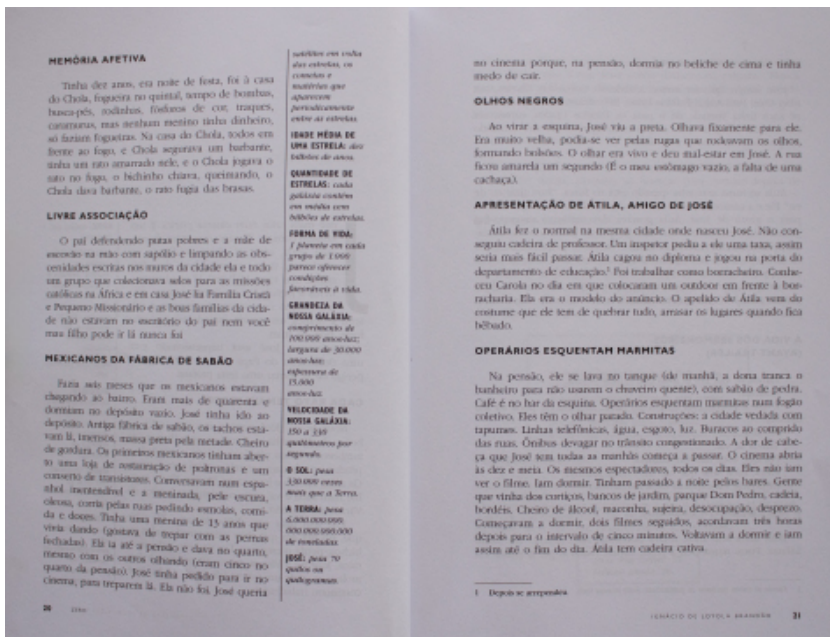
José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, mas toma Melhoral, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim².

A quantidade de vírgulas a separar os verbos da lista de ações ordinárias que descrevem José, um sujeito até então também ordinário, são simbólicas das diversas pausas que o leitor ainda fará ao longo da leitura. A começar pelos aspectos estruturais, os capítulos são curtos e não raramente se estendem a apenas um parágrafo, comportando vários

¹ GRUPO EDITORIAL GLOBAL. *A censura que resultou em ZERO - de Ignácio de Loyola Brandão*.

² BRANDÃO. *Zero*, p. 19.

capítulos em uma mesma página e, consequentemente, tornando a mancha de texto segmentada pelos títulos. Se o romance é um gênero textual predominantemente narrativo, imagina-se uma leitura linear e fluida dos fatos narrados. A visão que se espera de uma página de romance é de um longo bloco de texto que correrá, por exemplo, até a finalização de um evento, quando a abertura de um novo parágrafo indicará uma ruptura entre o bloco anterior e o seguinte.



Primeiros capítulos de *Zero*.

Fonte: BRANDÃO, *Zero*, p. 20-21.

Os sinais de pontuação são a forma gráfica mais básica de se estabelecer pausas em um texto: a vírgula indica pausas menores, o ponto e vírgula as pausas médias e o ponto final as pausas longas. Para rupturas maiores há a divisão de parágrafos, em seguida a de capítulos, a de partes e assim por diante dentro de um mesmo volume. Se necessário ou desejado, pode ainda haver uma divisão em volumes. Em *Zero*, os intervalos sugeridos pelas rápidas e numerosas divisões de capítulos criam

distâncias ainda maiores entre um “evento” e outro. Na verdade, nem sempre a distância é entre um acontecimento e outro, pois *Zero* não é uma colagem de eventos narrados que simplesmente parecem desconectados ou distantes: é uma complexa e diversa montagem de diferentes gêneros textuais e visuais que atravessam uma narrativa e cuja segmentação se explicita pelos recursos gráficos empregados.

Dentro de um mesmo capítulo, há ainda inserções de anúncios de classificados, reportagens, placas de restaurantes, versos de poesias e onomatopeias que, relacionados ou não ao enredo, por estarem grafados em fontes e tamanhos diferentes, interrompem visualmente o texto e desconcertam o leitor, que, assim como um cidadão perdido nos confusos anos de chumbo, tenta se encontrar na narrativa.

fumando cigarro (o dono do empório garante que é maconha, pelo cheiro) e mascarando folhas, sem cuspir. Nunca falou com José, mas tem um jeito de quem gosta dele. José tem medo. Se não fosse o único lugar da redondeza para tomar café, de manhã, José não entraria ali. (As pessoas me fazem medo. Penso que alguém vai me agredir. Vivo preparado para me defender. Se alguém levanta o braço, bruscamente, perto de mim, me assusto. Trato bem os outros, mesmo quando não quero tratar, porque acho: ? e se o outro não gosta do meu jeito e parte para cima de mim. Quando chego de noite em casa, espero alguém no corredor, atrás da porta ou alguém deitado na minha cama dizendo que ela não é mais minha.)

REFEIÇÃO COMERCIAL
PRATOS DO DIA: BACALHAU À PORTUGUESA BACALHAU AO FORNO BACALHAU ALHO E ÓLEO FILÉ COM FRITAS OMELETE DE VERDURAS PICADO FRUTAS SORVETE CAFÉ
ENTREM – LIMPEZA E RAPIDEZ – O MAIS POPULAR RESTAURANTE DA CIDADE – NINGUÉM RESISTE AOS NOSSOS PREÇOS.

José ouvia um pregador. Não tinha ninguém ouvindo, mas ele pregava. Às onze da manhã. Livro na mão, o terno preto sebento, baba na boca, óculos de aros dourados presos em esparadrapo.

Anúncio de
restaurante.

Fonte: BRANDÃO. *Zero*,
p. 32.

O desconforto causado pelas constantes pausas, intervalos e intervenções se devem a uma expectativa de linearidade na mente do leitor acostumado a inícios, meios e fins. Ao mencionar *Mobile*, de Michel Butor, Barthes afirma que toda a nossa arte de escrever é baseada em uma noção de “desenvolvimento”: “o Livro (tradicional) é um objeto que *encadeia, desenvolve, desliza e escorre*, em suma, tem o mais profundo horror do vazio”³. Em geral, espera-se um desenrolar de uma ideia, de

³ BARTHES. *Literatura e descontínuo*, p. 113, grifos nossos.

um fio, o que não ocorre em *Mobile*, tampouco em *Zero*. Este último é um retrato (ou uma colagem de retratos) de um momento não linear, perfurado por ataques, golpes e violências. Não há como se esperar o contrário: *Zero* é disruptivo, é subversivo, é revolucionário. Tal qual a análise de *Mobile* feita por Barthes, é possível perceber no romance de Brandão uma “distribuição”, e não um desenvolvimento de ideias. Isso é constantemente reforçado no livro pelos limites estabelecidos pelos vazios entre os blocos de texto (e de imagens) da página. Trazendo as palavras de Barthes mais uma vez, “afora a poesia, nenhum atentado ao Livro pode ser tolerado”⁴. E de todas as liberdades que Ignácio de Loyola Brandão buscava ao escrever (ou montar) *Zero*, a de atentar contra a “instituição” Livro definitivamente está garantida: “é a poesia e a poesia somente que tem por função recolher todos os fatos de subversão concernentes à materialidade do Livro”⁵.

PROPOSTAS: Anúncios, de tamanho igual: número, klade, cor, religião, altura, peso, profissão, aparência. Descja se corresponder com. Quer manter contato com. Para se casar. Sem compromisso.

. O senhor, primeiro deve fazer um anúncio.
? Desses aqui.
. É. Desses, ou com fotografia.
? Como é.
. Com fotografia custa o dobro. Cada mês que sai o senhor paga um tanto.
. Eu vou fazer um. Pra ver o que dá.
. Vai dar certo. As vezes, um anúncio só é suficiente. Nossa agência é a mais eficiente. Já fizemos sete mil casamentos em dois anos.
? Devo dizer no anúncio que sou manco.
? Manco.
. Um pouco.
. Deixa eu vê.
José andou.
. Não, não precisa não. Nem se percebe. Depois, o senhor, tem cara boa, bom físico. Deve ser inteligente. É, tem jeito. ? Vai com fotografia.
. Este, não. Depois, a gente vê.
O funcionário redigiu o anúncio.
? Você já leu Scott Fitzgerald.
. Não entendi bem.
O funcionário, ansioso por responder a José.
. Scott Fitzgerald. ? Você já leu.
. Não, não tive a honra. ? É bom. Gostaria muito.
. Bom paca.
. Ah! Bem, se o senhor gosta de ler, temos aqui bons livros editados pela nossa agência. Tudo sobre casamento. Gente boa escreveu. Professores, padres, advogados, psicólogos. ? Quer dar uma espiada no catálogo.

Sucata
JOSÉ CHEGA DE LER ESSES LIVROS / VOCÊ JÁ LEU MAIS DE MIL VOCÊ NÃO É MAIS AQUELE JOSÉ QUE ENTROU NESSE DEPOSITO / BESTEIRA LER ESSAS COISAS SÓ COMPLICA A VIDA

62 ZERO

789786
25 anos, preto, católico, 1,56 m, 60 quilos, comerciante, boa aparência, quer se corresponder com mulata de 20 anos, boa aparência, católica. Para futuro compromisso.

8765789
60 anos, branco, católico, bons princípios, morais, 1,60 m, 75 quilos, aposentado, quer se corresponder com vivaz de estrangeira. Sem compromissos. físico foto.

Anúncios de classificados.
Fonte: BRANDÃO. *Zero*, p. 62.

⁴ BARTHES. *Literatura e descontínuo*, p. 112.

⁵ BARTHES. *Literatura e descontínuo*, p. 112.

Em algumas páginas, o bloco de texto principal é acompanhado por colunas laterais que por vezes trazem intervenções do narrador, em outros comentários do próprio José e em outras informações sem aparente conexão com a história. Logo no início, quando o narrador apresenta o personagem principal, por exemplo, a coluna dispõe informações sobre o Universo que nada tem a ver com José, com exceção de seu peso insignificante em relação ao do Sol ou ao da Terra. Esta divisão vertical rompe com o sentido de leitura convencional de cima para baixo e da esquerda para a direita, e o autor não dá qualquer direcionamento para o correr dos olhos.

As colunas conferem à página do romance uma estrutura semelhante à de um jornal, cujas diversas seções, a abordarem os mais distintos temas, são distribuídas no papel. A visualização simultânea dos elementos gráficos e textuais dispostos não gera a impressão de unidade, pois o resultado é, pelo contrário, uma composição heterogênea de peças seccionadas. O texto não corre, mas é dividido em compartimentos visualmente delimitados pelos sutis vazios entre os blocos de texto.

José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, mas toma Melboreal, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim.

Atualmente, José está impressionado com uma declaração do Papa de que o Natal corre perigo de se tornar uma festa profana.

CADA RATO TEM UM PREÇO

Nove horas, José veste o macacão, calça as botas de borracha e instala a aparelhagem de tambores e tubos plásticos. Aciona a manivela e produz uma fumaça amarela que vai para as tocas. Os ratos correm e logo caem. Mortos. Ele os recolhe num saco e vai jogar nos terrenos baldios da Várzea do Glicério.

José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que, no dia em que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego. Um dia, não tinha mais ratos, José foi à Várzea, pagou 50 centavos a dois moleques, cada um trouxe três ratos. Assim, José continuou trabalhando.

NOME: *cosmo ou Universo.*

CARACTERÍSTICAS: *contém os "corpos" celestes e o espaço em que eles se encontram. O seu conjunto contém 10²⁶ (10 elevado a 76ª potência) de prótons.*

PESO: *em gramas: 10³⁰.*

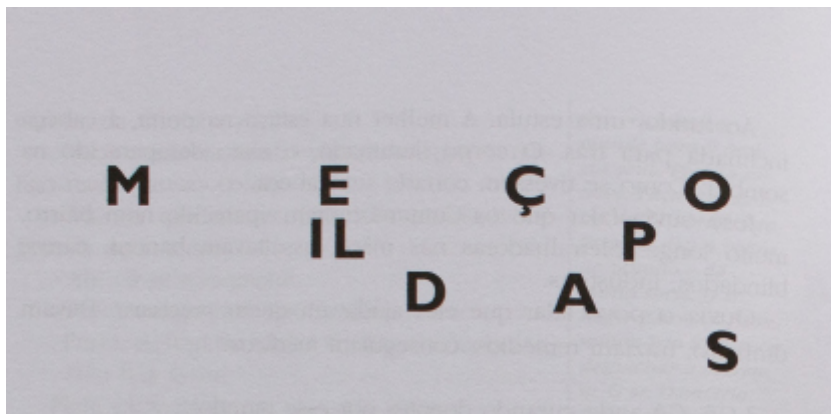
GRANDEZA: *segundo Einstein, todo o universo deve ter um diâmetro de 8 bilhões de anos-luz.*

IDADE: *(presumível) 10 a 12 bilhões de anos-luz.*

FORMAÇÃO: *os "corpos" celestes são principalmente as estrelas, os planetas que giram com seus*

IGNACIO DE LIDYOLA BRANDÃO 19

Coluna lateral.
Fonte: BRANDÃO. Zero,
p. 19.



Variações no
espaçamento da
tipografia.

Fonte: BRANDÃO. *Zero*,
p. 140.

Além da influência do trabalho jornalístico de Loyola na escolha estética e, mais uma vez, da segmentação do texto, o formato também faz referência ao que deveria ter sido o suporte original para boa parte do conteúdo do livro: as páginas de um jornal. Nesse sentido, convém destacar a reflexão de Anne-Marie Christin sobre o fato de a revolução instaurada por Mallarmé com seu "*Un coup de dés*" ter sido possível, entre outros fatores, pela "arte da tipografia ligada ao nascimento da imprensa e da publicidade"⁶. A bagagem jornalística de Ignácio foi de grande importância não apenas para a curadoria de peças para seu romance, mas também, e principalmente, para a visualidade de *Zero*, que, assim como o poema de Mallarmé, foi montado, tendo a página como imagem, e não somente como um potencial receptáculo de textos. A possibilidade de se brincar com fontes, espaçamentos, corpo do texto e espaços convencionalmente destinados a notas de rodapé, por exemplo, vem do desenvolvimento de recursos tipográficos e de impressão que, a princípio, eram empregados na edição de jornais.

⁶ CHRISTIN. *L'image écrite: ou la déraison graphique*, p. 7 apud VENEROSO. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX, p. 44.

As bruscas mudanças de cenários, vozes e temas, representativas do caos, da brutalidade e da imprevisibilidade do cotidiano da ditadura militar, vão além do verbal e se manifestam graficamente em *Zero*. Se é necessário que o livro escorra como uma narrativa ou brilhe como um estilhaço⁷, a escolha de Ignácio de Loyola Brandão foi feita:

[...] vai ser um fracasso absoluto, é sem estrutura, sem começo, sem meio e sem fim, sem explicação do personagem, sem amor, sem final, sem nada, é tudo um caos. Por quê? Porque o Brasil era um caos, era um estilhaço, o *Zero* é um estilhaçado, porque o Brasil estava estilhaçado⁸.

Os espaços em branco se tornam a estrutura base de um texto que busca despertar reações para além da compreensão de uma mensagem. Ainda que verbalmente seja visto de outra forma, a disposição dos elementos na página produz visualidades essencialmente poéticas. Poéticas porque utilizam da materialidade das palavras somada à escolha não arbitrária de fontes, tamanhos e espaçamentos para gerar sensações fundamentalmente humanas, possíveis por meio dos nossos sentidos, mesmo que incômodas e perturbadoras. Ou “principalmente” incômodas e perturbadoras. A materialidade gritante de *Zero* só se manifesta em oposição aos seus vazios presentes.

Referências

A CENSURA que resultou em ZERO - de Ignácio de Loyola Brandão. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (13 min.). Publicado pelo canal Grupo Editorial Global. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w0D8x1sEVI. Acesso em: 23 jun. 2023.

BARTHES, Roland. Literatura e descontínuo. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 111-124.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 14. ed. São Paulo: Global, 2019.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite: ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent: Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 279-292.

⁷ BARTHES. Literatura e descontínuo.

⁸ BRANDÃO. *A censura que resultou em ZERO*, min. 11:59, transcrição minha.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. *In*: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-105.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. *In*: NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

Sobre os autores

Alexander Teixeira Souza é um jovem negro, advogado, mobilizador antirracista, entusiasta pelos estudos e pelas práticas da linguagem, em seus múltiplos formatos e contextos sociais, especialmente nas experiências que envolvem o processo de ensino-aprendizagem. Formado em Direito pela Escola Superior Dom Hélder Câmara e licenciando em Letras pela UFMG. Foi secretário adjunto na Comissão de Promoção da Igualdade Racial da OAB-MG em 2022. Atualmente, é coordenador de gestão jurídica na Appa Arte e Cultura.

Camila Nascimento Sampaio é estudante do curso de Letras com habilitação em Edição da UFMG. Vê-se como uma aventureira que, vindo da Bahia, estabeleceu-se em Minas Gerais. Possui interesse em literatura, recepção de textos e análise do discurso, além, é claro, da editoração. Atua profissionalmente como revisora, preparadora e moderadora de aulas online, assim como pesquisadora.

Catarina Andrade Martins é graduanda em Letras pela UFMG no percurso de bacharelado em Tradução Português-Francês. Possui interesse na área de Literatura, principalmente quando vinculada às noções de trauma, testemunho e memória. Membro do projeto de extensão de iniciação científica "História e ficção: interseções entre a poesia e a política no Brasil a partir da década de 30", voltado para as obras e trajetórias de Ribeiro Couto (1898-1963), Cecília Meireles (1901-1964) e Emílio Moura

(1902-1971). Possui fluência em inglês e espanhol e, atualmente, é estudante de francês e alemão.

Daiane Carneiro Pimentel é doutora em Letras: Estudos Literários, mestre em Estudos Literários, licenciada e bacharela em Letras/Português pela UFMG. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e interessa-se principalmente pelos seguintes temas: fragmentação da narrativa, espaço literário, modernidade, vanguardas, relações interartísticas, livro e obra. Possui experiência como professora na educação básica e no ensino superior.

Deborah Leão Vieira, em 2023, concluiu na Faculdade de Letras da UFMG o bacharelado em Estudos Linguísticos com ênfase em Linguística do Texto e do Discurso. Foi bolsista de iniciação científica nas áreas de Análise do Discurso e Semântica e defendeu trabalho de conclusão de curso intitulado "Traduzindo a diversidade para a infância: uma análise de aspectos de gênero e sexualidade na tradução de livros ilustrados". Atua como tradutora.

Julia de Oliveira Gomes é estudante de Letras – Edição pela UFMG. Possui experiência em edição, revisão e tradução de textos nas línguas portuguesa e inglesa. Realiza pesquisa nas áreas de edição de textos e livros, literatura feminista e cultura e religião afro-brasileira.

Juliana Lima Dias, nascida e criada em Belo Horizonte, Minas Gerais é estudante de Letras – Licenciatura em Português na UFMG. Possui experiência como professora em cursos de idiomas e em estágios de monitoria. Atualmente participa de pesquisa de iniciação científica no Acervo dos Escritores Mineiros da Biblioteca Universitária da UFMG. Dentro do campo da literatura, interessa-se pelos estudos intermidiáticos e pela dramaturgia.

Karine dos Reis Caixeta é natural de Patrocínio, Minas Gerais, e atualmente residente em Belo Horizonte. Graduada em Letras com ênfase em Edição na UFMG, trabalha como Diretora de Redação em uma agência

de publicidade desde 2017. Sua paixão pela leitura, pela escrita criativa e pela revisão de textos a impulsionou em sua jornada acadêmica e profissional.

Lorrany Cristina Da Silva é estudante do bacharelado em Letras com ênfase em Edição da UFMG. Atua como preparadora e revisora de textos, professora de português do ensino médio e como diagramadora. Autora da obra infantil *Brincando fora da casca*, estuda especialmente o universo do livro pensado para crianças e adolescentes.

Lucas Cavalcante dos Santos é graduando do bacharelado em Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG. Paraense, nascido e criado em Belém, vive em Belo Horizonte desde 2021 em busca dessa graduação. Possui interesse particular na interseção entre literatura e ensino, bem como na ideia de uma educação crítica consciente do papel decisivo que a literatura pode ter no cenário social e político do Brasil contemporâneo.

Mateus Freitas Dutra Ferreira é estudante dedicado que atualmente cursa Letras com ênfase em Linguística do Texto e do Discurso na UFMG e Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, demonstra grande interesse em áreas interdisciplinares que exploram os fenômenos linguísticos e socioculturais, a filosofia, a comunicação, a psicanálise e os processos de subjetivação.

Thaís Daniela Ferreira Coutinho é estudante de graduação em Letras, bacharelado em Edição da UFMG. Trabalha atualmente como editora e redatora de textos publicitários. No seu tempo livre, gosta de desvendar os mistérios do terror psicológico e feminista.

Vitória Roscoe Ramires é graduanda do bacharelado em Edição pela Faculdade de Letras da UFMG, editora independente e poetisa. Foi estagiária do Labeled – Laboratório de Edição da Fale/UFMG entre 2021 e 2022. Tem interesse em temáticas relacionadas aos estudos editoriais, à materialidade do livro, ao design editorial e à tipografia. É autora do livro de poesia *Não consta no manual* (2023).

Zoe di Cadore é leitora, escritora, fotógrafa e estudante amadora. Atualmente, tradutora. Anteriormente, produtora de cinema e atriz. Formada em Teatro pela INDAC-SP e atualmente graduanda em Letras – Estudos Literários pela UFMG. Mãe da Cecília.



Publicações Viva Voz

Sussurros do horizonte

Letícia Santana Gomes (org.)

Meu Brasil afro-brasileiro

Sônia Queiroz (org.)

Potyra: O conto "O burrinho pedrês" na edição ilustrada de Sagarana

Ana Cláudia Dias Rufino

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.laped-letras-ufmg.com.br

L123

Laboratórios de escrita e de leitura / Organização: Daiane Carneiro Pimentel. – Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2026.

124 p. : il., fots., p&b. (Viva voz).

ISBN: 978-65-87237-90-9 (digital)

978-85-7758-391-1 (impresso)

Inclui bibliografias.

1. Literatura – História e crítica. I. Pimentel, Daiane Carneiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Série.

CDD : 809

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel marfim 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

V
V V
V V
Viva VOZ