

Colóquio

Oralidade e Escrita: a escuta de vozes na literatura



Organização: Profa. Dra. Annita Costa Malufe

2020

03 e 10 de novembro | 13h às 16h



Programa de estudos pós-graduados em
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA



PUC-SP



Edições Biblioteca Ocidente
LIBRUM LUX MUNDI

Edições Biblioteca Ocidente

Anais:

I Colóquio: oralidade e escritura a escuta de vozes na literatura

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Ocidente, Parnamirim, RN, Brasil)

C719a Colóquio Oralidade e Escrita: a escrita de vozes na literatura (1. : 2020 : São Paulo, SP)
Anais [Versão Eletrônica]

I Colóqui Oralidade e Escrita, 3 a 10 de novembro de 2020. – São Paulo: [s.n.], 2020
88p

Organização deste caderno: Annita Costa Malufe & Leonardo da Silva Claudiano

1. Literatura. 2. Anais. 3. Escrita. 4. Oralidade. I. Título.

SP/PUC-SP

CDU 81(063)



Estes anais e os artigos nele encontrados são disponibilizados sob os termos da licença Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0) da Creative Commons. Que pode ser encontrada em https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt_BR.

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Grão-Chanceler

Cardeal Dom Odilo Pedro Scherer - Arcebispo Metropolitano de São Paulo

Reitora

Profa. Dr^a. Maria Amalia Pie Abib Andery

Vice-Reitor

Prof. Dr. Pedro Paulo Teixeira Manus

Pró-reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. Márcio Alves da Fonseca

Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes

Diretora

Profa. Dr^a. Ângela Brambilla Cavenaghi Themudo Lessa

Diretor Adjunto

Prof. Dr. Cristiano Franco Burmester

P. E. P. G. em Literatura e Crítica Literária

Coordenadora

Profa. Dr^a. Diana Navas

Vice Coordenadora

Profa. Dr^a. Maria Aparecida Junqueira

Coordenadores do Colóquio

Prof^a. Dr^a. Annita Costa Malufe

Me. Leonardo da Silva Claudiano

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
PROGRAMAÇÃO	11
ANAIS.....	12
A voz alentejana em Florbela Espanca.....	13
A São Paulo de um homem sem profissão: noites, chuvas e cantigas de roda	17
As vozes críticas e questionadoras no livro O Rei de Amarelo.....	25
A materialidade da voz em O Livro sem Figuras.....	29
A escrita do Desassossego, a voz da sensação em Fernando Pessoa.....	33
A relação entre aspectos da filosofia de Gilles Deleuze e a poesia de Gregório de Matos..	37
Sai correndo... ..	41
Qual a voz que fala? ou os abismos em <i>Aurélia Steiner (Melbourne)</i>	45
O corpo sofredor do ver: um espaço literário que se expande para espaços ilimitados de gravitação, de Com plurais	49
Um bergurzo da Voz - a Falha da Linguagem em O Dariz, de Olivier Douzou	53
Vozes híbridas em <i>ESSA GENTE</i> , de Chico Buarque.....	59
Fragmentando-se: A escuta do silêncio no “Livro do Desassossego”	63
A voz do encanto	67
A escuta de uma voz escrita em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	75
A voz como objeto	79
A voz da alteridade como construto identitário	83

APRESENTAÇÃO

O *I Colóquio Oralidade e Escritura: a escuta de vozes na literatura* foi fruto de uma disciplina de pós-graduação stricto sensu na PUC-SP, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Realizada no segundo semestre de 2020, no contexto da pandemia de Covid-19, tratou-se de uma disciplina remota. Os alunos, todos mestrandos ou doutorandos da PUC-SP, engajaram-se sensivelmente nas discussões, fazendo desses encontros semanais on-line um momento de muitas trocas e, ainda, de expressivo aprendizado para todos e crescimento nas pesquisas.

Todo esse contexto, e até justamente o fato de os encontros serem on-line e por isso poderem ser gravados e transmitidos, estimulou-nos a transformar a finalização do semestre em um colóquio, em que cada aluno-pesquisador pudesse expor para um público maior as relações do tema da disciplina com seus temas de pesquisa. Foram assim dois dias e oito horas de conversas, através da plataforma Zoom e com transmissão via Youtube (disponível no canal Literatura PUC-SP), extremamente produtivos em torno da questão da voz, da vocalidade e oralidade enquanto conceitos operativos para o estudo do texto literário.

Os anais do evento registram, assim, essas falas, essas múltiplas vozes, trazidas cada uma de um lugar diferente da pesquisa em torno das literaturas, pensadas de modo plural. E permitem, além do registro, a difusão de textos de grande qualidade e alto grau de reflexão, contribuindo, ainda, ao desenvolvimento da atividade de pesquisa na área dos estudos literários e naquelas que a margeiam e com ela constituem diálogos fundamentais, como a filosofia, as artes, a história.

Prof^a Dr^a Annita Costa Malufe

Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP

PROGRAMAÇÃO

Colóquio Oralidade e Escrita: a escuta de vozes na literatura

Organização: Profa. Dra. Annita Costa Malufe

Comunicações • 03 de Novembro (13h às 16h)

Iracema Goor
Leonardo Claudiano
Fernanda Annunciato
Luara Almeida

[debate/intervalo]

Karen Pellegrini
Eduardo da Costa Neto
Matheus Bagaiolo
Isabela Bosi

[debate]



Programa de estudos pós-graduados em
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA



PUC-SP

Colóquio Oralidade e Escritura: a escuta de vozes na literatura

Organização: Profa. Dra. Annita Costa Malufe

Comunicações • 10 de Novembro (13h às 16h)

Deborah Brum
Lion Santiago
Maria Jodailma
Thiago Silverio

[debate/intervalo]

Roseli Hirasike
Gabriel Azevedo
Mirtes Portella
Clíce Salles

[debate]



Programa de estudos pós-graduados em
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA



PUC-SP

A voz alentejana em Florbela Espanca

Iracema Goor Xavier¹

RESUMO: A província do Alentejo em Portugal tem servido de berço para muitos ao longo do tempo e de motivo de inspiração a variados campos da cultura. Ela está na ciência, na política, no trono, no púlpito, na música, na pintura, nas letras e em outras artes por meio do trabalho de pintores, fotógrafos, escritores e poetas. A poetisa Florbela Espanca também abordou em sua obra a influência dessa região que esconde uma vasta beleza e grandes mistérios.

Palavras-chave: Florbela Espanca. Alentejo. Poesia.

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.²

A autora nessa pequena citação vai dramaticamente montando todo um cenário sobre sua obra; desprende-se do seu *Diário* um aroma de camarim, sempre aguardando a próxima cena que a qualquer momento poderá ser a última, com uma voz sem pretensões de estilo e sem análises filosóficas, espontânea. Logo de partida, começa a criar uma proximidade com o leitor; ao mesmo tempo, leva-o a pensar que sua voz (a voz dela) é absolutamente despretensiosa. Mas será?

Roland Barthes em *O grão da voz* diz que a fala é perigosa e que, uma vez dita, emitida, não há como voltar atrás a menos que se suplemente com uma retomada explícita, e mais: diz que as interpelações vazias de sentido, como, por exemplo, “Não é?”, “Está ouvindo?” são expressões muito comuns:

(...) essas palavras, essas expressões têm, entretanto, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – eu diria, pensando nos passarinhos: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo. É esse canto – canhestro, chato, ridículo, quando é escrito – que se apaga em nossa escrita.³

Nessa linha de pensamento, quando a fala passa a ser estruturada e passa para a escrita, ela já foi alterada, substituída, oprimida, já não é mais aquela voz que nasceu, que brotou, mas a fala que deixou de ser no momento em que foi atravessada pela escrita.

Nesse sentido, a abertura do *Diário* de Florbela Espanca pode parecer naturalmente despretensiosa, mas o fragmento de frase “o que os ouvidos dos outros não recolhem” vai exatamente ao encontro do que nos diz Barthes: que, na passagem entre a voz e a escrita, o que se perde é nada menos que o corpo, esse corpo exterior que, em diálogo direto, se assusta, se torna frágil e, mesmo com mensagens intelectuais vazias, tem apenas como função agarrar

¹ Iracema Goor é mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC SP. É ainda membro do grupo do CNPQ em “Figurações do Feminino et alii”, coordenado pela profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra. Atualmente, é doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC SP.

² ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*. 4ed. Viseu, Bertrand Editora, 1998, p. 70.

³ BARTHES, Roland, *O grão da voz* entrevistas - 1962-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 4.

o outro, tornando-o parceiro.⁴ A poetisa em seu *Diário* já está contaminada pela palavra elaborada, algo que no início de sua obra apresentava-se exatamente em contrário.

Talvez essa seja uma das razões pelas quais Florbela escolhe no início de sua criação poética a voz alentejana, voz que está intimamente ligada à terra, seja no sentido concreto ou no sentido do nascimento. Bem ao gosto popular, a obra de Florbela inicia-se com a predominância de quadras em redondilha maior, bem típica da cultura alentejana de onde se origina a poeta. Nota-se que em sua poética há uma predominância de resquícios das cantigas de amigo e de amor medievais e que aos poucos se expande para as formas que vai experimentando até alçar voo pelos sonetos decassílabos.

As cantigas de amigo são uma das manifestações da poesia trovadoresca. Têm em comum com as cantigas de amor o fato de a sua temática ser amorosa, mas, enquanto nestas o sujeito poético é o homem, naquelas é a mulher que exprime os seus sentimentos para com o “amigo”. Florbela Espanca, por meio de seus poemas, busca um intenso diálogo com a tradição lírica, especificamente com as cantigas de amigo e de amor. Ela dialoga, assim, com uma tradição que está espalhada no próprio folclore do Alentejo.

As cantigas de amigo inspiram-se na vida dos campos, tomando como cenário as flores, os rios, as fontes, as árvores. O trovador escreve o poema do ponto de vista feminino, dando expressão aos sentimentos da mulher, que é a personagem principal, que vai se encontrar com o namorado na fonte ou na romaria e, lá, espera encontrar o “amigo”. Há, portanto, uma ação do eu lírico e não apenas o desabafo intimista, como se o eu masculino (do trovador) se identificasse com o eu feminino (da “personagem”), e, utilizando essa máscara, o eu lírico masculino se traveste do eu lírico feminino, protegendo-se assim da emoção. Essa ação se desenrola com diálogos ou monólogos, em um cenário muito simples, paisagisticamente primitivo e natural.

Florbela aproveita esse tipo de cantiga de amigo, que parecia estar adormecida na memória cultural de seu país e trabalha esse gênero. A “alma feminina”, propriedade da cantiga de amigo, retorna nesses poemas cantos. Vejamos o poema “Triste passeio”:

Vou pela estrada sozinha
Não me acompanha ninguém
Num atalho, em voz mansinha:
“Como está ele? Está bem?”

É a toutinegra curiosa:
Há em mim um doce enleio...
Nisto pergunta uma rosa:
“Então ele? Inda não veio?”

Sinto-me triste, doente...
E nem me deixam esquecer-lo!...
Nisto o sol impertinente:
Ainda bem. É noitinha,

Enfim já posso pensar!
Ai, já me deixam sozinha!
De repente, oiço o luar:
“Que imensa mágoa me invade,

⁴ BARTHES, Roland, O grão da voz entrevistas - 1962-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 4.

Que dor o meu peito sente!
 Tenho uma enorme saudade
 De ver o teu doce ausente!”
 Volto a casa. Que tristeza!
 Inda é maior minha dor...
 (ESPANCA, 1996 p. 46).

O poema em questão apresenta as quadras que fazem parte das primeiras formas poéticas utilizadas por Florbela. É uma cantiga de amigo com todas as características do ambiente campesino. O amado está ausente e os elementos da natureza, por meio das metonímias, querem saber das notícias do amado “Como está ele? Está bem?”. Falam com o eu lírico a touti-negra, a rosa, o sol, o luar.

Ao retomar a cantiga de amigo, a poetisa mantém a tradição e incorpora outros elementos, que serão cruciais para a sua futura poesia. Já existe, neste momento, um anúncio do que está por vir. Há por parte do eu lírico uma ingenuidade declarada, visto que a natureza é quem fala; ao mesmo tempo, existe uma reflexão, porque, à medida que a natureza questiona o eu lírico, este é obrigado a pensar e a refletir sobre a ausência do amado. Mas, embora a natureza seja ingênua, o poema carrega um paradoxo: quando o eu lírico canta “Há em mim um doce enleio...” aí está presente o desejo, a sedução, algo que está posto de forma a envolver e enredar o corpo da amada, algo que quebra a imagem ingênua que vinha sendo construída e antes declarada. Já não é mais a natureza enquanto elemento, mas sim a mulher a invocar a natureza de seus instintos.

As imagens que aparecem em “Triste passeio” são fortes ao trazerem desde o primeiro verso o eu lírico caminhando pelo cenário (“Vou pela estrada sozinha”); a atenção já está voltada para uma mulher que se apresenta dona de si, sem nenhuma proteção masculina (“Não me acompanha ninguém”).

Ao se dar voz ao feminino, encontramos também uma figura de mulher corajosa e, ao mesmo tempo, sensual. Florbela segue, de perto, o convencionalismo da cantiga de amigo, mas já não é mais a mulher passiva e objeto do serviço amoroso; ao contrário; ela é ativa, ela é quem seduz e é ela quem fala abertamente de seus desejos mais profundos.

Em *Trocando olhares* (1994), a pesquisadora Maria Lucia Dal Farra, em um minucioso estudo sobre a pré-história da poética de Florbela Espanca, nos dá a conhecer que Florbela escolhe a quadra, não apenas porque era a adoção de uma medida e de regras de cunho popular. Escolhe-a, sobretudo porque ela manifesta, aderente a essa forma, um procedimento poético da mesma raiz, com as mesmas características temáticas, com a mesma concepção de mundo, com a formulação sintática semelhante e ainda mais com as mesmas licenças poéticas típicas de uma literatura de oitava, que não se rege, em princípio, pela prática escrita ou pela convenção literária culta.

Nesse ponto, é possível retomar uma imagem do filólogo, medievalista e poeta Paul Zumthor. Em seu livro *Performance, recepção, leitura*, ele conta de sua infância em Paris, entre as idas e vindas de sua casa para o colégio onde estudava. As ruas parisienses eram tomadas por cantores de rua, que cantavam melodias muito simples e que podiam ser retomadas pelos espectadores e esse canto era algo que Zumthor adorava ouvir. Havia também um texto que podia ser comprado, mas o que o atraía era o espetáculo. Tudo, absolutamente tudo o que estava no entorno (“os barulhos do mundo”, segundo Zumthor), foi essa a grande marca que ficou impressa em seu corpo, algo que jamais conseguiu reproduzir da mesma forma; ele fez, é claro, várias tentativas, lendo os textos ou ouvindo os cantores, mas não conseguiu o mesmo

feito. Esse canto, essa voz que estava amalgamada no meio daquela gente, ganhava um corpo que, separado de todo o cenário, acabava por se perder.

Florbela desde pequena ouvia a poesia oral, os jograis, principalmente quando a vila se preparava para receber os Reis de Portugal. Havia muita festa, muito canto e muita música. E, quando partiam os ilustres visitantes da realeza, os cantores de rua relembavam seus visitantes ilustres.

E recuperando tudo o que foi dito tanto por Barthes quanto por Zumthor, é inegável que a voz exerce um fascínio muito forte. É essa força que marca intensamente Florbela, nascida e criada em Vila Viçosa. A tentativa de montar a oralidade, seja no *Diário* marcado pela teatralidade de uma nova cena a cada dia, seja em sua poesia inicial, nasce desse universo repleto de montagens ruidosas.

Referências

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. *In*: ESPANCA, Florbela. **Poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. **Trocando olhares** (1985) São Paulo: Martin Claret, 2009.

ESPANCA, Florbela. **Trocando Olhares**. Estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela. **Diário do último Ano**. 4 ed. Viseu: Bertrand Editora, 1998.

GUEDES, Rui. **Contos e diário**. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Atualização e revisão do texto por Maria Teresa Moya Praça. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LOPES, Óscar. Florbela, a Alentejana Livre. *In*: LOPES, Óscar et alii. **A planície e o abismo** (Atas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora). Lisboa: Vega, 1997.

BARTHES, Roland. **O grão da voz entrevista – 1962-1980**. Tradução de Mário Laranjeiras. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

A São Paulo de um homem sem profissão: noites, chuvas e cantigas de roda

Leonardo da Silva Claudiano¹

RESUMO: Oswald de Andrade viveu em um momento de transição. Nascido no final do século XIX, presenciou as rápidas transformações que a tecnologia operou na paisagem urbana. Sua produção literária, em prosa, poesia e/ou manifestos, procurou envolver essas mudanças em temática e forma. Na era industrial que se anunciava, Oswald dessacralizou a arte, forçou os limites da linguagem, e nos entregou uma literatura em fecundo diálogo com o seu tempo: ágil, visual, sonora. Na presente comunicação, buscamos as imagens e as vozes urbanas que permeiam a obra oswaldiana, pelo romance “Os condenados” (1922) e alguns poemas do “Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade” (1927).

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Cidade. Modernidade.

“Livro de convalescença”. Assim Oswald de Andrade batizou seu derradeiro caderno de anotações. Na página de abertura, de próprio punho, registrou que o primeiro volume de sua autobiografia, “Um homem sem profissão: memórias e confissões – sob as ordens de mamãe”, sairia pela José Olympio. Em curtas linhas, afirmou a perda materna, com nostalgia e tristeza: lembranças de infância atravessadas pela dor de um luto irrealizado, fruto do descompasso entre morte e despedida. D. Inez, falecida poucos dias antes de Oswald regressar da Europa, em 1912, tem, nessa presentificação da memória escrita, o acerto temporal - enfim o sepultamento.

O tomo inicial de sua autobiografia permitiu arranjos temporais, espaciais, e a dor da ausência tornou-se saudade. O olhar em retrospecto refez o quarto vazio, reconstruiu a casa solitária de móveis, de pessoas. Ali, nos diz Oswald: “me ajoelhei para beijar o chão, no local onde mamãe falecera. Mas meu coração sorria para a vida” (ANDRADE, 2002, p. 33). No primeiro parágrafo, a reconciliação se afirma e permite que a lembrança se renove. Oswald, então, revê a rua e a cidade; revive o movimento de província à metrópole, que pautou vivências, experiências. Que transformou a linguagem.

Interessante notar como a relação com a urbe o envolve lentamente. Como o mundo se amplia: janela, quintal, rua, cidade. O garoto parece crescer junto do mapa cartográfico. A infância, emoldurada, faz Oswald descrever São Paulo “como uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar” (ANDRADE, 2002, p. 42). Adulto, o escritor assume, tomado por Fords e arranha-céus: “nós inaugurávamos a era da indústria” (ANDRADE, 2002, p. 35). Era a paisagem tecnológica a se anunciar e demandar uma nova forma de envolvimento com o real.

Seu primeiro romance, “Os condenados”, de 1922, traz os germes das experimentações que fez de forma intensa em produções posteriores, seja em prosa, poesia ou manifestos. Diante de uma cidade que mudava rapidamente, na qual as ruas não tinham tempo de envelhecer, Oswald buscou, já na forma, apreender a urbe em sua simultaneidade. As contradições da modernidade paulistana reverberavam pelo espaço público e atuavam no interior de seus personagens: Alma, João do Carmo, Mauro e a cidade de São Paulo, condensaram, em suas relações, muito da afirmação oswaldiana de um tempo mecânico, serial. As chaminés das fábricas, que pontuavam a paisagem, marcaram a cronologia com apitos-chamados: o dia tinha início

¹ Doutorando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com bolsa CAPES. Pesquisador do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC/PUC-SP).

com o ruído agudo que convocava ao trabalho; o ócio que se queria controlado por uma gramática produtiva capitalista, era autorizado pelo som estridente. O ano se apresentava da mesma forma: “Na cidade extensa, as fábricas anunciaram sonoramente que a crosta velha do ano se despegava da terra juvenil. Os mil apitos cantaram, cantaram” (ANDRADE, 2003, p. 82).

Tantas mudanças – velozes mudanças – exigiram uma linguagem capaz de aproximação, entendimento dos novos tempos. Ora, é fundamental, irresistível, que a linguagem se envolva e se deixe envolver pelo contexto que a impele à transformação. É igualmente fundamental e irresistível que, por sua vez, ela subverta, force seus limites, interaja com outras expressões e coloque as relações que conformam o real vivido em xeque. É preciso, nos desníveis entre real e linguagem, que conspirações se criem para descentralização do poder.

Em “Os condenados”, Oswald buscará no cinema o recurso de corte e montagem para envolver uma cidade que escapa, que foge para além do Triângulo. Paradoxalmente, a cartografia que se amplia é condensada por um tempo que comprime distâncias. Flora Süssekind (2006) faz análise interessante ao mapear como a literatura se aproximou e se relacionou com a paisagem tecnológica e as linguagens que daí surgiram. De meras referências, a princípio, a insinuação constante terminou por ser ressignificada pelo fazer literário modernista. O cinema ou o bonde, por exemplo, que compunham enredos como objetos, passaram a se desdobrar em recursos, sensações. A realidade se impunha à literatura. Não bastava o bonde, meio de transporte. Exigia-se a locomoção rápida, a paisagem entrecortada, o contato, o choque. “Os condenados” se encontra nesse lugar, na fronteira que se borra, no tempo que morre e sobrevive transmutado; no tempo que surge para se desfazer e refazer constantemente, sempre carregado de elementos que o antecederam, seja pela presença, seja pela negação. A forma fragmentada da obra visa romper com a continuidade, com a cadência. Pretende caminhar aos solavancos, aos choques recorrentes, simultâneos. Pretende ser cidade.

“Os condenados” traz, ainda, outra questão fundamental: a dessacralização da arte. Discussão que aparece de forma mais explícita na figura de Jorge d’Alvelos, em *Estrela do Absinto* (1927), segundo tomo do que virá a ser a *Trilogia do Exílio* (1941). No primeiro volume, a sugestão se mostra em João do Carmo, poeta que sai “baudelairianamente, pelas ruas da cidade” (ANDRADE, 2003, p. 87) – em uma menção que não é fortuita a Charles Baudelaire, se pensarmos no pequeno poema em prosa “A perda da auréola” (BAUDELAIRE, 2011, p. 215). Nele, temos o que Berman (1986) chamou de uma cena arquetípica da modernidade.

Baudelaire nos apresenta a cidade que se abriu, pelas obras de Haussmann. Nesse processo, confinou pedestres em calçadas, segregando-os de parte do espaço público. No *boulevard* de macadame, o fluxo, outrora contido por ruas sinuosas de traçados medievais, experimentou a aceleração, e exigiu dos parisienses novos reflexos. Nesse instante de transição, o poeta de Baudelaire, personagem de “A perda da auréola”, viu-se confuso, assustado na travessia. Quais recursos lhe permitiriam cruzar a via? Em conversa com o “homem comum”, conta:

Ainda há pouco, quando atravessava a avenida [boulevard], apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados (...) minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada [macadame]. (BAUDELAIRE, 2011, p. 215).

Ou seja, na nova dinâmica exigida pelo contexto, não se fazia necessário, apenas, a aquisição de comportamentos, mas, principalmente, a perda de antigos. Em outras palavras, a

passagem pelo *boulevard* moderno, veloz, dá-se, inevitavelmente, pela perda da auréola. E, despido, o estranhamento inicial do poeta cede lugar a agradável sensação de conforto: “Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê!” (BAUDELAIRE, 2011, p. 215). Por sua vez, a auréola suja-se na lama, torna-se parte do mundo. A arte, etérea, santificada, não resiste ao *boulevard*. Cai, corrompe-se. O “homem comum” que interpela o poeta, estranha a ausência da auréola. Surpreende-se, igualmente, pelo encontro num lugar de má reputação, incompatível com a ideia de artista esteta, puro: “O quê!? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências?” (BAUDELAIRE, 2011, p. 215). Sim. É onde o poeta estará na modernidade: “Sinto-me bem aqui (...) A dignidade, aliás, me entedia” (BAUDELAIRE, 2011, p. 215).

Temos, então, a arte dessacralizada, objeto de escândalo (CAMPOS, 2017). A poesia não estará na abstração de todas as coisas, mas no lodaçal de macadame, na cidade, no bordel de Baudelaire. “O lodaçal de macadame virá a ser um dos fundamentos a partir dos quais brotará a nova literatura mundial do século XX” (BERMAN, 1986, p. 157). Assim, encontraremos a arte, despida, nos cabarés de “Os condenados”. Ela atravessará, com os personagens oswaldianos, as noites sem glamour da cidade. Estará em todas as coisas, a existir nos fatos.

Cinco anos após “Os condenados”, o escritor publica “Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade” (1927). Nele, muito do que foi experimentado no primeiro romance e em produções posteriores, ganha forma e contornos mais nítidos. Oswald parece, aqui, querer levar a outro patamar o grito manifesto de “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p. 62). Se, com João do Carmo, usou de olhos amargurados para derrubar a arte de seu pedestal, o solar Primeiro Caderno traz o a surpresa e o espanto infantil diante do mundo em transformação: desenhos desprezíveis, linguagem despreocupada, cantigas de roda: a criança, não viciada pelo academicismo, constrói poemas que refletem a primeira descoberta. A inocência produz chaves múltiplas de análises. O diálogo entre texto e ilustrações pueris abrem perspectivas para além do escrito, como no pequeno poema Crônica:

Era uma vez
O mundo (ANDRADE, 2017, p. 144).

O aluno, diante do globo que antecede as palavras, espera pela aventura, pelas possibilidades anunciadas pelos Contos de Fadas? Ou avisa de viagens findas, diante de souvenirs que ganham poeira em quartos e porões?

O caderno traz outras lições da poesia mundana, só possíveis pela falência da aura única (CAMPOS, 2017). No tempo em que “As meninas de todos os lares ficaram artistas” (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p.60), a criança pôde inventar a máquina de versos. Com ela, o aluno Oswald de Andrade subverteu a poesia, trapaceou com a linguagem, apostou em paródias, reforçou a oralidade. Trouxe, como no poema “Brinquedo”, cantigas de roda para dizer do cotidiano em transformação de uma cidade que cresce e deixa de se emoldurar pelos batentes da janela, como outrora se permitia:

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava
Uma cidade pequena
Pouca gente passava

Nas ruas. Era uma pena (ANDRADE, 2017, p. 121).

O tom lúdico, da voz em cantiga, aponta um travo de amargor: a cidade cabe, toda ela, no olhar do garoto, entediado pela pasmaceira. Algo, no entanto, irrompe no poema. Poucas linhas adiante, a distância se comprime e a paisagem tecnológica se impõe:

Os bondes da Light bateram
Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da varanda (ANDRADE, 2017, p. 121).

As vozes da roda continuam a pontuar estrofes, mesmo em meio aos bondes. A cidade que se espraia, passa a se verticalizar:

Depois entrou no brinquedo
Um menino grandão
Foi o primeiro arranha céu
Que rodou no meu céu (ANDRADE, 2017, p. 122).

São Paulo, de repente, não cabe mais na janela. O menino vai ao quintal e canta a última cantiga:

Do quintal eu avistei
Casas torres e pontes
Rodaram como gigantes
Até que enfim parei (ANDRADE, 2017, p. 122).

A urbe não permite mais folguedos. O progresso relegou à lembrança os quintais e brincadeiras de rodas. O desenho que finaliza o poema é o salto temporal que leva o garoto, definitivamente, da janela à metrópole. Oswald mescla em traços rápidos (fig. 1) dois quadros de Tarsila: São Paulo (fig. 2) e São Paulo [Gazo] (fig. 3). O aluno parece-nos dizer que a cidade se tornou concreto, chaminés e motores à combustão. Uma Igreja de ares coloniais ainda marca a paisagem, como a nos sussurrar temporalidades distintas em coexistência.

Já em “Soidão”, a cidade cinzenta das garoas traz o som das chuvas aos versos. “Chove chuva choverando” reproduz o ruído da água que cai e molha as ruas. Repetido em pontos-chaves, Oswald faz ecoar o barulho por todo poema, de modo que as cenas cotidianas que nos apresenta, trazem tons nublados, a reforçar a solidão.

Ainda que São Paulo se lave e enfeite, como diz o aluno:

Chove chuva choverando
Que a cidade do meu bem
Está-se toda se lavando
(...)
Chove chuva choverando
Que o jardim do meu bem
Está-se todo se enfeitando (ANDRADE, 2017, p. 142).

O cenário parece forçar recolhimentos solitários. O aluno da poesia pressente o vazio que o ronda.

Senhor

Que eu não fique nunca
 Como esse velho inglês
 Aí do lado
 Que dorme numa cadeira
 À espera de visitas que não vêm (ANDRADE, 2017, p. 142).

Entretanto, a prece escorre com as águas. A solidão do poema se reforça no desfecho, na ausência, no não lugar que são quartos de hotéis:

Noite
 Noite de hotel
 Chove chuva choverando. (ANDRADE, 2017, p. 143).

Fica-nos a impressão de que não é o aluno que redige a última estrofe. É o homem.

Assim, para efeitos de considerações finais, gostaríamos de ressaltar que o percurso, até aqui, procurou dialogar a cidade moderna com o fazer literário de Oswald de Andrade. A radicalidade do escritor, conforme apontada por Haroldo de Campos (2017), tem relação direta com a paisagem tecnológica de seu contexto em transformação. Diante do poder irresistível e irreversível da técnica, Oswald soube se apropriar das linguagens daí advindas, ressignificá-las em sua prosa e poesia, e trapacear, subverter a escrita, retirá-la do centro do poder e apresentar os desníveis da modernidade. Berman (1986) nos diz que o poeta de Baudelaire, ao perder a auréola no boulevard de macadame, ratificou as polissemias da modernidade, quando a tecnologia despiu a arte e a arte corrompeu a tecnologia. Oswald fez o mesmo, seja com o atormentado João do Carmo em sua relação conflituosa com a cidade de luzes noturnas; seja com o aluno de poesia, com globos, cantigas e ecos de chuva urbana.

Anexos (Figuras)



Figura 1 – O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade: Brinquedo
 Fonte: (ANDRADE, 2017, p. 122).



Figura 2: São Paulo
Autor: Tarsila do Amaral (1924).

Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2325/sao-paulo>. Acesso em 02 nov. 2020.



Figura 3 – São Paulo [Gazo].
Autor: Tarsila do Amaral (1924).

Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1619/sao-paulo-gazo>. Acesso em 02 nov. 2020.

Referências

- ANDRADE, Oswald. **Os condenados**: a trilogia do exílio. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald. **Um homem sem profissão**: memórias e confissões – sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa** [O Spleen de Paris]. São Paulo: Hedra, 2011.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

As vozes críticas e questionadoras no livro *O Rei de Amarelo*

Fernanda Nicola Annunziato¹

RESUMO: Nas vestes rasgadas do Rei de Amarelo podemos compreender todo o pensamento sobre o pecado, a doença e a arte moderna que permeava a escola Decadente Francesa na última década do século XIX na Europa, representado pela cor amarela ligada ao pecado, a podridão, a decadência e a loucura. Nesse contexto Robert W. Chambers resolve publicar em 1895 nos Estados Unidos uma história cujo personagem central é um livro-peça teatral macabro que é a realização magistral de um projeto decadente e que leva à insanidade aqueles que o lê. Essa coletânea de dez contos de nome *O Rei de Amarelo* fará alusão de um livro dentro do livro, justamente para discutir essa ideia do medo do incompreensível atrelado a algo que nos rodeia e que faz parte real da sociedade, nesse caso o questionamento de como a leitura de certas ideias contestadoras deveriam ser evitadas por serem consideradas uma ameaça e encaradas como uma fonte de vícios e imoralidades. É essa consciência via e na linguagem que possibilitará a descrição de coisas não palpáveis e sobrenaturais tomadas como uma crítica feroz aos costumes e valores da cultura massiva e burguesa da época.

Palavras-chave: Decadentismo. Cor Amarela. Metalinguagem. Incompreensível. Crítica.

Motivações e contexto

Para começarmos a entender o que se passava na última década do século XIX na Europa, nós precisamos assimilar o pecado, a doença e a arte moderna representados por uma mesma cor: o amarelo que era o matiz do pecado, da podridão, da decadência e da loucura.

Nesse período quando os livros dos autores decadentes franceses eram importados para a Inglaterra, eles vinham encadernados e identificados em amarelo, normalmente por possuírem um conteúdo polêmico ou liberal demais para a puritana sociedade inglesa, que os encarava como uma fonte de vícios e imoralidades.

Essa chamada escola Decadente Francesa inspirava-se na poesia de Charles Baudelaire (1821-1867) onde aparecia a ideia de pessimismo e a natureza da decadência e do mal-estar; acredita-se que foi esse contexto que inspirou o tal “livro amarelo” que surge no romance *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890). Mas ainda nos perguntamos o que queriam esses decadentes franceses? No decadentismo, o artista buscava uma certa independência e uma autonomia criativa, onde novas técnicas expressivas foram desenvolvidas, como o fim da obrigação do uso da lógica da palavra, da sintaxe e da pontuação na literatura e na poesia.

Então, foi através dessa revolução na linguagem que se procurou livrar a literatura e a poesia das influências anteriores, porque a escola decadente tinha como objetivo principal o de desligar a arte e a literatura das amarras materialistas da sociedade industrializada e da moral e dos costumes da burguesia da época, numa espécie de desdém da cultura massiva e burguesa.

Dessa forma, o poeta buscava a liberdade, inclusive de caráter. O decadentismo era contra a moral e os costumes burgueses, evocando uma evasão à realidade cotidiana, exaltando o heroísmo individual e infeliz, explorando as regiões mais extremas da sensibilidade e do inconsciente.

Conforme o que podemos verificar no texto *O grão da voz* de Barthes, surge no escrito um novo imaginário, que é o do “pensamento”. Sem dúvida o Outro está sempre presente, sob

¹ Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

a figura anônima do leitor; assim o “pensamento” posto em cena fica devedor do autor e do que ele quer passar ao público. Por isso que a fala, o escrito e a escrita acabam engajando um sujeito separado, e o leitor ou ouvinte devem seguir esse sujeito dividido, diferentemente conforme fala, transcreve ou enuncia (BARTHES, 2004, p. 5-6).

No decadentismo, há justamente essa investigação do mistério que está oculto na realidade. O poeta, nesse caso, é uma espécie de vidente, que se volta para o mundo interior e o manifesta no poema. É uma ponte entre a Literatura e a busca pelos instintos que vão de encontro ao inconsciente humano e o leitor deve mergulhar nesse subjetivismo do autor.

Abordagens iniciais

É nesse contexto que Robert W. Chambers (1865-1933) publica em 1895 nos Estados Unidos um livro contendo dez contos, sendo que os quatro primeiros giram em torno de uma peça de teatro intitulada O Rei de Amarelo.

Esses quatro contos formam uma única história, onde essa tal peça de teatro da qual nós temos apenas vislumbres, é a realização final do projeto decadente. O seu autor, cujo nome jamais é revelado, foi tão bem-sucedido na criação de uma obra representativa de um período da Literatura, que a própria beleza do texto se converte em uma maldição para quem o lê.

E é justamente essa alusão a um livro dentro do livro, mais precisamente, a uma peça teatral fictícia, que se torna o personagem central dos contos, essa figura sobrenatural cuja existência extrapola as páginas do livro. E é essa imaginação simbólica que oferecerá uma possibilidade de criação de sentidos, e é na linguagem que se exprime essa capacidade de simbolizar.

No texto de Haroldo de Campos – *Uma poética da radicalidade*, ele fala que ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia/texto, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho no irracional e no “mistério”, mas de uma poesia/texto de postura crítica, de tomada de consciência via e na linguagem (CAMPOS, 1972, p. 16). É essa leitura simbólica que permitirá que a psique ameaçada por uma realidade além da compreensão humana se interligue às escolas Simbolista e Decadente do final do século XIX, cujo interesse pelo mistério só se concentrava mais nas anomalias do pensamento e dos instintos humanos do que no verdadeiro sobrenatural.

O que ocorre aí é um programa de dessacralização da poesia/texto, através do despojamento da “aura” de um objeto único que circundava a concepção poética ou literária tradicional. (CAMPOS, 1972, p. 20).

Mas, curiosamente, os contos de O Rei de Amarelo não são, eles mesmos, exemplos da literatura decadente. Pelo contrário, seus protagonistas revelam uma tocante pureza de coração, vários deles são católicos ou estão em busca da fé. Por isso, que o horror em Chambers é externo, físico, quase cósmico, contradizendo os decadentes franceses que eram mais intimistas.

Quando O Rei de Amarelo foi escrito, a ideia de que uma obra literária poderia ser escandalosa demais para circular, ou perturbadora demais para que fosse seguro lê-la, ainda tinha alguma plausibilidade. Não nos esqueçamos que nesse cenário de fim de século certas ideias e certos pensamentos eram considerados perigosos e deveriam ser evitados. Nessa perspectiva faz sentido, analisarmos o livro pelo viés contestador e mais ligado a essa sensação profunda de um terror diante do contato com aquilo que é desconhecido e proibido, nesse caso fazendo menção direta aos livros franceses decadentes.

Como o jogo mudou

O Rei de Amarelo foi um sucesso no lançamento, e hoje é a única obra de Chambers ainda lembrada pelos leitores e crítica. Entre os estudiosos da literatura fantástica, há quem o considere o volume mais importante publicado por um autor norte-americano entre o tempo de Edgar Allan Poe (1809-1849) e o surgimento dos primeiros modernos, como H.P. Lovecraft (1890-1937).

O que torna esse livro surpreendente é o fato de Chambers empregar uma variedade de tipos de medo. Em todo o livro a paranoia, a doença mental e o estigma social que ele carrega são um tema constante. O próprio Rei de Amarelo aparece aos personagens do livro de maneiras muito diferentes.

A identificação dos efeitos de sentido na relação autor e leitor interpretante se encaixa aqui conforme a leitura do texto de T. S. Eliot – *De poesia e poetas* (a música da poesia), onde descobrimos que um poema pode dar a impressão de significar coisas muito distintas a diferentes leitores, e todos esses significados podem ser diferentes daquilo que o autor imaginou expressar. A interpretação do leitor pode diferir e ser igualmente válida. E pode até ser melhor. Pode existir num poema muito mais do que aquilo que o autor ali julgava existir. Por isso o que admiramos num texto perfeito não é tanto a habilidade do autor em adaptar-se ao modelo, mas a perícia e a força através das quais ele harmoniza tal modelo àquilo que pretende dizer (ELIOT, 1991, p. 42-43).

Portanto, podemos constatar que a leitura do texto O Rei de Amarelo quando efetuada de uma forma mais real e sem pretensões de adentrar numa interpretação mais profunda, simplesmente teremos uma história sobre uma entidade misteriosa que leva os protagonistas a uma loucura ou que eles estão a todo momento à mercê de algo maior ou incompreensível para a mente humana. No entanto, se nós resolvermos nos envolver com a história e lermos através das entrelinhas, perceberemos que o texto aparentemente esconde algo, cujo tema principal gira em torno de uma subversão cultural e social.

Essa preocupação se assemelha com o que surge na introdução do livro *26 Poetas Hoje* de Heloísa Buarque de Hollanda, que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em “brincar” com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos (HOLLANDA, 1998). Por isso, se exige por parte do leitor uma busca mais aprofundada por interligações com outras obras e referências, na tentativa de encontrar uma resposta ou solução para aquilo que foi lido. Diante disso, podemos perceber que o quê o texto veicula não é materializado explicitamente e que essa construção do incômodo, de personagens míticos, devaneios e estados alterados da percepção, colocam o texto como sendo do gênero horror cósmico fantástico.

Consequências

Com a disciplina Oralidade e a Escritura: a escuta das vozes na literatura, podemos perceber que o uso da metalinguagem no livro O Rei de Amarelo, com essa ideia de um livro dentro do livro, onde somente pudermos ter acesso a pequenos trechos, gerou a oportunidade para que outros escritores ou criadores pudessem continuar a história a partir dos seus pontos de vista, o que possibilitou a ramificação da história para outras vertentes culturais.

Um bom exemplo foi com o redescobrimento da obra aqui no Brasil em 2014, onde o livro virou *Quadrinhos* composto por oito contos de escritores e desenhistas nacionais. Os vários procedimentos de construção do próprio livro O Rei de Amarelo inclui citações que remetem a uma intertextualidade; podemos ver a fragmentação aparecendo em cortes e

colagens e o hibridismo de gêneros; até o uso da coloquialidade ocorre gerando uma certa oralidade, criando o entrelaçamento entre a voz do narrador e a do personagem.

O narrador e os personagens aparecem imbricados, não é mais a voz do eu-lírico todo poderoso que tem toda a importância, mas sim ocorre algo que descentra o sujeito. Para que o autor possa criar essas sensações das emoções e dos afetos, dos estados psicológicos alterados, ocorre essa porosidade entre as vozes. Tudo isso com o intuito de desorientar o leitor e fazê-lo ficar mais ativo à leitura do livro, pois também surgem artifícios para interromper a coerência do texto e confundir os tempos e os lugares. Os lugares-comuns se transformam em lugares-incomuns, para provocar um choque e despertar uma maior interação.

Então, se agora essa poesia/texto se confunde com a vida, são inúmeras as possibilidades de que sua linguagem, naturalmente se desdobre e se diversifique na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes, passando pela anotação até mesmo de dado momento político, tendo o livro ainda uma relevância muito grande na contemporaneidade.

Diante disso, podemos até colocar o livro fictício como um elemento-chave para chamar a atenção da palavra como um corpo, porque esse texto ganha uma vida própria e pode ser considerado como um Fantasma que passa a atormentar e enlouquecer as pessoas que tiveram contato com ele, criando um cenário de horror que adquire contornos realísticos.

Assim, o fluxo das palavras é também o fluxo que se cria em nossa leitura, e o sentido depende deste percurso sugerido pela história. Ele não se restringe a uma significação do tipo “isto quer dizer aquilo”. Ele depende de uma vivência, de uma experimentação, de seu desenrolar, que só pode se dar, a cada vez, em cada leitura. Portanto, o que está em jogo nessa criação de vozes no livro *O Rei de Amarelo* é a percepção da linguagem como transcrição de algo que não é palpável, é transformar essa mesma linguagem na descrição de coisas que não existem e que não podem ser diretamente compreendidas, mas que devem ser questionadas e analisadas.

Referências

CHAMBERS, Robert W. **O Rei de Amarelo**. Tradução: Edmundo Barreiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

CHAMBERS, Robert W. **The King in Yellow**. New York: F.T. Neely, 1895. Disponível em <https://archive.org/details/kinginyellow00chamuoft> . Acesso em 01 jun. 2020.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Mario Iaranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade” In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

MORETTO, Fulvia L. M. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

T. S. Eliot. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

A materialidade da voz em O Livro sem Figuras

Luara Teixeira de Almeida¹

RESUMO: O presente trabalho aborda a temática da voz na literatura, com foco nas narrativas para infância, partindo da análise de O Livro Sem Figuras, de B. J. Novak. Observamos na obra uma voz autônoma ganhando corpo ao ser representada de maneira gráfica na narrativa, exigindo do performer uma atuação múltipla. A partir disso, levantamos os efeitos de sentido gerados por essa materialidade de uma voz na literatura.

Palavras-Chave: Voz. Literatura de Infância. Projeto Gráfico.

A história da literatura de infância é bastante reconhecida por sua linguagem visual. Traços, formas e cores constroem livros e narrativas. Afinal, indagaríamos a própria Alice do país das maravilhas, para que serve um livro sem figuras nem diálogos?

Eis que B. J. Novak, em 2014, publica O Livro Sem Figuras, transgredindo o predomínio das imagens na tradição infantil. A quarta capa da obra diz que se um livro não tem figuras, não tem nada para ver... a não ser as palavras. E apresenta a poderosa ideia de que a palavra escrita pode ser uma fonte infinita de alegria e travessura (NOVAK, 2014). O jogo lúdico em sua obra, portanto, se faz por meio da oralidade provocada pelo texto verbal e gráfico.

As primeiras páginas já estipulam uma regra: "Os livros funcionam assim: A pessoa que está lendo é *obrigada* a dizer *tudinho* que está escrito no livro" (NOVAK, 2014, n.p) Pois bem, a pessoa é obrigada a *dizer*, já indicando uma vocalização do texto escrito, e não apenas uma leitura silenciosa.

Utilizaremos, portanto, o termo performer ao invés de leitor, valendo-se do conceito de Zumthor (1997) que se refere a performance como ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Há portanto, no dizer, uma transmissão e uma recepção, que passam pela voz e pelo ouvido.

A obra segue a lógica do performer ter que dizer tudo o que está escrito, mesmo se forem apenas barulhos esquisitos ou um montão de baboseiras, como o próprio texto diz. Observamos dois procedimentos da escrita desse livro. O primeiro é a forma gráfica de uma voz autônoma e o segundo é a incorporação da voz falada, coloquial, no personagem-narrador, ambos reivindicados pelo performer. Falaremos de cada uma separadamente, com o intuito de análise, no entanto, é por meio da articulação entre ambas que a obra se constrói.

Primeiramente, observamos uma exploração da voz por meio de experimentações gráficas. O performer é estimulado a reproduzir diferentes vozes, acompanhando as representações visuais do texto verbal. Dessa forma, expressamos uma voz robotizada ao ler uma tipografia formada por pixels, ou ainda cantamos uma canção sem conhecer sua melodia, por causa das notas musicais e repetição das letras, dando ritmo. Além disso, letras em negrito e corpo maior, nos indicam uma leitura com maior ênfase, enquanto fontes pequenas e espaçadas nos fazem dizer de maneira pausada e baixa o que lemos. As representações gráficas mimetizam nossa voz que, segundo Zumthor (1997), devem descrever suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance e a altura. Sua representação, portanto, busca se aproximar de todos esses elementos, jogando com formas, tamanhos, cores e incorporando a voz falada na escrita. Podemos pensar, inclusive, na forma, cor e cheiro da palavra escrita se transformando em voz, como quando o texto verbal diz "a minha cabeça é feita de pizza de goiaba" (NOVAK, 2014,

¹ Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

n.p), e a tipografia, em negrito, se apresenta na cor goiaba, remetendo ao gosto, cheiro e textura da fruta. A voz nos revela significados incorporando todos os nossos sentidos.

Há, nessa obra, uma voz que se descola do sujeito, ganha autonomia e existência própria, a ponto do personagem-narrador questionar as imposições dela.

Observamos na fig. 01 um momento em que essas duas vozes estão em contraposição.

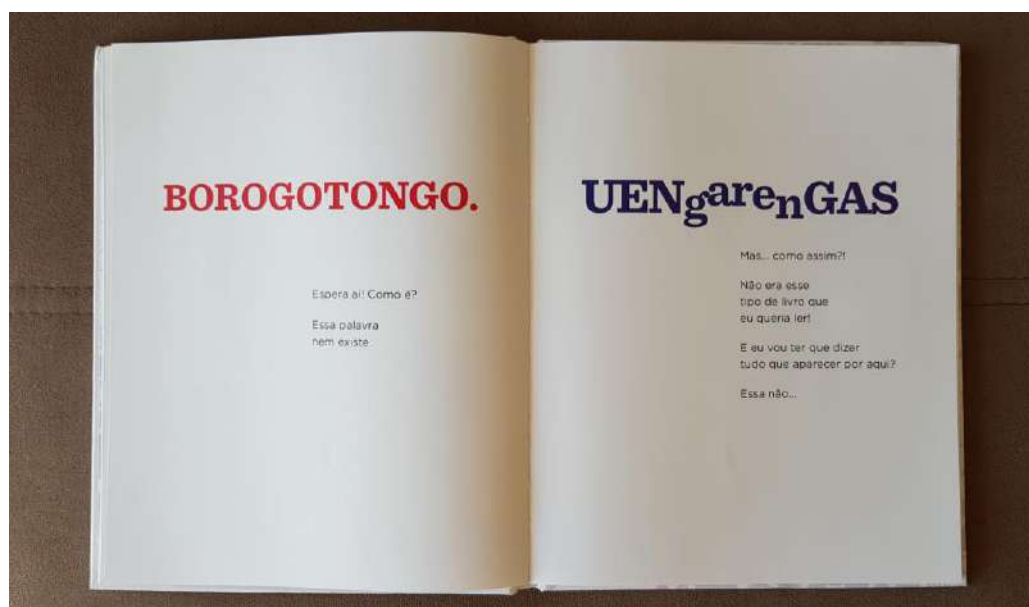


Figura 1 - Página de O Livro Sem Figuras.
Fonte: NOVAK, 2014.

A primeira voz diz "Borogotongo", em letras maiúsculas, com tamanho grande e de cor vermelha. A segunda voz, em menores proporções visuais rebate "Espera aí! Como é? Essa palavra nem existe" (NOVAK, 2014, n.p). Percebemos essa segunda voz desconfortável por ter sido obrigada a dizer a outra expressão no espaço-livro.

Observamos uma hibridez entre os discursos. Há uma voz autônoma que invade a narrativa sóbria, atropelando a realidade do personagem-narrador que questiona essa oralidade lúdica que se impõe à ele. Como na página seguinte que uma palavra sem sentido e de representação gráfica variada diz Uengarengas, e a segunda voz protesta "Mas... como assim? Não era esse tipo de livro que eu queria ler! E eu vou ter que dizer tudo que aparecer por aqui? Essa não..." (NOVAK, 2014, n.p).

A incorporação da voz falada, como dito anteriormente, está presente na obra dialogando, principalmente, com a outra voz. Ela é construída por meio de frases e indagações bastante coloquiais, se aproximando da conversação do dia-a-dia. Por meio de cortes ocorridos pelo virar de páginas e da voz independente, esse discurso do personagem-narrador ganha ritmo, dinamicidade. Os embates trazem o espontâneo da oralidade, se fragmentando e se repetindo.

Vemos na fig. 02 outro trecho que demonstra essa oposição.

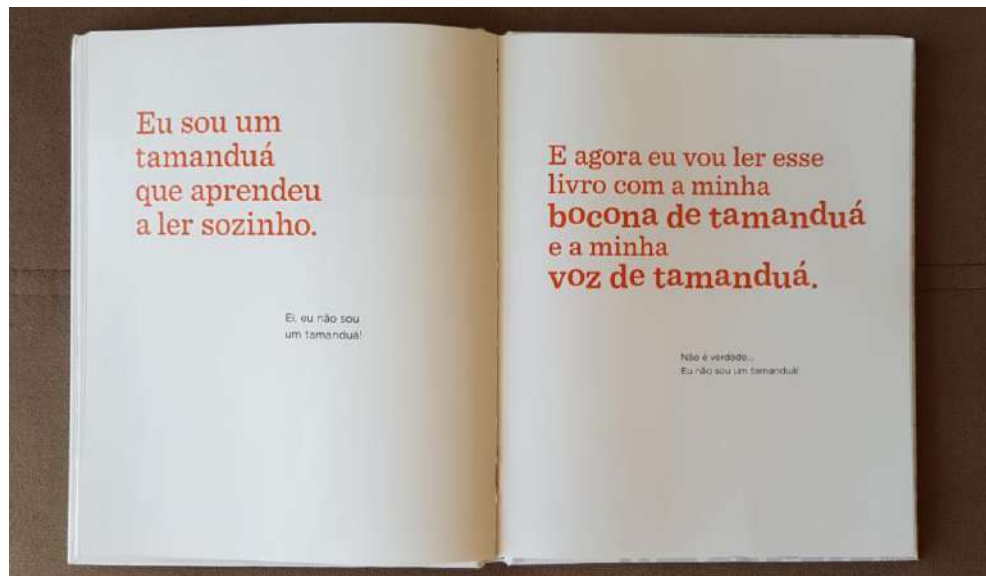


Figura 2: Página tamanduá
Fonte: NOVAK, 2014.

O primeiro texto diz "Eu sou um tamanduá que aprendeu a ler sozinho.", enquanto o outro texto, logo abaixo, diz "Ei, eu não sou um tamanduá" (NOVAK, 2014, n.p). Notamos aqui a espontaneidade diante de uma voz que surge e se incorpora a fala do personagem-narrador, ambas sendo lidas e ditas pelo performer, que entra em um embate consigo próprio diante de vozes com personalidades distintas.

A voz, nessa obra, se aproxima de um discurso indireto livre, que é uma "forma de expressão que, em vez de apresentar a personagem em sua voz própria (DISCURSO DIRETO), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (DISCURSO INDIRETO), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 641). Lemos uma outra voz que invade o discurso da voz primeira, sem indicação, e é incorporada no discurso do personagem-narrador, ainda que não seja a voz dele próprio. Esse recurso do discurso indireto livre, no entanto, também é transgredido nessa obra, uma vez que o narrador, ao incorporar uma outra voz em seu discurso, se espanta com ela. A voz possui força própria e seu caráter não é de mera reprodução de uma fala outra, mas uma presença real e individual.

O auge da presença dessa voz autônoma se faz no momento em que o personagem-narrador diz que as crianças gostam desse livro pois ele obriga os adultos a "fazer uns barulhos esquisitos" e nesse momento, antecipando o que virá, ele diz em voz baixa "ai, não, lá vem...", para em seguida sermos atingidos visualmente por uma página cheia dos tais barulhos estranhos, com cores, formas e tamanhos diferentes.

A escrita do Desassossego, a voz da sensação em Fernando Pessoa

Karen Cristina Teixeira Pellegrini¹

RESUMO: A seguinte proposta de apresentação tem o intuito analisar brevemente de que forma o processo de estudos da sensação, proposto por Fernando Pessoa em seu Sensacionismo, percorre todo o Livro do Desassossego, transformando-o em um lugar de exercício poético da sensação, que é capaz de esmiuçar-se e tornar-se sempre outra, dessa forma cada sensação é expressa em sua máxima potencialidade.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Livro do Desassossego. Sensacionismo. José Gil.

Pensar a voz nos textos de Fernando Pessoa é pensar em multiplicidade. Seja pela construção de sua heteronímia, que criou corpos e histórias para essas vozes, quando a questão da despersonalização, essa, fundamental para que sua poética aconteça. Não seria possível termos esses versos de Campos sem o processo sensacionista de dissolução do sujeito.

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
(CAMPOS, 2014, p. 135).

O propósito aqui é pensar de que forma Pessoa trabalha a linguagem para a construção de sua poesia/prosa, assim, serão utilizados trechos do Livro do Desassossego (2013). Esse livro, traz em sua construção uma busca constante por fazer com que a linguagem seja capaz de “photographar o que se sente” (PESSOA, 2013, p. 313). Para que essas percepções acerca do Desassossego venham para a superfície, buscamos dialogar com o pensamento de Gilles Deleuze e José Gil, em uma busca para compreender como o processo da escrita em Pessoa é capaz de desterritorializar a linguagem, colocando-a sempre em experimentação. Também será fundamental pensar a própria teoria literária desenvolvida por Pessoa.

É sabido que Pessoa criou algumas correntes vanguardistas, a mais singular delas será o seu Sensacionismo, que além de ser uma corrente literária de vanguarda, será também um importante processo para desenvolver sua teoria acerca da Sensação. Como trabalhar a sensação, esse pensamento em Pessoa é um processo quase científico. De uma forma superficial o foco aqui é entendermos que no Sensacionismo é preciso ter “A sensação como realidade essencial” (Pessoa, 2009, p. 180).

Em um dos diversos textos sobre o sensacionismo Pessoa escreve:

Vêr uma coisa e imaginar uma coisa visível são phenomenos identicos. Apenas os diferença a collocação spacial da viagem visualizada. O mundo exterior é uma hallucinação em commum, uma criação-media das imaginações sommadas.
(PESSOA, 2009, p. 179).

Se o mundo exterior seria essa alucinação em comum, como criar uma literatura capaz de exprimir as sensações que o poeta trabalha e singulariza? Como trabalhar com uma língua

¹ Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

de significados tão colados que parece impossível fugir dessa significação já impregnada pela sociedade? Aqui não se trata de neologismos, de rebuscamentos da língua, mas de pensar a língua como estando sempre em processo, sempre pelo meio. Primeiro é preciso buscar a sensação que atravessou o corpo para depois transformá-la em palavra. “O sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada idéa, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente d’aquela que exprime outra” (PESSOA, 2009, p. 183).

Sabemos que o poeta Alberto Caeiro, o mestre de seus heterônimos, era tido como “chefe” do Sensacionismo – “Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro” (PESSOA, 1966, p. 126) – mas, “O sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro” (CAMPOS, 1966, p. 148). Ao colocar um heterônimo como criador de um movimento, Pessoa já nos aponta que não é possível fazer uma literatura sensacionista sem a despersonalização. Se despersonalizar também será um processo sensacionista.

Dessa forma é possível perceber como o *Livro do Desassossego* já é concebido como um Livro, em que se despersonalizar faz parte de seu próprio processo de construção. O Livro foi escrito ao longo de quase duas décadas e sua autoria foi mudando ao longo desse período. Na edição que usamos do Livro, feita por Jerónimo Pizarro e publicada pela editora Tinta da China, em 2013, o editor aborda a questão da autoria do Livro:

Em última análise, o autor será o próprio Pessoa, e assim deve a meu ver, ser arrogado. Só que existe um autor interno ao Livro, que primeiro foi o próprio Pessoa ou uma das suas figurações ortônimas, depois Vicente Guedes, num primeiro ato de despersonalização, mais tarde Bernardo Soares, num segundo ato de despersonalização, e finalmente, ao que parece, outra vez Pessoa. (PIZARRO, 2013, p. 14).

Essa busca por um autor já coloca o *Livro* como um processo da escrita em Pessoa, que por ser sensacionista busca para cada forma de expressão um estilo próprio daquilo que vai ser colocado na obra. Em um anexo de 1931, Pessoa escreve sobre a organização do *Livro*:

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de B[ernardo] S[oares], tal como agora surge, a essa vera psicologia. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estylo, sem que elle perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconnexo logico que o caracterizam. (PESSOA, 2013, p. 527).

Seguir o “o devaneio e o desconexo lógico” essa é a escrita de Soares, que ao longo do *Livro* nos transporta não só pela cidade de Lisboa, mas tenta explorar todas as suas sensações, traçando um estilo próprio do *Desassossego*. Para tentarmos escutar essa voz que escreve o Livro, é preciso ver de que forma a sua língua é construída. Deleuze em seu *Crítica e Clínica* (2013), vai pensar diversas questões da literatura. Em um dos textos que compõe o livro, *Gaguejou*, o autor vai tratar de que forma a língua é trabalhada por alguns autores a fim de construir o que seria essa língua estrangeira própria de cada autor e dá pistas de como é possível fazer a língua *Gaguejar*.

Fazer uma língua gaguejar não se trata de um “multilinguismo”, é preciso modificar o “sistema homogêneo em equilíbrio”. No *Desassossego* Pessoa vai pensar formas de romper com esse sistema homogêneo, tomando a linguagem não como um fim dado, mas como um processo sempre em construção, que no *Desassossego* se encontra em constante desequilíbrio.

Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, anti-grammaticalmente supremo, direi “Sou- me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarentaphrases? [...] Obedeça á grammatica quem não sabe pensar o que sente. (PESSOA, 2013, p. 313).

Pessoa compreendia a importância de criar uma gramática própria para o estilo que desejava expressar. Porém, só mudar palavras de lugar não dá conta de romper com a significação, para fazer a língua *Gaguejar* é preciso estar atento a maneira que as sensações são trabalhadas, são elas que vão possibilitar a criação desse desassossego da língua.

Dentro do Livro do Desassossego temos diversas passagens em que somos colocados diante de um pensamento que busca essa sensação capaz de fazer a linguagem vibrar, ser outra, sempre em metamorfose. Quando mais intensidade uma sensação tiver mais realidade ela ganha. Uma sensação pode ter mais ou menos realidade, depende da forma que é trabalhada. Deleuze vai falar dos artistas que vão *minorar* a língua, criar um uso menor dela:

São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um dos seus termos, segundo uma incessante modulação. (DELEUZE, 2011, p. 141).

Para Pessoa, é preciso primeiro buscar a sensação mínima para que a linguagem possa atingir essa potência poética desequilibradora, para que as palavras não tratem das sensações que já estão recobertas de significação. O que gagueja em Pessoa são as sensações, elas se repetem ao longo do livro em imagens de sono e de chuvas na cidade de Lisboa, mas cada vez acompanhadas de um complexo de imagens diferentes, que colocam o corpo de quem lê em suspensão e as sensações deixam de ser pré determinadas para atingirem a sua singularidade.

Para descolar a língua é preciso buscar as sensações que não estão lá primeira vista. No Livro do Desassossego temos um trecho intitulado *Millímetros (sensações de cousas mínimas)*, em que a busca pela fuga da realidade se mostra como essa busca de encontrar as realidades irreais.

Mas só as sensações mínimas, e de cousas pequenissimas é que eu vivo intensamente. [...] é porque o mínimo, por não ter absolutamente importancia nenhuma social ou pratica, tem, pela mera ausencia d’isso, uma independencia absoluta de associações sujas com a realidade. O mínimo sabe-me a irreal. (PESSOA, 2013, p. 107).

Buscar as sensações mínimas para depois transformá-las em voz poética é sempre a busca por mais intensidade em cada sensação. Criar sempre a realidade com mais capacidade de proliferar sensações. Ainda no mesmo trecho, Pessoa dá um exemplo concreto de onde essas sensações mínimas devem ser buscadas:

As varias posições que uma borboleta que vôa occupa sucessivamente no espaço são aos meus olhos maravilhados varias cousas que ficam no espaço visivelmente. (PESSOA, 2013, p. 107).

A sensação mínima não se encontra nos detalhes da borboleta, em suas asas com cores vibrantes ou a delicadeza com que pousa nas flores. Aqui se busca a intensidade dos processos,

o movimento da borboleta que ficou marcado no espaço só é visível para o analisador das sensações mínimas. Como dizer a sensação do rastro de uma borboleta?

José Gil, em seu *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, aponta a importância do mínimo em Pessoa para que se consiga “sentir tudo de todas as maneiras”:

A atenção concedida ao minúsculo constitui, assim, o primeiro passo da análise das sensações. Nele se associam a busca da intensidade e da delimitação clara (em cada uma das etapas da análise que, não se esgotando em princípio nunca, não tem estágio último) da unidade sensitiva. (GIL, s/d, p. 29-30).

Dessa forma podemos ter um princípio de compreensão de porque em Pessoa temos as mais variadas vozes dentro de um mesmo texto, as sensações mínimas não pertencem a um sujeito, elas passam por um corpo de palavras que não precisam de unidade para significar, aqui o que importa são as intensidades das sensações, sua força em poder construir realidades.

Porque o processo que arranca para uma realidade mais que real um aspecto do mundo ou uma figura de sonho, arranca também para mais que real uma emoção ou um pensamento; despe-o portanto de todo o apetrecho de nobre ou puro quando o que quase sempre acontece, o não é. (PESSOA, 2013, p. 117).

Referências

CAMPOS, Álvaro. **Obra Completa de Álvaro de Campos**. Org. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Org. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria Literárias**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. **Prosa íntima e de Autoconhecimento**. Org. Richard Zenith. Trad. Manuela Rocha. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

PESSOA, Fernando. **Sensacionismo e outros ismos**. Org. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

A relação entre aspectos da filosofia de Gilles Deleuze e a poesia de Gregório de Matos

Eduardo Costa Neto¹

RESUMO: A presente comunicação discorre que brevemente sobre a relação entre aspectos da filosofia do pensador francês, Gilles Deleuze e a poesia de Gregório de Matos. É fato que pode se causar estranheza a distância entre os séculos, dois autores tão distantes e tão próximos. A filosofia da diferença é um marco permanente na poesia satírica do poeta baiano, que usa da arte para imitar a vida, provocando: estranheza, mudança, delírio, vontade.

Palavras-chave: Barroco. Contemporâneo. Diferença. Poesia. Setecentismo.

Debruçar-se sobre o tema da tese de doutoramento, **A relação entre aspectos da filosofia de Gilles Deleuze e a poesia de Gregório de Matos**, é um ato de prática de exercício do pensamento formulando conexões para proporcionar ao leitor um olhar da diferença para a obra poética de Gregório de Matos bem como propor perspectivas de se compreender a lógica de construção da linguagem satírica do poeta seiscentista em conexão com Gilles Deleuze.

Alguns dos sonetos satíricos Gregorianos apresentam uma linguagem assintática, como uma espécie de dobraduras, dobras que reverberam provocando, na alma, um estranhamento, um ato perplexo, de repulsa, de dor, palavras labirínticas, como diz Wisnik (2010, p. 27), se referindo ao poeta “a poesia sem o combate agudo, que fere, seria estéril e impotente.”

A reverberação por natureza exige pulsão, e qualquer demanda de pulsão, por simples que seja, exige poesia. A poesia é intrínseca ao texto literário, à imagem literária, a qualquer ato artístico capaz de transformar a dor em força, a morte em vida, a tristeza em alegria, a incredulidade em esperança, e mais ainda, possibilitar uma visão sobre-humana, características tão caras e tão típicas da escola Barroca. O texto literário sem o ato poético torna-se insípido, é como algo sem alma, diferença, passado, memória.

A linguagem poética instaura, no pensamento, a balbúrdia, a subversão, a força, a resistência. A poesia, por natureza, é um porto inseguro, sempre o novo, um novo febril, agudo, latente. A linguagem poética maltrata a língua, “esburaca”, “Uma língua estrangeira não é cavada na própria língua sem que toda a linguagem oscile, seja levada a um limite, a um de fora ou um avesso, consistindo em Visões e Audições que não são mais de nenhuma língua.” E ainda: “Uma obra é uma nova sintaxe, o que é muito mais importante do que o vocabulário, e cava uma língua estrangeira na língua.” (DELEUZE, 2009, p. 145).

Num primeiro plano o léxico gagueira nos soa como algo pejorativo, e não seria diferente no plano sintático do vocábulo, pois, fora do plano literário o ato de gaguejar chega a ser um problema no mínimo social e para alguns de constrangimento.

¹ Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. ID ORCID: 0000-0001-9211-7254.

Deleuze em sua filosofia ao falar da literatura provoca, propõe uma desterritorialização do léxico, fora do seu território, o termo ganha uma dimensão de imanência, talvez, para alguns, o que a gagueira na visão de Deleuze vai proporcionar ao leitor, ao ouvinte, é um *afecto*, a palavra se desterritorializa provocando algo catártico, algo que, para um plano humano, seria indescritível, indelével e inenarrável.

Já que em seu sentido estrito gaguejar é também a repetição de sons e sílabas em seu sentido desterritorializado o gaguejar se dobra, redobra, desdobra, reverberando, não no infinito, mais no que há de mais recôndito, mais primitivo no Ser humano, o seu âmagô, provocando sensações de desconforto, num processo tipicamente do conflito Barroco, do conflito para existir, para crescer, para superar.

A língua, como expressão viva por meio da imanência da palavra, que constitui o lastro da linguagem do poeta seiscentista, sem dúvida, é solitária, e é por meio desse dispositivo que o poeta baiano põe à disposição da sua produção poética toda arte e engenhosidade com o signo, tornando a palavra, a linguagem poética como meio de expressão e também de subversão, criação, crítica, reflexão e audácia.

O poeta menor, seiscentista, extrai da língua o que há de agudo, dilacerante de sua época, de uma sociedade maior que tem como virtude a hipocrisia e a corrupção engendradas como opção no seu DNA, a covardia no seu âmagô, avareza no espírito. Para Deleuze (p. 123, 2017), os escritores: “O que fazem é antes inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpetuo desequilíbrio.”

Gregório de Matos tem um lastro poético colossal, mais do que isso, uma potência no ato da sua escritura: versos indômitos, uma composição etérea que perdura, atravessa séculos, independente do molde de sua crítica pelos poemas serem apócrifos.

Gregório de Matos grafa seu nome na história literária, não na história da construção da identidade nacional brasileira, como afirma na obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, o crítico literário Antonio Candido, ou talvez, ao contrário, como queira o fundador do Concretismo ou por bem se não dizer o uso do termo neobarroco no Brasil, o icônico, formalista, Haroldo de Campos, mais talvez muito mais do que isso, na história da humanidade por seus versos que transgridem o léxico, desnuda, deslocando as palavras do seu eixo literal para o trânsito da literalidade.

Nos versos abaixo, Gregório de Matos, perfaz um ato poético com um jogo de imagens de rara beleza, digno de um Quevedo, de Góngora ou do seu par mais próximo Francisco Manuel de Melo, passemos as imagens grafadas.

A inconstância das cousas no mundo²

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,

² MATOS, G. de. A instabilidade das cousas do mundo. In: SPINA, S. A poesia de Gregório de Matos. SP: Edusp, 1995.

Em contínuas tristezas a alegrias,

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
 Se é tão formosa a Luz, por que não dura?
 Como a beleza assim se transfigura?
 Como o gosto da pena assim se fia?
 Mas no Sol e na Luz falte a firmeza,
 Na formosura não se dê constância,
 E na alegria, sinta-se triste.

Começa o Mundo enfim pela ignorância
 E tem qualquer dos bens por natureza.
 A firmeza somente na inconstância.

O Sol mesmo com sua magnitude absoluta não dura mais que aproximadamente doze horas, proporcionalmente é infinitamente maior que o ser humano, e mesmo assim, é inconstante; esse jogo de contrários, entre luz e escuridão, noite e dia, nos leva a ter possibilidades de incertezas mais também de esperança, é como algo que involuto.

Numa definição do que é o Barroco, se é que pode se definir de uma só vez tal termo, poder-se-ia dizer que é um movimento com todos os seus atributos, histórico, filosófico, literário, psicológico, sociológico, político, envoltos no Homem, no Ser. A definição de Barroco é algo tão complexo devido a sua amplitude como se questionar qual o sentido, a origem da vida.

Numa tentativa inglória, e aqui recorre-se aos belíssimos versos de José Régio, poeta luso, poder-se-ia dizer que o barroco é quando dizem: "Vem por aqui" - dizem-me alguns com os olhos doces, Estendendo-me os braços, e seguros, De que seria bom que eu os ouvisse, Quando me dizem: "vem por aqui!", Eu olho-os com olhos lassos, (Há, nos olhos meus, ironias e cansaços), E cruzo os braços, e nunca vou por ali... Não, não vou por aí! Só vou por onde, Me levam meus próprios passos..., Se ao que busco saber nenhum de vós responde, Por que me repetis: "vem por aqui!"?

Conflito, busca, resolução, sanidade, um extremo tênue do limiar da sanidade, ousadia, audácia, o acaso, escolhas, tudo isso é o que é, talvez, Barroco.

No soneto acima, numa breve leitura da apresentação da primeira estrofe, já se constata a contextualização presentificadora; e aqui uso o termo "presentificação" no sentido (passado-presente-futuro) de corrente, contínuo. A tese apresentada pelo poeta é a inconstância dos objetos com os sentimentos do ser humano, essa transitoriedade entre o que parece eterno e temporário, mas essa comparação que aparentemente parece dócil é aguda, é dilacerante e ao mesmo tempo restauradora, essas conexões que o poeta estabelece da vida com a poesia se dá por subverter, sem dicotomias, em pleno delírio da linguagem, é esse delírio que tira o leitor da zona de conforto instaurando o caos para pôr ordem na inconstância.

A pergunta que o eu lírico faz é de extrema reflexão, beirando o existencial; qual o sentido de algo nascer, existir, se porventura vai ter um fim?

Na estrofe final, o poeta declara que é justamente essa inconstância que proporcionara o prazer da vida, pois, o que seria a vida se fosse algo estático, pois, se o sol durasse vinte quatro horas, não teríamos noite, se não envelhecêssemos e morrêssemos outros não nasceriam.

É esse princípio do desconhecido "Começa o Mundo enfim pela ignorância" (ESTROFE IV-V. I), que nos proporcionara a liberdade, a ignorância é algo vital para fazer conexão com

o conhecimento, logo que só podemos buscar o conhecimento daquilo que não conhecemos. Aí reside o sentido da vida, a inconstância das coisas.

“Nada é duradouro como a mudança.” (LUDWIG BÖORNE, 1786-1837).

Referências

ARARIPE JÚNIOR, T. A. Daguerreótipo de 1894. In: MATOS, Gregório de. **Crônica do viver baiano seiscientista**. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 116.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MATOS, G. de. A instabilidade das cousas do mundo. In: SPINA, S. **A poesia de Gregório de Matos**. SP: Edusp, 1995.

LISBOA, Eugénio. **José Régio - Uma Literatura Viva**, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1992.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Sai correndo...

Matheus Bagaiole Raphaelli¹

RESUMO: Partindo da análise dos termos “gagueira” e “literatura menor” propostos por Gilles Deleuze, o artigo tem o intuito de discutir a peça “Não eu” (Samuel Beckett) como um exercício de subversão das formas usuais de representação do sujeito e do mundo na linguagem. Para isso, as discussões trazidas por Barthes sobre a obrigatoriedade da língua são complementares no que diz respeito a um projeto de poder que se insere no discurso. A partir dessas referências, parte-se de uma reflexão sobre o texto *beckettiano* que falha propositalmente, amplificando, assim, as diversas ramificações opressivas que constituem a própria língua e a tentativa de construção de todo o indivíduo.

Palavras-chave: Samuel Beckett. Gilles Deleuze. Barthes. Gagueira. Literatura Menor. Não Eu.

A peça “Not I”, escrita em 1972 por Samuel Beckett, condensa um projeto de verborreia que, de tanto aglutinar, o discurso tropeça, some para reaparecer e para tombar, em um ciclo defeituoso. A personagem, que é uma boca sem nome, flutuante no escuro, sem origem, passado fragmentado, de lábios em frenesi, explana um estado de “obsessão impessoal” (BLANCHOT, 2005, p. 310), que é, de certa forma, uma denúncia sob a língua e a linguagem. Em que sentido pode ser uma denúncia? Logo no começo da peça nos deparamos com aquelas frases que conseguem abraçar todo o nosso universo humano sem explicá-lo, sem tentar apreendê-lo, antes, muito antes disso, um sopro, quase um segredo, quase inaudível: “então sem amor... poupada disso”² (BECKETT, 2013). Há algo de maléfico em adotar um discurso, algo de imperdoável em que nossas conversas cotidianas não suportam elaborar, que culmina em uma separação brusca e traumática do sujeito com o movimento do mundo não humano – a divisão indesejada, mesmo que sem consciência, deste ser com um mundo dotado de irresponsabilidade e que perpassa o tempo, de um mundo sem afetos definidos e que é seu próprio devir. A fala em Beckett é uma prisão, é uma obrigação que constrói nossa relação com a vida que não basta somente por ser vida. Sentido! Poupada do amor, as obrigações da personagem em participar da existência e encontrar um *eu* plausível teriam fim, logo, a angústia, impotência e a ignorância também. Eis a denúncia, a linguagem como traumatismo craniano.

Contudo, a personagem não está poupada do amor... ela está em um exercício de desapego que não encontra solução, apenas falha na medida em que não acaba:

¹ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

² Utilizarei aqui a tradução feita pelo diretor Lauro Baldini para a encenação de “Not I”, apresentada e gravada em 2013. Tradução cedida pelo autor. Disponível em <https://youtu.be/oT8VLx9FSvs>. Acesso em 02 nov. 2020.

Súbito lampejo... ainda mais terrível, se possível... aquele sentimento voltava... imagine!... o sentimento voltando!... começando no alto... e descendo... a máquina inteira... mas não... poupada daquilo... somente a boca... por enquanto... ha!... por enquanto... então pensando... oh muito tempo depois... súbito lampejo... isso não pode continuar... tudo isto... tudo aquilo... fluxo constante... esforçando-se para ouvir... para fazer algo daquilo... e seus próprios pensamentos... fazer algo deles... todo... o quê?... o zumbido?... sim... todo o tempo o zumbido... assim chamado... tudo aquilo ao mesmo tempo... imagine!... todo o corpo, como se esvaindo... somente a boca... lábios... bochechas... mandíbula... nunca... o quê?... língua?... sim... lábios... bochechas... mandíbula... língua... sem parar um segundo... a boca flamejando... fluxo de palavras... em seu ouvido... praticamente em seu ouvido... sem entender a metade... nem um quarto... nenhuma ideia do que está dizendo... imagine!... nenhuma ideia do que está dizendo... e não consegue parar... (BECKETT, 2013).

O sentimento voltando é uma maldição. Sai correndo, boca! O poder é colocado no próprio discurso e o locutor é um equívoco desse projeto. Ele é sim ventríloquo, mas é inútil e quebrado demais para reproduzir os desejos da norma. Então ele é abandonado, vive com seus fantasmas incompletos em lugar nenhum na tentativa torpe de algum lugar. É uma experiência de tortura que, concomitantemente, tenta organizar uma fuga e um encontro de si. O próprio zumbido que é relembrado por todo o monólogo é uma literalização da própria fala, que não diz muita coisa, que não diz para alguém, que incomoda e foi desamparada pelo intuito. E o amor é tão insuportável que se torna um inimigo da própria possibilidade de linearidade do pensamento. Não sai nada, ou melhor, *sai nada*.

Para alcançar tais efeitos, vale uma análise da forma pretendida por Beckett, que aqui será tomada como uma *gagueira*, termo utilizado por Deleuze para refletir sobre uma literatura que, para ser genuinamente potente, é escrita em uma espécie de língua estrangeira:

Não se trata de uma situação de bilinguismo ou multilinguíssimo. Pode-se conceber que duas línguas se misturem, com passagens incessantes de uma a outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas. Mas não é desse modo que os grandes escritores procedem, embora Kafka seja um tcheco escrevendo em alemão e Beckett um irlandês escrevendo (com frequência) em francês, etc. eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados as minorias como ao signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação (...) É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. (...) Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma.

(DELEUZE, 1997, p. 124).

Para ilustrar essa gagueira retroativa, essa língua que está de tocaia para ela mesma, podemos nos valer das reticências usadas a torto e direito na peça. Tal qual Céline que usa essa pontuação em um exercício de música, em um movimento inusual de aceleração, construindo a febre com um edifício de imagens e desorientação, Beckett também deforma essa pontuação que, antes de ser aquela que aflige o sentimento do gerúndio ou da hesitação, é um breque consumado – a maior quantidade de silêncio possível para o menor tempo à disposição. Mas não há tempo à disposição. A personagem está aprisionada dentro dela, dentro da

verborragia, dentro de algo que existe no infinitesimal. É a situação paradoxal do cárcere: a quantidade abusiva de tempo deteriora o tempo, o acúmulo é seu fim. Caso Beckett optasse por um ponto final, provavelmente teríamos uma dúvida densa demais para ser praticada, uma contemplação inócua, mas com as reticências em jogo notamos uma infindável tentativa de fuga, o silêncio entre as notas. “Ele descobre uma certa ‘pontuação da deiscência’” (UNO, 2012, p. 127). Sim, é uma ferida aberta: a personagem transmite o desconforto das reticências, da gagueira, de que, aprisionada no juízo da palavra, tem de justificar toda a truculência, a brutalidade e a gratuidade da vida simplesmente por existir. Portanto, não consegue parar de falar. É uma mácula que se confunde com perseverança, um erro de cálculo de mais um ambiente paradoxal: rigoroso e praticamente inexistente, e, por isso, abusivo.

A música funciona em tamanha intensidade, que as reticências oferecem um desacomplamento do corpo-boca e de sua fala, como sugere Livia Bueloni Gonçalves: “a perda do corpo associa-se à perda de identidade e o narrador passa a duvidar da autonomia de sua fala” (2015, p. 71). É nesse comprometimento com o não pertencimento muito comum ao estrangeiro, que Beckett faz a língua vibrar de horror ao ter de ser ferramenta:

Em noção... do que estava dizendo... imagine!... sem noção do que estava dizendo!... até que começou a tentar... se iludir... não era sua absolutamente... não era sua voz absolutamente... e sem dúvida teria... vital ela deveria... estava no ponto... após longos esforços... quando subitamente ela sentiu... gradualmente ela sentiu... seus lábios se moverem... imagine!... seus lábios se moverem!... enquanto é claro até então ela não tinha... e não somente os lábios... as bochechas... a mandíbula... o rosto inteiro... todas aquelas – ... o quê?...
(BECKETT, 2013).

Para Deleuze, essa “gramática do desequilíbrio” (1997, p. 127), promove uma transferência na literatura de Beckett: “da forma de expressão a uma forma de conteúdo” (1997, p. 126), ou seja, essa literatura imersa na inutilidade, essa nova-língua oferece conteúdo com sua própria *existência de tentativa*: “é o *fora* da linguagem, não está fora dela” (1997, p. 128). Essa peça remonta, de certa forma, a discussão sobre poder trazida por Barthes: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é a linguagem – ou para ser mais preciso sua expressão obrigatória, a língua” (2002, p. 12). Essa boca em estado de loucura e alienada aos direitos, encontra em sua fala a própria opressão, um vazio sem tamanho. O conteúdo dessa nova-língua *beckettiana* entra em colisão diretamente com o “fascismo da língua” (BARTHES, 2002, p. 14), na medida em que falar não surte efeito. Não é só a boca que erra, o projeto de poder da língua é uma falha em si. Toda a desolação de uma sociedade pós-guerra e toda a crise de narrativa do século XX são repercutidas nesse “uso menor da língua” (DELEUZE, 1997, p. 124).

A investida de Beckett para essa língua estrangeira, segundo Livia Bueloni Gonçalves, foi uma escolha decisiva de estilo:

A escolha por escrever em francês, contudo, não estava somente ligada à França, como segunda pátria. Segundo James Knowlson, biógrafo autorizado e estudioso da obra beckettiana, o autor estava em busca de uma nova forma de escrita. Beckett teria dito que, em francês, era mais fácil escrever ‘sem estilo’, ou seja, com mais simplicidade e objetividade. (2015, p. 65).

Independente dessa peça ter sido escrita em inglês ou francês, o que importa aqui é a motivação dessa escolha supracitada. Essa busca por uma escrita “sem estilo” aponta para a análise de Deleuze e Guattari sobre uma literatura *menor*: “opor o caráter oprimido dessa

língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica” (1977, p. 41). Não é *exatamente* um texto “sem estilo”, mas vale-se de uma negação a todo um propósito literário de debater os grandes desejos da sociedade, as honrosas conquistas e vitórias, e, para isso, essa língua tem de abdicar de seus véus e aceitar o deserto e a agressão de si. Gaguejar para extraviar, para exaurir o domínio e o dominado. Não é à toa que a boca está presa a uma terceira pessoa rudimentar. Ela está enjaulada em um sub-estado humano, a cada reticências o mantra infértil eclode para o leitor: sai correndo, boca, sai correndo...

A boca não tem corpo. Então, diante tais desejos, a pergunta reverbera: para quem e como a boca gagueja afinal?

(...) entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido, mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é a vida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente. (BLANCHOT, 2005, p. 308).

Em um ato de persistência febril, os lábios continuam dançando, mas a voz torna-se de vez em zumbido até o fim protocolar:

O movimento diminui a cada reincidência até se tornar quase imperceptível na terceira vez. A pausa é apenas o suficiente para conter o movimento enquanto BOCA se recupera da recusa veemente de abandonar a terceira pessoa. (BECKETT, 2013).

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002.

BECKETT, Samuel. **Não eu**; Tradução e direção Lauro Baldini. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oT8VLx9FSvs>. Acesso em 02 nov. 2020.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GONÇALVES, Livia. Posfácio. In: BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

UNO, Kuniichi, **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: Editora n-1, 2012.

Qual a voz que fala? ou os abismos em *Aurélia Steiner* (Melbourne)

Isabela Magalhães Bosi¹

RESUMO: Neste trabalho, partimos do curta-metragem *Aurélia Steiner* (Melbourne), de 1979, escrito, dirigido e lido por Marguerite Duras, para propor uma reflexão acerca da voz e do corpo, ou mesmo do corpo da voz, no texto. Nessa obra, enquanto vemos as imagens do rio Sena, num fim de tarde, a voz *off* lê a carta dessa personagem, vítima da Shoah, dirigida a um destinatário sem nome. Partindo desse filme – antes, e também, texto –, repleto de vazios e pausas, dialogamos com pensadores como Roland Barthes e Gilles Deleuze para pensar acerca dessa voz que grita nos silêncios.

Palavras-chave: Marguerite Duras. Aurélia Steiner. Voz.

Um barco desce o rio Sena, em Paris, num fim de tarde de um dia que pode ser um dia qualquer. Enquanto flutuamos sobre a água, por baixo das pontes, escutamos o som do motor desse barco, que se movimenta lentamente. De súbito, surge uma voz que, pausadamente, diz:

Eu lhe escrevo o tempo todo, sempre isto, veja você. Nada além disto. Nada. Talvez eu lhe escreva mil cartas para lhe dar, cartas da minha vida, agora. E você faria com elas o que eu gostaria que você fizesse, ou seja, o que você quiser. É o que eu desejo, que isto lhe seja destinado.²

Esse é o começo do filme *Aurélia Steiner* (Melbourne), um curta-metragem, de 1979, escrito, dirigido e lido por Marguerite Duras, cuja voz *off* dá corpo a uma carta escrita por Aurélia, essa personagem, vítima da Shoah. Durante vinte e sete minutos, somos conduzidos por imagens que não correspondem ao que diz essa voz³. Neste filme de Duras, o sentido nunca está só na palavra, nem só na imagem, mas, sobretudo, nas pausas, nos vazios e silêncios, que indicam alguns sentidos possíveis nesse texto cheio de espaços em branco, rupturas, abismos.

Sempre se dirigindo a um outro, um destinatário desconhecido por nós, essa voz, que apenas escutamos, enquanto vemos o rio, se pergunta: "Como podemos nos aproximar deste amor, cancelar esta aparente fragmentação dos tempos que nos separa um do outro? (...) Onde está você? O que você está fazendo? Onde você se perdeu? Onde você se perdeu enquanto eu grito que estou com medo?"⁴. Diante da morte, da guerra, a busca de Aurélia parece ser por aproximar esses tempos, na tentativa (impossível) de alcançar um amor que não está longe *no*

¹ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

² O texto do filme foi publicado também em formato livro, em 1979, *Le Navire night et autres textes*, de onde retiramos esse trecho, cuja tradução é nossa. No original: "Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. Rien d'autre que ça. Rien. Je vais peut-être vous écrire mille lettres, vous donner à vous des lettres de ma vie maintenant. Et vous, vous en feriez ce que je voudrais bien que vous en fassiez, c'est-à-dire ce qu vous voulez. C'est ce que je désire. Que cela vous soit destiné." In: Duras, Marguerite. *Le Navire Night et autres textes*. Paris: Gallimard, 1986, p. 105.

³ Em seus filmes, especialmente, aqui, *Aurélia Steiner* (Melbourne), Duras explora os limites do cinema, não só, mas, sobretudo, no uso do que ela chama de *l'image écrite*: fusão de imagens textuais e visuais que intensificam a experiência dos espectadores ao exigir que estes criem a própria visão interna.

⁴ Tradução nossa. No original: "Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre? (...) Où êtes-vous? Que faites-vous? Où êtes-vous perdu? Où êtes-vous perdu tantis je crie que j'ai peur?" In: Duras, 1986, p. 106-107.

espaço, como se poderia imaginar, mas *no tempo*, ou melhor, numa aparente fragmentação de tempos, que aponta para a impossibilidade de uma despedida, e para a impossibilidade de um encontro.

Além do destinatário sem nome, evocado repetitivamente, a única presença, na carta, é um gato branco, que lhe olha, do jardim, enquanto ela escreve: "Do outro lado da janela há esse bosque de rosas e, há três dias, este gato, magro, branco, que vem me olhar através das janelas, olhos nos olhos, ele me dá medo, ele grita, ele está perdido, ele quer pertencer, e eu não quero mais"⁵. O gato, leproso, aos gritos, e aos poucos, morre diante dessa mulher, cego de fome, de frio. Por meio desse gato, magro e louco, agora morto, ela diz conseguir alcançar esse amor, a quem se destina⁶. É, portanto, na morte onde resta alguma possibilidade de encontro, ainda que essa morte, essa separação do corpo, lhe seja impossível, como ela diz: "Dizem que é nesses crematórios, sabe, em direção a Cracóvia, que o seu corpo teria sido separado do meu... como se isso fosse possível..."⁷.

Aurélia Steiner é o nome de uma mulher que morreu na câmara de gás; de sua filha, nascida no campo de concentração; de alguém que escreve, que olha o gato, que olha o mar; de uma jovem que, aos dezoito anos, mora em Melbourne, ou em Vancouver, ou em Paris. Aurélia Steiner, esse nome sem sujeito⁸ – presente em outros textos de Duras, em diferentes corpos e diferentes cidades –, é como uma voz urgente e polimórfica da Shoah, carregando sempre o mesmo nome e povoando a terra inteira, como diz Duras⁹.

Qual a voz que fala? Qual, dentre tantas Aurélias? Quem diz? E o que de fato se diz? E ainda: como sustentar essa voz? Ela termina a carta, quando a noite começa a cair no rio – por onde somos levados –, dizendo: "Eu me chamo Aurélia Steiner. Eu vivo em Melbourne, onde meus pais são professores. Eu tenho dezoito anos. Eu escrevo". *Eu escrevo*, que, em francês (*j'écris*), soa como *eu grito* (*je crie*). Uma escrita que é também grito, ou um grito que se constrói *como* texto, *no* texto, nessa voz que grita, sobretudo, nos silêncios e que revela, repetidas vezes, um desejo de escuta, em perguntas como: *você se lembra?* (*vous vous souvenez?*), *você ouviu isso?* *não?* (*vous l'entendez? non?*), *você sabia?* (*vous saviez?*). Essas interrogações são, também, os *pedaços de linguagem* de que fala Roland Barthes, em *O grão da voz*¹⁰. Para ele, essas "interpelações vazias, do tipo *alô, alô, está me ouvindo?*", seriam também apelos, modulações, cantos, "através dos quais um corpo procura outro corpo"¹¹. Em *Aurélia Steiner* (*Melbourne*), esses apelos se dirigem, insistentemente, a um destinatário, esse corpo impossível,

⁵ Tradução nossa. No original: "De l'autre côté des vitres il y a cette forêt de roses et, depuis trois jours, il y a ce chat, maigre, blanc, qui vient me regarder à travers les vitres, les yeux dans les yeux, il me fait peur, il crie, il est perdu, il veut appartenir, et moi je ne veux plus." In: Duras, 1986, p. 106.

⁶ Tradução nossa. No original: "c'est par ce chat maigre et fou, maintenant mort, par ce jardin immobile autour de lui, que je vous atteins." In: Duras, 1986, p. 120.

⁷ Tradução nossa. No original: "On dit que c'est dans ces crématoires, vou savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien... comme si cela était possible..." In: Duras, 1986, p. 116.

⁸ Tradução nossa. No original: "(...) j'aurais entendu appeler dans la ville ce nom sans sujet: Aurélia Steiner." In: Duras, 1986, p. 130.

⁹ "Elle a toujours dix-huit ans, où qu'elle soit. Et elle porte toujours le même nom. Et elle peuple la terre entière." In: Duras, Marguerite. *Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique*, Paris, Ministère des Relations extérieures - Bureau d'animation culturelle, 1984, p. 55.

¹⁰ Barthes, Roland. *O grão da voz* (entrevistas 1962-1980). Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 4.

¹¹ Barthes, 2004, p. 4.

fragmentado, sem nome – *você me ouve?* –, mas há também, e sobretudo, a busca por um corpo do próprio texto, essa voz que não é sua, ainda que também o seja.

Importante destacar que, para Barthes, a escrita não é o mesmo que o escrito, onde o corpo se ausenta. Na escrita, o corpo, tão presente na fala, volta, mas de uma forma "indireta, medida, e, para dizer tudo (...) pelo gozo, e não pelo imaginário (pela imagem)"¹². Barthes sugere que, do mesmo modo que aprendemos a ler um texto, deveríamos aprender a escutar o *grão da voz* no texto, e tudo o que nele ultrapassa a significação. No filme de Duras, notamos justamente uma escrita que recupera o corpo *nessa e dessa* voz que é a voz do próprio texto, e da palavra, naquilo que escapa à sua significação.

Annita Costa Malufe, lendo a poesia de Ana Cristina Cesar, diz não ser apenas o leitor, ou o destinatário, que está incluído no corpo do texto, mas o próprio corpo do texto é incluído no corpo de quem o lê¹³. O corpo da escrita, essa voz, e o corpo do leitor criam, assim, um novo corpo, *do texto e no texto*, que é também um novo espaço-tempo comum¹⁴. Talvez esse seja o jogo armado por Duras para desfragmentar o tempo dessa dor insuportável, dessa distância que não é, apenas, de corpos de carne, mas de corpos de memória.

Ana Cristina Cesar diz que "todo o texto desejaria não ser texto"¹⁵. Essa ideia parece ocupar inteiramente a escrita dessa carta: seria melhor o texto não ser texto, não existir, e essa voz não precisar (tentar) dizer, pois sua existência reforça a presença da ausência de um corpo, e de uma escuta – e, ao longo de todo o filme, ela pede: *écoutez*, escuta.

A voz que fala o faz de dentro dessa fragmentação de tempos, que só termina com a morte impossível de um corpo que é o próprio corpo do texto. Como em *Textos para nada*, de Samuel Beckett, em que uma voz diz: "não posso ficar, não posso partir, então vejamos o que vem a seguir"¹⁶. E o que vem a seguir talvez seja justamente o que Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica*, chama de "um devir sempre contemporâneo"¹⁷, na narrativa de um "fragmento anônimo infinito"¹⁸, que identificamos nessa carta de uma Aurélia – que são todas as Aurélias e nenhuma, ao mesmo tempo – e nessa escrita-grito (*j'écris-je crie*), esse apelo (*écoutez*) ao qual, provavelmente, ninguém responderá, mas que ecoa em direção a um futuro, sempre contemporâneo.

Referências

BARTHES, Roland. **O grão da voz** (entrevistas 1962-1980). Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

¹² Barthes, 2004, p. 7.

¹³ Malufe, Annita Costa. "Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si". In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (orgs.). Neste instante: Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 441.

¹⁴ Malufe, 2018, p. 441.

¹⁵ Cesar, Ana Cristina, 1999, p. 266 Apud Malufe, 2018, p. 436.

¹⁶ Beckett, Samuel. *Textos para nada*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 7.

¹⁷ Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 129.

¹⁸ Deleuze, 1997, p. 129.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURAS, Marguerite. **Œuvres cinématographiques**. Édition vidéographique critique, Paris, Ministère des Relations extérieures - Bureau d'animation culturelle, 1984.

DURAS, Marguerite. **Le Navire Night et autres textes**. Paris: Gallimard, 1986.

MALUFE, Annita Costa. "Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si". In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (orgs.). **Neste instante**: Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas, 2018.

O corpo sofredor do ver: um espaço literário que se expande para espaços ilimitados de gravitação, de Com plurais

Deborah Regina Antunes Brum¹

RESUMO: Este ensaio abre-se para o corpo espaço expandido da obra “O sofredor do ver”, de Maura Lopes Cançado. Valendo-me dos corpos teóricos de Peter Sloterdijk, Friedrich Nietzsche e, sobretudo, dos corpos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, proponho-me a apresentar como o corpo textual da autora molda-se a partir das intensidades contrárias de forças por meio da linguagem literária, fazendo com que o espaço corpo literário seja um outro corpo espaço de gravitação.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado. O sofredor do ver. Corpo Literário. Espaço Literário. Literatura Brasileira.

Antes, um ovo. Ao crescer, já embrião, ele se assemelha inicialmente a um peixe; pouco depois, a um batráquio; depois, a um réptil. Mas antes, ainda ovo, adentramos ao espaço do endométrio, e, num processo ativo de criação compartilhada com o corpo mãe, origina-se a placenta, o órgão corpo de característica mutualística, o qual o Eu é em Si e um Também num espaço partilhado; o nosso espaço originário: o útero. Nas palavras de Peter Sloterdijk, a placenta, nosso Com:

O Com funciona, assim, como um guia íntimo para o Também-Si. Ele é a primeira dimensão próxima que partilha o espaço como também, encorajando-o e servindo-lhe de fundamento. Por isso, o Com existe apenas no singular. (SLOTERDIJK, 2016, p. 322).

Iniciamos por esta reflexão com a intenção de afirmar que somos, de alguma forma, escultores dos nossos corpos desde nossa origem. Na busca pelo Eterno Retorno, procuramos transmutações nas diferentes forças gravitacionais em diversos espaços, a fim de que nossos corpos se afirmem como um devir, que é, como afirma Deleuze, “a única ação força e a única afirmação da potência, o elemento trans-histórico do homem, o Overman (e não o Superman)” (DELEUZE, 2016, p. 216).

Não seria leviano afirmar, portanto, que o modo pelo qual o homem vivencia a experiência primordial de intensidade do corpo é tão mais intensa quanto mais intensa for sua capacidade de multiplicar-se em outro para adentrar a novos espaços com forças gravitacionais distintas.

Embora não possamos elaborar uma narrativa própria de nosso nascimento e da morte, é possível supor que nosso espaço corpo originário, sendo aquoso, nos proporcionava uma qualidade de movimento explicitado por uma insustentável leveza. No âmnio, protegidos das forças mecânicas externas, dançávamos no compasso de uma melodia na qual a gravitação aproximava-nos à intensidade zero do Corpo sem Órgãos. Sem asas, nascemos para uma nova gravidade para o fora do corpo mãe, este que terá uma experiência de gravidade diferente do feto durante a gravidez, porque, como um novo corpo moldado por uma potência de vida, pelo feto, o corpo mãe sentirá o peso de uma nova gravidade corporal que o arrastará, inundado

¹ Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

de vida, diretamente ao solo. O corpo mãe rastejará sobre a terra, enquanto o feto dançará sobre o solo da Lua. Duas experiências distintas, mas de transmutações por meio de diferentes forças gravitacionais de espaços corpos distintos.

Seres moldáveis e de gravidade que somos, procuraremos ao longo do tempo novas experiências do Eterno Retorno: o homem pisa na Lua.

Um ano depois da publicação de “O sofredor do ver (1968), de Maura Lopes Cançado, Neil Armstrong, antes de deixar sua pegada no Mar da Tranquilidade, região plana da Lua, diz: “um pequeno passo para um homem, um gigantesco para a humanidade”. No corpo celeste, os corpos dos dois astronautas, Armstrong e Aldrin, andam devagar, porque, com 1/6 da gravidade da Terra, seus corpos estão expostos a uma força desconhecida. É preciso prudência. Os pés afundam duas polegadas, e eles precisam reunir amostras minerais do solo lunar, mas o tempo é justo. O mundo acompanha pelas imagens televisivas o que parecia impossível: dançar junto à melodia do Universo. É fato que, neste caso, por ser ele de origem científica, “rasgar o firmamento” foi de uma maneira diferente do campo da filosofia ou o das artes, já que a ciência opera por meio da desaceleração das velocidades, a fim de colocar um limite no caos.

Nas palavras de Deleuze:

São esses limites primeiros que constituem a desaceleração no caos ou o limiar de suspensão do infinito, que servem de endorreferência e operam uma contagem [...]. (DELEUZE, 2016, p. 141).

No entanto, quando o homem, finalmente, por meio de seu engenho e de artifícios, conseguiu deslocar seu corpo para uma nova espacialidade de gravidade, a humanidade, como que estivesse ligada por um cordão umbilical aos astronautas, foi tomada por novas sensações que se irromperam por um outro espaço gravitacional, a transportando a um devir universal e, por ser originário, conectaram-na, naquele momento, com a sua/nossa imanência. A Lua, dessa forma, pode ser entendida como um Com plural.

Neste ponto, após excursionarmos em outros corpos espaços gravitacionais, gostaríamos de penetrar o espaço gravitacional do corpo texto literário, propriamente dito, do conto “O sofredor do ver”, de Maura Lopes Cançado.

Alguma coisa soltou-se do cimo da pedra se espalhando em luz. A matéria, não possuindo voz, cantava à maneira da natureza, perdendo-se, de acordo com seu único e possível destino.
Quieta e só, representava a pedra: solidez e forma.
O sol cumpria-se.
E o ar sufocava o peito do homem. Um homem. Havia guerra.
(CANÇADO, 2015, p. 37).

Embora iniciemos esta análise narrativa pelo trecho de finalização do conto, isso se justifica na medida que pretendemos abordar a voz corpo do narrador como aquele que, com a arma da linguagem, modela o corpo personagem na espacialidade literária do texto.

No conto, um homem se vê numa nova condição: o da imanência. Sem ter como escapar da situação imposta pela visão da pedra, o homem descobre que a vida é uma batalha contínua, da qual ele não pode mais se evadir. Nesse embate, em que a matéria mineral não possui uma voz, mas canta à maneira da natureza, o homem é despertado para a sua condição. Dessa forma, esse canto também é o elemento de ruptura do homem anterior. Na imanência, o homem, diante da solidez e da forma da pedra, e do sol no horizonte, estes que se fazem em

suas potencialidades de ser, se vê, ironicamente, sufocado pelo ar, matéria da vida, porque viver agora, ele sabe, é uma guerra. Pela voz corpo narrativo, o corpo personagem é modelado num novo espaço gravitacional de força. Junto a esse corpo personagem, e agora no espaço literário, aterrissamos numa velocidade vertiginosa na Lua. Sob os pés, o caos.

Sobre a voz e a linguagem, gostaríamos de destacar que elas se dão por meio da separação, ou seja, elas nos são permitidas justamente porque, no início da vida, existe o corte do cordão umbilical. Assim, quando os pulmões se expandem e o ar adentra, a voz se manifesta pelo choro do bebê. Aos poucos, ele aprenderá a falar, mamãe, papai, e, como humano, sempre terá a necessidade de vivenciar experiências de intensidade. Para elucidar essa questão, as palavras de Peter Sloterdijk:

O que se chama geralmente o corte do cordão é, por seu conteúdo dramático, a introdução da criança na esfera da clareza constitutiva do Eu. Cortar é afirmar a individualidade com a faca. Aquele que efetua o corte é, na história do sujeito, o primeiro doador da separação: com o dom da separação, ele transmite à criança o impulso para existir no mundo exterior. (SLOTERDIJK, 2016, p. 351).

Ainda sob a perspectiva desse teórico sobre o corte, retomaremos ao conto, mas agora ao seu início:

Sobretudo forma. Sobretudo sólida. E pedra.

PEDRA

Só, surgindo da areia.

Sólida e nua como para sempre.

Em defesa e guerra.

De olhos esforçados, míopes, visão saindo fina, quase indecisa, a perguntar:

- Mas devo? Devo? E devo?

Logo no início, a pedra surge. No entanto, é somente ao longo da narrativa que ela será moldada como a matéria que despertará o homem para sua imanência. De imediato, não temos a certeza do corpo personagem que faz as perguntas. Como a pedra, ele também será moldado por uma voz corpo narrativo que, por meio de procedimentos literários utilizados pela autora, se apresentará numa voz que corta para expandir a força do corpo textual. Isso pode ser confirmado no trecho acima: Maura, utilizando-se de frases nominais para iniciar o conto, provoca, logo de imediato, um insustentável peso no texto ao colocar os pontos finais, e, assim, fazer os cortes, dessa forma, quando a autora utiliza das interrogações para o corpo voz personagem, ele despenca como um corpo cadavérico do Butô. Nesse caso, as perguntas, como procedimentos da linguagem literária, são uma espécie de gagueira, diria Deleuze, da voz corpo personagem que se fraturou ao ver um outro corpo na sua imanência.

A pedra emerge em letras maiúsculas, sem pontuação, numa espacialidade cuja gravitação está próxima a zero no corpo textual. Flutua com peso.

O homem espanta-se diante do desconhecido, num novo espaço de gravitação.

Criar, talvez, seja a tentativa de reconstruirmos aquilo que nos parece impossível: narrar o nosso nascimento e nossa morte, e que, justamente por isso, se caracterizam-se como espaços infinitos, cujas gravitações só se assemelham ao campo da arte num eterno devir.

Referências

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2106.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: editora Companhia das Letras, 2016.

Um bergurzo da Voz - a Falha da Linguagem em *O Dariz*, de Olivier DouzouLion Santiago Tosta¹

RESUMO: Caminhando em um território de fraqueza e vulnerabilidade, este ensaio traça um percurso da Voz no livro *O Dariz* de Olivier Douzou (2009), considerando o modo como a Voz se articula de modo a abrir a palavra diante de singularidades literárias, que expõem uma condição de fraqueza que faz com a própria estrutura da língua falhe, mas ainda assim, permita legibilidade e instaure uma condição performática na qual o leitor modifique sua fonação focal, se aproximando de forma sensível aos afetos nos quais as existências do livro apresentam. Para construir este pensamento, será proposto um diálogo com os teóricos Zumthor (2018), articulando o conceito de performance e voz, Uno (2012), em sua análise sobre as relações de construção da gênese do corpo, Agamben (2006), com o conceito de Voz e Deleuze (1997), com sua análise sobre a falha da linguagem, para analisar o corpus deste ensaio.

Palavras-chave: Voz. Livro Ilustrado. Performance. Linguagem.

Pensar a questão do conceito de Voz na literatura, implica se arremessar em um modo de pensamento que não se centraliza a partir da figura de alguém que fala, mas do que e como se fala.

Este é um percurso em torno de uma vocalidade, que arranca da própria estrutura da linguagem em operação modos de enunciação de um discurso que quebre com padrões estabelecidos e normas constituídas da própria língua, seja ela em sua natureza escrita e oral ou no que concerne o atravessamento desses dois modos de construção de linguagem.

Nesta perspectiva Zumthor, aponta que “não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva.” (2008, p. 58), mas o hoje proferido pelo autor é o hoje contemporâneo, considerando que na atualidade a literatura tem evocado ao corpo essa energia que tece escrituras e imagens des-subjetivadas, e que ressoam nas mais variadas linguagens que cercam a literatura, seja ela constituída pela escrita, pela imagem ou no atravessamento de ambas em imanência.

Assim, as vozes se encontram em espaços que estão além do que é de um sistema da língua, mas nos corpos e no que é proferido na ruptura e reconstrução da ideia de sujeito-objeto no qual o corpo “reage a materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua.” (ZUMTHOR, 2008, p. 59).

Diante deste aspecto, as vozes mantêm as singularidades presentes no que constituem a estrutura do discurso, mas ao contrário de uma forma que se fecha em uma estrutura, ela mantém uma operação de metamorfose, um movimento de desconstrução de linguagem que permite com que estas vozes des-subjetivadas se apresentem como presença perante o outro.

Deste modo, o que vivemos na literatura é um movimento de catástrofe que coloca em xeque as estruturas de linguagem, de tal forma que a própria figura do narrador é contaminada pela presença dessas vozes, e que permitiu com que escritores como Samuel Beckett criassem “uma máquina falante, máquina que tenta falar, a boca que busca uma voz para falar, a voz que busca não somente a boca para falar, mas também a memória, o sujeito da palavra,

¹ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

o sujeito da memória, o destinatário que assegura os sentidos, os sentidos do sentido, em resumo, a comunicação. (UNO, 2012, p. 72).

Assim, tal qual Samuel Beckett atravessa a cena de quem fala com a presença de uma boca: uma singularidade literária sem corpo: uma identidade ou nome, O francês Olivier Douzou, remonta o conto de Nicolai Gogol o Nariz, rompendo a estrutura da narrativa para fazer emergir a Voz e a linguagem de uma singularidade constituída por um nariz e afirma “Essa história do nariz é verdadeira, foi imaginada por Nikolai Gógol em 1935: O major Kovaliov perdeu o nariz e acabou perdendo o prestígio.” (DOUZOU, 2009, p. 63), mas quem foi Kovaliov? Isso pouco importa, neste momento o que importa é o que a perda de um nariz pode transpor na composição de uma narrativa que consiga perfurar e eliminar a linguagem à um só golpe, criando perfurações que permitam encontrar fissuras que possibilitem vivenciar uma experiência nos limiares, “sob os limites. Este pequeno nada, talvez tão importante e crucial” (UNO, 2012, p. 77).

Neste pequeno nada, um nariz nos diz “Quando agordei esta banha esdava gombleta-mendo endubido.” (DOUZOU, 2009, p. 3). A imagem apresenta um nariz, sem corpo, sem nome, sem origem, apenas um nariz em uma condição banal, trivial, precária e principalmente comum. Quantos de nós não acordamos sobre esta condição de bloqueio do fluxo respiratório diariamente, e que nos coloca em uma condição de exposição. (Figura. 1)

Exposto, o nariz enuncia sua voz jogando com a condição do corpo para quebrar a estrutura da língua escrita a fim de:

Descobrir ou redescobrir os limites sutis, muitas vezes imperceptíveis, reencontrar-se nos intervalos, assistir a um pequeno nada na linguagem, fora da linguagem e entre as palavras e as coisas, como um véu sutil, quase transparente, que esconde este pequeno nada e que nada esconde, mas nem sempre revela sua força. (UNO, 2012, p. 77).

Neste nada, nossa singularidade literária “Zái bra domar ar” e se depara com um “Bodão” (DOUZOU, 2009, p. 5), não um botão, afinal as palavras do Dariz são ditas em sua carne, sua condição mais profunda de obstrução e que mesmo assim consegue se comunicar para dizer “Engondrei um bodão gue bensava zer um dariz” e que diz “Dambém esdeou endupido.” (Ibidem, p. 5). Neste jogo de linguagem que anazala a palavra de quem lê (Figura. 2), ocorre um afeto na linguagem que faz com que “o sistema se apresente em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar.” (DELEUZE, 1997, p. 123), falhando no que se espera de uma estrutura formal da escrita.



Figura 1 - *O dariz*, (DOUZOU, 2009, p. 3-4).

Neste nada, nossa singularidade literária “Zái bra domar ar” e se depara com um “Bodão” (DOUZOU, 2009, p. 5), não um botão, afinal as palavras do Dariz são ditas em sua carne, sua condição mais profunda de obstrução e que mesmo assim consegue se comunicar para dizer “Engondrei um bodão gue bensava zer um dariz” e que diz “Dambém esdeou endupido.” (Ibidem, p. 5). Neste jogo de linguagem que anazala a palavra de quem lê (Figura. 2), ocorre um afeto na linguagem que faz com que “o sistema se apresente em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar.” (DELEUZE, 1997, p. 123), falhando no que se espera de uma estrutura formal da escrita.

Agora a voz deste Dariz, propõem uma leitura ligada ao gesto vocal que se produz pela modificação do corpo que se anazala, em uma performance rítmica na qual a audição que “acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, está gerando prazer” (ZUMTHOR, 2018, p. 61), para quem ouve e para quem se coloca no movimento de brincadeira de re-criação da palavra.

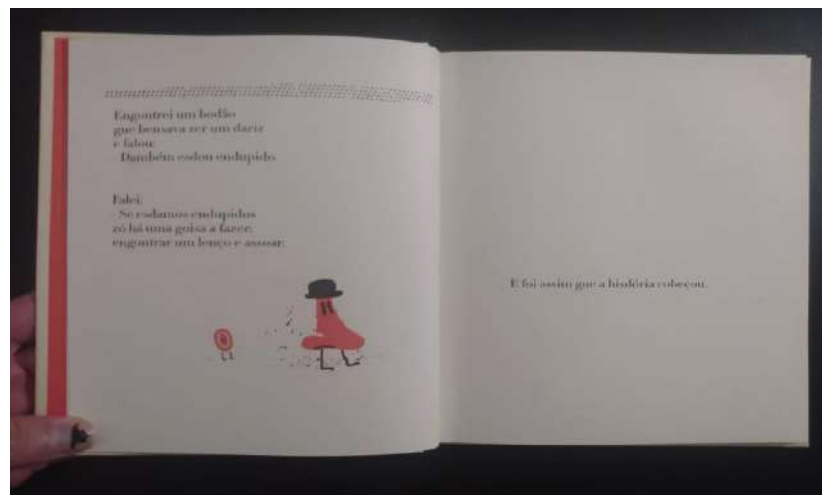


Figura 2 - *O dariz*, (DOUZOU, 2009, p. 5-6).

Junto com estes dois estrangeiros, um Dariz e um Bodão, se coloca uma possível condição que pode resolver este dizer mal das palavras entupidas. No exílio, a busca por algo - um lenço - que possa resolver sua condição de fraqueza, o Dariz diz que “No cabinho engon-dramos um dariz bré-hisdórico, uma trompa gue esdava dambém endupida.” (DOUZOU, 2009, p. 7), uma outra existência desgarrada de seu corpo e que se coloca em comunicação, articulando na Voz a condição de fraqueza comum, e que torna essas presenças familiares (Figura. 3) mesmo em sua condição de diferença, “um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua a sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, murmurar em si mesma (DELEUZE, 1997, p. 125):

- Eô parata, aonde vai? - a trompa falou - Dão sou parata, sou um dariz de hobern e brocuro o lenço crande gue desendope dariz. Abosto gue ele vai dambém te ajudar. - Endão vou gom vocês - ela falou.
(DOUZOU, 2009, p. 7).



Figura 3 - *O dariz*, (DOUZOU, 2009, p. 7-8).

Neste articulação da Voz “o corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado, ele não é uma coisa, nem uma idéia, mas o que faz existir uma coisa é uma idéia para nós [...]” (UNO, 2012, p. 58), que permite com que a palavra se abra, e construa uma relação de sensibilidade que fere a língua nestes corpos sem corpos, entre palavras corporalmente enfermas, em imagens de fraqueza que acolhem o espectador diante deste percurso de experimento de linguagem na qual a Voz “não é mais signo natural e não é ainda discurso significativo, apresenta-se como articulação originária daquela <<faculdade de linguagem>> através da qual unicamente a consciência humana pode dar-se existência duradoura.” (AGAMBEN, 2006, p. 69).

Diante dessa atmosfera vocal, que brinca neste nada da linguagem, lugar originário onde a língua falha, compõe-se “uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime.” (DELEUZE, 1997, p. 128), que ainda sim se dá plenamente a compreender. A Voz aqui “não diz alguma coisa, no sentido de um discurso proposicional, não diz <<nada de que se possa falar>>, mas é um puro <<dar a compreender>>.” (AGAMBEN, 2006, p. 81).

Neste percurso em busca de uma solução, uma possível esperança sem corpo ou forma definida, o Dariz encontra semelhantes, como nariz de balhaço, um focinho de borco, que mesmo em suas diferenças se ligam em um aspecto de intimidade e de fracasso. Subjetividades nasais que como todos os anteriores buscam no exílio da linguagem e no encontro com o lenço crande uma possibilidade de mudança. (Figura 4).

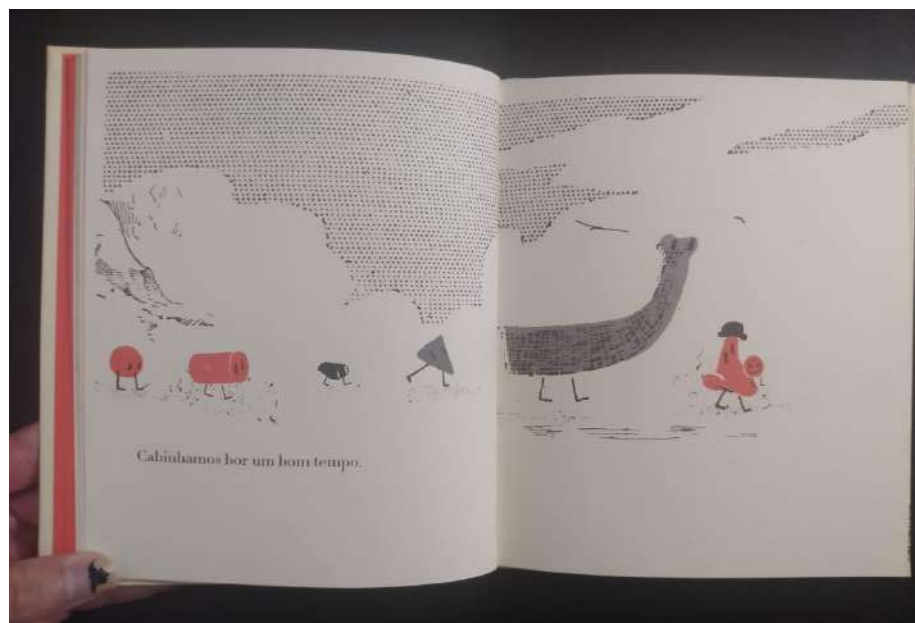


Figura 4 - *O dariz*, (DOUZOU, 2009, p.13-14).

O que temos nestas Vozes, são a manifestação concreta do devir da linguagem, que acolhe a condição de fraqueza do corpo como modo de levar a língua ao seu limite.

A Voz é um meio de construir ligações sensíveis, de perturbar a percepção estética e construir novos caminhos de existência, diante de presenças precárias que se movem “em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que aqui tento esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem.” (ZUMTHOR, 2018, p. 74.). Se é possível falar de uma poética da literatura, que seja da escrita ou da imagem, é devida a qualidade comum de que ambas têm Voz, e que “de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. (ZUMTHOR, 2018, p. 79).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Tradução de Henrique Burigo. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DOUZOU, Olivier. **O Dariz**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 20018.

Vozes híbridas em *ESSA GENTE*, de Chico Buarque

Maria Jodailma Leite¹

RESUMO: Este estudo visa refletir sobre o hibridismo de vozes em *Essa gente* (2019), de Chico Buarque de Holanda. Um estudo bibliográfico, norteado, em especial, pelos apontamentos de Zumthor (2007) referente à performance. Observamos a materialização de distintas vozes, na obra examinada, valendo-se do discurso manuscrito, e também, da oralidade, a apropriação de voz por diferentes corpos e pelo próprio espaço, possibilitando uma performance poética capaz de atingir o receptor e provocar variadas percepções sensoriais a cada leitura.

Palavras-chave: Essa Gente. Performance. Vozes.

A literatura contemporânea se destaca pela liberdade de produção, rompendo com limites genéricos, muitas vezes diluindo a fronteira entre oralidade e escrita. *Essa gente*, novo romance de Chico Buarque, caminha por diferentes gêneros textuais, possibilitando a apropriação da voz por distintos personagens.

A obra apresenta a história do narrador Manuel Duarte, nome que pode causar certo estranhamento ao leitor, devido à mesma sonoridade com nome do autor. Entretanto, logo, fica evidente a pretensão da obra, na qual voz e o corpo do autor faz-se performance na voz e corpo do narrador-personagem.

Sérgio Rodrigues (2019), na orelha do livro, aponta que “há alguns pontos de contato entre Chico Buarque e o protagonista de *Essa gente*. Além de ser escritor, Manuel Duarte tem esse sobrenome de perfil vocálico idêntico e gosta de bater pernas atrás de inspiração nos arredores do Leblon”. Tais afirmações leva o leitor a indagar-se sobre estar diante de um texto autobiográfico, contudo, Rodrigues também afirma que buscar alusões autobiográficas no decorrer da leitura “conduz o leitor a um beco sem saída”, provocando uma ambiguidade diante de uma impossibilidade de fechar um pacto autobiográfico, ou por outro lado, criando um pacto oximórico, guiando o leitor para autoficção. “uma estratégia capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional” (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Conforme Zumthor (2007, p. 33), para a leitura alcançar seu grau máximo de percepção “os editores literários tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual eles pertencem: de modo a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de leitura que ele requer!” A autoficção, requer uma recepção contraditória, que joga com verdades e ilusões referentes à vida do autor.

Diana Klinger, (2006, p. 59), reflete a autoficção como um “conceito de *performance* que deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor”.

Zumthor (2007, p. 31-32), por sua vez, salienta que a performance é “uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo [...] modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. A performance está ligada a voz e ao corpo, além de estar completamente vinculada ao espaço ficcional. “O espaço em que se inserem uma e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor” (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Em *essa gente*, o espaço é materializado, Fábio Altman (2019), num artigo publicado na veja, salienta que Chico desenha na obra *Essa gente* o Brasil atual, em que uma presidente sofreu um golpe e “foi impedida, e um ex-presidente foi preso e o Brasil caiu na mão de um

¹ Mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

saudosista do autoritarismo, cujo filho defende o retorno do AI-5...”, ou seja, um retrocesso social e cultural, a ascensão de um presidente que defende torturas, eleito democraticamente.

Há manhãs em que desço as persianas para não ver a cidade, tal como outrora recusava encarar minha mãe doente. Sei que às vezes o mar acorda manchado de preto ou de um marrom espumoso, umas sombras que se alastram do pé da montanha até a praia. Sei dos meninos da favela que mergulham e se esbaldam no esgoto do canal que liga o mar à lagoa. Sei que na lagoa os peixes morrem asfixiados e seus miasmas penetram nos clubes exclusivos, nos palácios suspensos e nas narinas do prefeito. Não preciso ver para saber que pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci. (BUARQUE, 2019, p. 48).

O narrador mostra-se consciente das degradações e dificuldades que o país enfrenta, a obra apresenta as mazelas e desigualdades sociais, em todo seu desenrolar, vemos a presença dos excluídos, a brutalidade da polícia para com os negros e pobres, o racismo estrutural, a homofobia, um país em colapso, no qual muitos vivem de forma degradante, sem direito a viver com a mínima salubridade, a diferença financeira das classes social tem ficado cada vez mais evidente, a aceitação do diferente tornou-se utopia e as diversas formas de violência tem sido enxergadas com naturalidade.

A obra *Essa gente* passa-se entre dezembro de 2016 e setembro de 2019, nela temos uma mescla entre o intimismo da vida do personagem com os acontecimentos sócio-políticos do país.

O protagonista Duarte vive na solidão, após ter sido casado por duas vezes, a primeira esposa Maria Clara com quem viveu treze anos e a segunda Rosane que durou três anos. As duas personagens representam dois extremos ideológicos da política do momento histórico que a performance da obra retrata.

Tanto Maria Clara quanto Rosane possuem vocalização na obra, essas duas vozes de oposições ideológicas, são retratadas, tanto pelos textos escritos, quanto pelas transcrições da linguagem oral. Conforme Zumthor (2007) a performance pode aparecer em diferentes formas de comunicação, a oralidade pode provocar maior efeito, contudo, o mais importante é a energia poética, a sensação provocada no receptor.

Maria Clara é tradutora, seu trabalho é destinado à compreensão e adaptação das vozes de escritores, em uma suposta carta ao escritor Sr. Balthasar, ela exclama:

Rio, 23 de setembro de 2017 Estimado Sr. Balthasar,
[...] Advirto-lhe que tomei a liberdade de alterar alguns sinais de pontuação, como os dois-pontos que abundam no original e que muitas vezes podem ser substituídos por pontos e vírgulas, a meu ver bem mais distintos. Suprimi também alguns pontos de exclamação que, francamente, julgo redundantes. Permita-me acrescentar que anseio conhecê-lo pessoalmente por ocasião de sua anunciada vinda ao Brasil. Com imensa e antiga admiração,
Sua,
Maria Clara Duarte (BUARQUE, 2019, p. 10).

A personagem, quando exerce seu trabalho, demonstra uma grande preocupação com o texto escrito, redundâncias, pausas, pontuações.

Entretanto, o discurso de Maria Clara é modificado, num episódio no qual, ela descobre que seu filho sofre bullying na escola por coleguinhas que o tratam com diferença por denominá-lo filho de comunista, segundo relato do narrador, ela tomou as dores do filho e foi na

escola com blusa vermelha, customizada com aplique de foice e martelo. Chegando à escola uma pedagoga informou que não podia fazer nada, não podia censurar as crianças por tratar o filho dela com diferença porque naquele recinto as crianças tinham a liberdade de se expressarem. Sem medir palavras, “Maria Clara a acusou de conivência com esse governo escroto filho da puta, cancelou a matrícula do guri, e a caminho de casa aventou a possibilidade de levá-lo para estudar em Lisboa, onde ele iniciaria o ano letivo já no próximo setembro (BUARQUE, 2019, 168)”.

A transcrição desse relato pelo narrador, apresenta uma performance reproduzindo a linguagem oral realizada pela personagem, uma linguagem utilizada no calor do instante, de maneira espontânea, pura, natural, sem censuras.

Barthes (2004, p. 3), em o grão da voz, aponta que ao escrever nos protegemos, a escrita é como rodar sete vezes a língua na boca. Perdemos tudo aquilo que separa a histeria da paranoia.

Enquanto Maria Clara reclama do governo atual, a personagem Rosane mandou até fazer uma estátua de ouro do presidente e pendurou uma faixa verde-amarelo, ela costuma ter relações diretas com pessoas do governo, conseguindo alavancar sua carreira de arquiteta e *designer*, além de mudar sua vida amorosa, tendo relacionamentos com milionários da ultradireita. Seus diálogos com Duarte ocorrem por transcrições da linguagem oral, de ligações telefônicas.

— Duarte? Sou eu, Rosane. Que voz é essa? Parece um búfalo, sei lá, um búfalo nas catacumbas. Eu estou ótima. A novidade é que eu vou mudar de ares. Eu vou me casar na igreja, acredita? Que velho? O Napoleão já era, darling, eu vou me casar com o Piccolini. Piccolini, não conhece? É o maior pecuarista do Mato Grosso, se você quer saber. Que queimadas? Ah, nas terras dele não, graças a Deus. Nada, lá não tem mais o que queimar. (BUARQUE, 2019, p. 182).

Durante um desses telefonemas, temos um jogo de trocas de nome, algo comum entre Rosane e Duarte, mesmo nos momentos íntimos, numa ligação com a designer, Duarte utilizando o codinome Bia.

Alô? Alô? Oi, Bia. Eu não estou te ouvindo. Bia? Alô? O sinal está fraco, Bia, deixa eu ir lá fora. Alô. Pronto, o que houve? Ah, de novo? Eu pensei que fosse coisa importante. Sei. Mas não vai dar para ficar falando, eu estou na casa dele. Sério, por que é que você cismou comigo? Ora, Duarte, o que não falta é mulher solteira e carente na praça. Qualquer uma, por que tem que ser eu? Tarada, eu? É você que na cama parece um chimpanzé, um bonobo. (BUARQUE, 2019, p. 79).

Blues de Bia é o título de uma das faixas do álbum *Caravanas* de Chico Buarque, na canção o eu lírico afirma ter criado uma música para Bia, mas ela não quer ouvir, em *Essa gente*, Rosane finge não escutar Bia, que seria o próprio Duarte. Quando o narrador se transforma em Bia para ficar com Rosane, ele realiza a promessa do eu lírico da canção que afirma que seria capaz até mesmo de virar mulher para conquistar o coração de sua amada.

Blues Pra Bia

Eu fiz este blues pra Bia
Mas Bia não vem me ouvir
Não vou censurar a bela
É da natureza dela
Viver solta por aí

Compus doce melodia
 Pra ela se enternecer
 Rimei com melancolia
 Meu dia a dia sem Bia
 Mas Bia não quer saber

Vai ver que nem imagina
 Que estou a me insinuar
 Talvez ela dê risada
 Talvez fique encabulada
 Talvez queira me avisar
 Que no coração de Bia
 Meninos não têm lugar
 Porém nada me amofina
 Até posso virar menina
 Pra ela me namorar
 (BUARQUE, 2017).

Temos um diálogo entre vozes de distintos trabalhos de Chico Buarque, uma conversa entre a poética da prosa com a da canção. “[...] toda literatura e também da poesia, em sua universalidade (ZUMTHOR, 2007, p. 47).”

A riqueza da fragmentação das vozes na divisão do discurso entre distintos personagens, diferentes corpos, entre o próprio espaço, o tempo, o contexto social, possibilita uma performance poética que leva o leitor a variadas percepções sensoriais, encontrando sempre novos dizeres e inéditas sensações. Como afirma Zumthor (2007, p. 33), “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta”. A cada leitura o receptor descortina outros olhares.

Referência

ALTMAN, Fábio. Novo livro de Chico Buarque impõe reflexão em torno de um Brasil rachado. **Veja**, 13 de novembro de 2019. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/novo-livro-de-chico-buarque-impoe-reflexao-em-torno-de-um-brasil-rachado/> Acesso em 04 de nov. 2020.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008. Disponível em <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>. Acesso em 04 nov. 2020.

BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fragmentando-se: A escuta do silêncio no “Livro do Desassossego”

Thiago Silverio Lourençato Barbosa¹

RESUMO: A obra que será referenciada no texto é o “Livro do Desassossego”, do poeta Fernando Pessoa. A obra é uma reunião de fragmentos que foi ordenado tempos depois de sua produção. Sua primeira edição é de 1982, quase cinquenta anos depois da morte do autor. O livro reúne 450 fragmentos que Fernando Pessoa produziu entre 1913 e 1935, com diferentes assinaturas e algumas vezes não assinados nem datados. Outras edições surgiram, entretanto, foi conservado os atributos medulares do texto, ou seja, a digressão, a fragmentação, a ausência de linearidade de espaço e tempo, o desconsolo, a melancolia, o estranhamento, a inquietação, o vazio. Analisa-se a partir da leitura dessa obra as vozes fragmentadas e o silêncio que permeia sua recepção.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Voz. Silêncio. Gaguejar.

O corpus escolhido é constituído pela obra “Livro do desassossego”, de Fernando Pessoa. É assinado pelo Bernardo Soares, um “semiheterônimo” de Fernando Pessoa. Ou pelo menos foi assim que Pessoa o classificou em uma carta enviada a Adolfo Casais Monteiro em janeiro de 1935: “É um semiheterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela.”

A obra é uma reunião de fragmentos que foi ordenado tempos depois de sua produção. Sua primeira edição é de 1982, quase cinquenta anos depois da morte do autor. O livro reúne 450 fragmentos que Fernando Pessoa produziu entre 1913 e 1935, com diferentes assinaturas e algumas vezes não assinados nem datados. Outras edições surgiram, entretanto, foi conservado os atributos medulares do texto, ou seja, a digressão, a fragmentação, a ausência de linearidade de espaço e tempo, o desconsolo, a melancolia, o estranhamento, a inquietação, o desamparo.

É uma leitura que deve ser feita vagarosamente e sem o dever de seguir uma ordem específica, por isso as pausas para reflexões e inquietamento são diretrizes fundamentais na recepção dessa obra. O “Livro do Desassossego” é uma espécie de confissão de tudo que se vive e entende-se. Sem encadeamento narrativo tangível.

O livro analisado é inacabado, ele dá a possibilidade de que o leitor finalize a obra, coloque a sua própria voz na escrita. Cada leitura do romance é bastante diferente das que a precedem e constitui-se em uma nova experiência. Sucessivas releituras reforçam a interação entre leitor e narrador, principalmente porque a obra é uma reflexão sobre a vida através da qual permeia o estranhamento, o não-familiar. Na leitura, é perceptível um contínuo ajustamento das projeções do leitor, um regime infundável que deriva não da implantação de um significado indiscutível para a obra, mas um diálogo frequente, durante a leitura não há explicações pré-fabricadas da vida, o livro instiga a produção de significados. Em torno disso, o desassossego é constante, a busca por encontrar-se é incessante diante de tantos vazios e fragmentações que percorrem a leitura, o desassossego que permeia não só o autor, mas que ressoa no leitor.

A fragmentação presente na obra é reflexo do não coeso, da pausa frequente, da quebra linear, tirando o leitor da zona de conforto, movimentando-o. O autor não só cria muitos

¹ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

“Eus”, mas cria também uma forma de ler sua escrita, de escutar a sua voz, partindo-se de uma fragmentação para a outra.

Fragmento 340 – Não acredito na paisagem. Sim. Não o digo porque creio na “paisagem é um estado de alma”. Um dos bons momentos verbais mais insuportáveis interiores. Digo-o porque não creio.

Fragmento 341 – Na minha alma ignóbil e profunda, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim.

O que foi notado aqui é a quebra de linearidade tanto na estrutura frasal do próprio fragmento tanto no movimento de um fragmento para o outro. Uma voz que não cessa em um único assunto, mas há um devaneio, uma digressão. O autor cria, parece que é uma escrita espontânea, feita na hora, sem muitas elucubrações e projeto de fala. É na criação que a língua gagueja e também no espontâneo através das pausas, das lacunas que fragmentam a língua.

Segundo Deleuze, criar é gaguejar a língua. Trata-se de encontrar a língua de fuga, a desterritorialização absoluta da própria linguagem. Fazer da língua um salto, um diálogo com “o fora”, com o estrangeiro, driblando os códigos, embaralhando, dificultando, confundindo para pensar. Isto é, o escritor necessita de rachar as palavras, de machucar a sintaxe da sua língua, de torcê-la e distorcê-la, de romper o dizível como requisito para alcançar o exterior assintático da linguagem onde só é objeto de ouvir e de ver. O texto se bifurca, produzindo um enorme leque de dobras. É um pensamento que opera por dentro e por fora, sem começo e sem fim, como um rizoma, nesse caso, fragmentos.

Apesar de estar cheio de vazios, silêncios, uma multidão inteira povoa Bernardo Soares (“...e eu crio e sou a cada momento da conversa, uma multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto”). Uma multidão provoca um barulho ensurdecedor, o texto parece gritar, as múltiplas falas são amplificadas, provocando desconforto, desassossego no leitor

Considerando a inquietação permanente do livro decorrente de sua indeterminação, analisa-se também indefinição em relação ao gênero que se enquadra a obra. A voz é de Bernardo Soares ou é de Fernando Pessoa? “O livro do desassossego” pode ser conceituado como uma “quase autobiografia”. Já que Fernando Pessoa declara que a obra é uma “autobiografia de quem nunca teve vida”. Há então aí o encontro de mais de uma voz, a inventada e a quase real que fogem dos paradigmas de uma narrativa autobiográfica e confessional. Em Fernando Pessoa, em todo o Pessoa, em todos os seus heterônimos, os devires-outro (mas não se trata apenas de se sentir “outros”, outras personalidades, pois é cada outro que é uma série única de sensações não pessoais e até não humanas: “sentir tudo de todas as maneiras”). A finalidade da literatura é para Deleuze “partir, evadir-se, traçar uma linha” de fuga, sem que isso seja fugir da vida, pelo contrário, fazer a vida fugir, escapar aos seus limites estabelecidos pelo “eu” e pelo mundo. A linha de fuga também é uma linha de vida.

Cabe, então, discutir a dinâmica entre o autor e o escritor, os limites entre a voz ficcional e a voz real e, principalmente, como o narrador se apodera do passado e o reformula de modo lacunar, constituindo assim a sua identidade como sujeito da narrativa e autor em seu texto. Em torno dessa perspectiva, a narrativa autobiográfica, o contar de si para si próprio e para o outro, estreia a travessia do sujeito na trajetória da vida, engatilhado pelo mergulho nas próprias memórias cheia de silêncios para escutar.

As lacunas, os silêncios, os vazios, o contar fragmentado, a repetição, a resistência ao narrar, a escolha por diferentes tipos de narração e de modalidades narrativas, são elementos

marcantes na obra em questão e no processo de acesso à memória. Eis aí a outra problemática da pesquisa: Como ler essa obra? O aspecto fragmentário do livro é representante do desassossego/ desamparo do autor? O sentimento de desamparo está na escrita ou na leitura? Na voz ou na escuta?

O corpus referenciado, logo de início amedronta o leitor, pois causa estranhamento, há dificuldade de compreensão, pois não há possibilidade de se manter linear durante a leitura do texto, é quase impenetrável. A leitura provoca no leitor uma enorme desorientação, porque ele é inserido em uma situação cujo sentido não consegue traduzir inteiramente. As digressões, a quebra de coerência, os buracos permeiam constantemente a narrativa. Dessa maneira, o leitor precisa fazer um grande esforço para adentrar-se na obra e realizar a leitura.

A obra “O livro do desassossego” aborda de modo direto o seu interlocutor. Deste jeito, logo as primeiras elocuições servem para instituir como conduta fundamental do texto o diálogo, a interação entre o texto e o seu leitor. Prontamente, desde o começo é evidente que entre o narrador e o leitor não deve haver distância, mas devida comunhão. Ou seja, a experiência da leitura da obra referenciada precisa necessariamente ocorrer com cooperação cujo leitor será não simplesmente um ouvinte passivo, mas sim um participante ativo, um leitor atuante. Não se pode dispensar a necessidade desta participação, pois o leitor é convocado a mergulhar imediatamente na confissão truncada da vida de Bernardo Soares/ Fernando Pessoa muito antes de localizar-se no tempo e no espaço.

Ao ponderar que as obras literárias fornecem um material variado para os estudos de muitas linhas de pesquisa, percebe-se que a literatura propicia a atuação de leitor na construção de significados e não-significados. Diante do exposto, é possível deduzir ainda que artifícios são utilizados pelo receptor para exercer sua parte na conclusão da obra, isto é, o leitor tem um papel primordial na construção da literatura, pois o texto é considerado a partir do momento que acontece a escuta dessa voz, que às vezes nada significa, ou seja, o que importa é sua recepção, sua escuta.

Partindo-se da “Estética da recepção”, Iser argumenta que há uma maior atuação do leitor no processo de finalização da obra quando o texto lhe proporciona espaços vazios, que se configuram pela indeterminação, pelo não dito de modo elucidativo pelo texto literário. O autor justifica que essa indeterminação não é um defeito, mas sim um requisito fundamental no desenvolvimento comunicacional entre texto e leitor e que admite a este uma atuação no processo interacional do texto.

Os elementos de indeterminação propiciam a dúvida, pois são espaços abertos que convidam ao questionamento, à reflexão e que motivam o leitor escrever o texto, ser coautor da obra e que fazem com que a obra resista através dos tempos, pois abre possibilidades para uma nova leitura, uma construção de novos significados, tanto para leitores da época em que a obra foi escrita quanto em leitores de diferentes tempos.

Esses espaços vazios surgem quando o autor não explicita tudo. Ele deixa lacunas para o leitor preencher com suas próprias munições interpretativas e construção de sentidos. Em contra partida, a obra que possui seu sentido totalmente decifrado, torna-se menos interessante aos olhos do leitor. Por outro lado, o texto que permite essa fruição de vozes, torna-se vivo.

Referências

ANTUNES, Alfredo. **Fernando Pessoa: meditações na estrada**. Recife: CCS - Gráfica e Editora, 2015.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. 88 p. (Coleção Elos).

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANDIDO A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; 2011/1988.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 (do original Critique et clinique, 1993).

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.

GIL, José. **Fernando Pessoa e a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 200?.

ZENITH, Richard. **A heteronímia: muitas maneiras de dizer o mesmo nada**. Tabacaria, Lisboa, n. 1, p. 52-56, verão 1996.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.9-36.

ZENITH, Richard. **Um novo "Livro do desassossego"**? Colóquio Letras, Lisboa, n.125-126, p.219-221, jul./dez. 1992.

A voz do encanto

Roseli Hirasike¹

RESUMO: Abordamos a contribuição dos estudos da voz, sonoridade e performance para a tradução de poesias. Realizamos exemplificativamente uma leitura crítica de uma tradução da língua inglesa para o português. Assim, evidenciamos como as figuras sonoras que remetam a uma imagem ou performance não devem ser dissociadas destas, sob pena de se transgredir o espaço e intenção poéticos. No tema escolhido, demonstramos como a figura mítica da bruxa na literatura contemporânea deve ser considerada e explorada na leitura e, consequentemente, numa tradução. Aqui o arquétipo temático serve de parâmetro para a escuta de vozes na literatura. Sua intertextualidade nos remete a cânticos, conjuros, dança e à força e magia das palavras, ditando o ritmo, também, de uma tradução.

Palavras-chaves: Bruxas. Vocalidade. Tradução.

Meu projeto de doutorado propõe mapear a figura mítica da bruxa na literatura contemporânea de modo a evidenciar as profundas mudanças no estatuto das personagens inspiradas no mito, em sua dualidade sincrônica, seja na prosa como na poesia, sem falar dos roteiros teatrais e filmicos. Observamos na produção literária de outros gêneros, que não o infanto-juvenil somente, mas também neste, uma profusão de derivações da figura mítica, a bruxa sempre presente, construída como figura assustadora ou cômica, repulsiva ou apaixonante e sensual, heroína ou vilã.

De quais vozes podemos falar a partir desta multidisciplinar figura sobre a qual muitos escreveram e continuam a escrever. Multidisplinar porque o projeto pode enveredar pelos campos da História, da Política e Religião e até da Psicanálise, já que o mito agora também dá conta de arquétipos literários de heroínas perseguidas, injustiçadas, conhecedoras de mistérios e detentoras de habilidades mágicas; amadas, temidas ou odiadas por esses mesmos índices. E não estamos mais falando das bruxas da literatura infanto-juvenil apenas.

No momento, faço um recorte para este Colóquio, que achei interessante ao explorar a questão da voz e também da performance, captados estes no instante e na perspectiva que ela importa. Inspirei-me em Paul Zumthor, a partir de seu livro “A Letra e a Voz”.

Essa obra se volta para análise da poética medieval, mas nos chama a atenção já na introdução para a importância do estudo da voz literária, quanto ao percurso da valorização da tradição oral diante dos limites que a literatura impunha ao que não era escritura. Cito o ponto em que a introdução do autor me chamou a atenção:

a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas (ZUMTHOR, 1993, p. 9).

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única. (ZUMTHOR, 1993, p. 219).

Tomei algumas reflexões dos nossos debates nesta disciplina e também as práticas que pudemos ter com leituras que ampliaram nossa compreensão da “voz”, como um índice a ser

¹ Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

considerado em uma análise crítica, e apliquei as reflexões resultantes ao meu objeto de pesquisa.

Em nossos estudos e experiências nesta Disciplina, conduzidos pela Prof^a Annita Costa Malufe, retomamos nossa atenção à vocalidade na literatura e de que modo por meio da escuta podemos ampliar a experiência do corpo, fazendo a inter-relação dos sentidos suscitados no reconhecimento dessa voz.

Com este recorte, gostaria de trazer uma pequena parcela do meu projeto, consistente na leitura de alguns poemas do livro “A bruxa não vai para a fogueira neste livro”, (*The witch doesn't burn in this one*) da escritora americana Amanda Lovelace, publicado recentemente, em 2018, em português. A escritora é considerada hoje um dos grandes nomes da nova poesia que surgiu nas redes sociais, com linguagem direta e temática contemporânea, tendo recebido com este livro o prêmio *Goodreads Choice Award em 2018*. Importante ressaltar ainda, que dentre as possibilidades do meu estudo da figura mítica da bruxa, a prosa e poesia do gênero denominado feminista é apenas uma das abordagens.

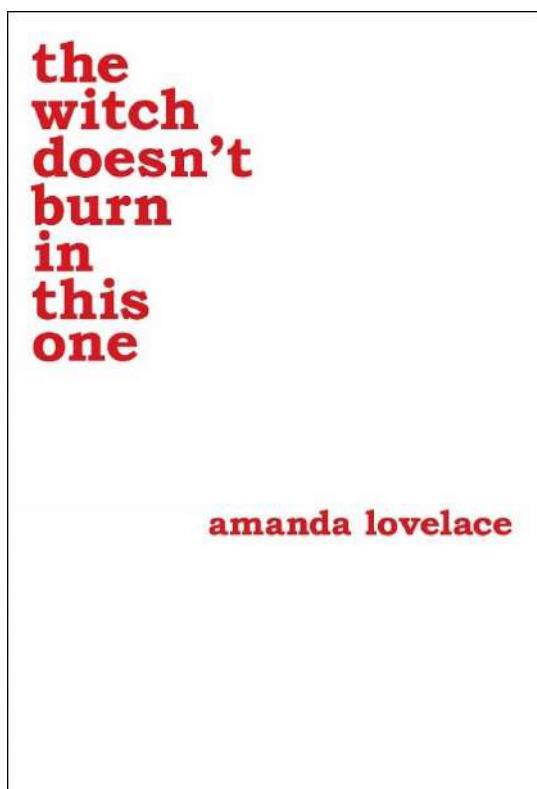


Figura 1
Capa: the witch doesn't burn in this one
Autor: Amanda Lovelace



Figura 2
Capa: a bruxa não vai para a fogueira neste livro
Autor: Amanda Lovelace

Destaco antes dos exemplos que compartilharei, que meu foco aqui foi observar na voz do poema, uma voz militante e panfletária (*panfletária: que ataca alguém ou algo com críticas irônicas ou satíricas por escrito e/ou orais*) no uso de verbos no imperativo ou num texto de tom confessional, que envolve a leitora. Digo leitora por se tratar um tema feminista, mas de modo

algun limitando seu público. Isso ocorre seja dando voz imediata a esta leitora, como veremos, seja conquistando sua confiança no tom confessional e empático, também falando diretamente com o opositor, chamado “o cara dos fósforos”. Temos a voz do convite como “repita comigo” ou “me conte uma coisa/ aqui entre nós:” ou então afirmações “pronto para uma verdade dura? As mulheres não precisam da sua validação”.

Como já comentei, meu projeto mapeia a dualidade da figura mítica da bruxa, principalmente na literatura contemporânea.

Pretendo ainda comentar algumas funções poéticas, que a meu ver se alteram na tradução para o português, e faço também a crítica da tradução a partir das reflexões sobre voz e sonoridade do poema, que entendo serem fatores muito importantes. Um ponto que sempre poderá nos auxiliar quando focarmos na questão da “voz” é trabalharmos com traduções de idiomas estrangeiros que dominamos.

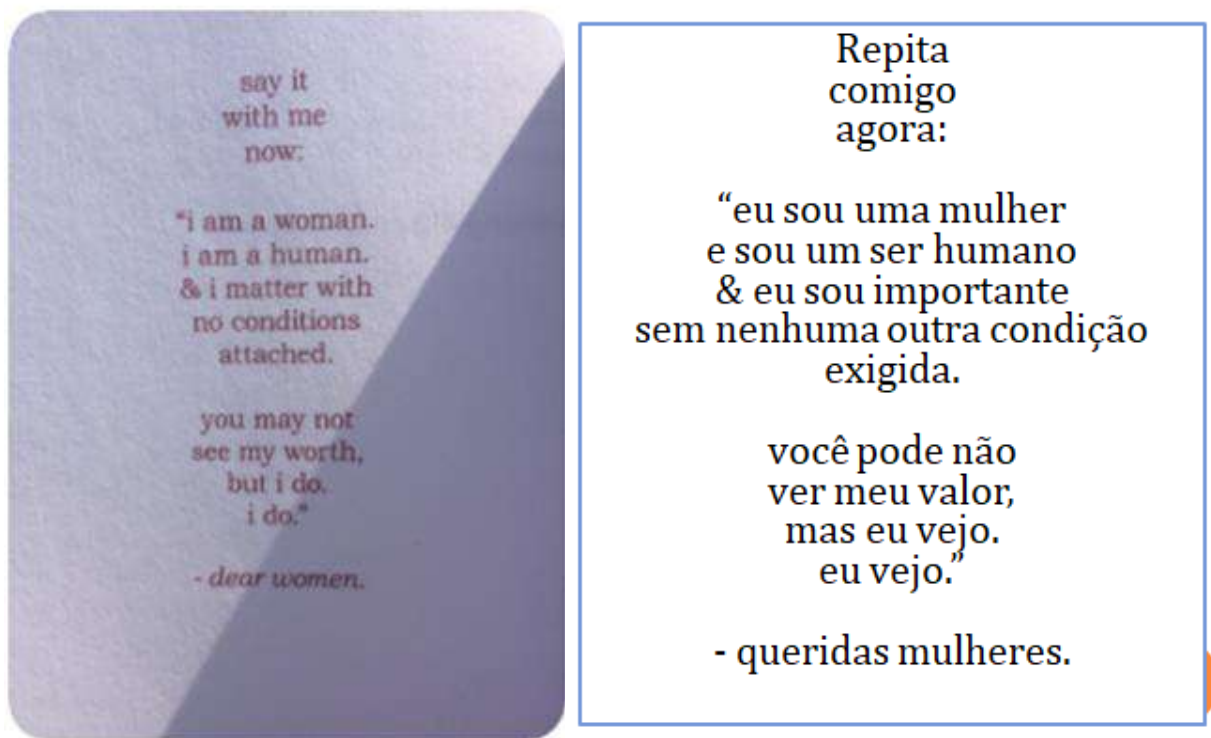


Figura 3
A bruxa não vai para fogueira neste livro.

REPITA - SAY WITH ME

Na minha opinião, perde-se na tradução a intenção de unir vozes. Poderia permanecer o verbo “falar ou dizer”, “fale comigo agora”, “diga comigo agora”.

I AM A WOMAN / I AM A HUMAN

Aliteração consonântica que no inglês é obtida naturalmente com a etimologia das palavras “woman” e “human” com o mesmo sufixo “man” de pessoa.

E também temos o “m” de I am.

Na tradução isso não ocorre, mas em uma tradução livre (de recriação) talvez pudéssemos manter a aliteração

Sugestão:

Sou uma mulher / sou humana / sou amada

Inclusive mantendo o gênero feminino do qual se fala humanA

De qualquer modo, ficamos com a aliteração no “s” de Sou Sou... sou ... e sem...

Na Anáfora **I DO I DO / EU VEJO. EU VEJO.**

Respeitam-se as diferenças gramaticais, já que no inglês existem os auxiliares que repetem o verbo utilizado no sentido em que o foi. Se eu repetisse I SEE I SEE significaria eu compreendo, entendo... e mudaria o significado.

Muitas teorias mostram o poema como processo musical, rítmico e epifânico, ligado à dança. Trazendo os estudos da disciplina para o meu objeto de estudo, não posso deixar de pensar nos tradicionais conjuros das benzedeiras e feiticeiras, que caíram nas práticas antigas de cura e no imaginário popular, muito lembrados e replicados na literatura, com a teatralização dos ritos primitivos.

Há antropólogos que consideram a voz como mediação entre o antropológico e o cultural, muito importante na poesia oral e componente da poesia escrita.

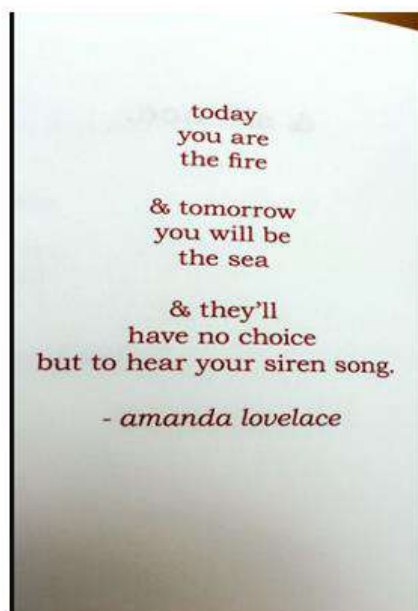
Observo que a partir mesmo do título do livro existe a referência às bruxas da história antiga dos tempos das perseguições da Inquisição e condenações de hereges às fogueiras. Eis um jogo que evoca assim a figura mítica modernizada, liberta e debochada.

Antes de passarmos ao próximo poema, é interessante compreender a intertextualidade presente, referenciando um mito de uma deusa bruxa chamada Circe, apresentada na Odisseia de Homero, no trecho em que ela alerta Ulisses sobre o perigo das sereias e o efeito de seus *cantos* sobre os homens.

Na verdade, Circe, filha do deus Hélios, que consta ter nascido com uma voz desagradável e terrível, sibilante, fazendo sua morada numa ilha, ela mesma com um dos seus feitiços provocava o encantamento de marinheiros pelo canto das sereias. Vejamos o trecho da Odisseia, percorrendo assim mais de perto a alusão que o poema escolhido faz, lembrando também a oralidade ancestral da poesia.

25 A satisfação, e ela assim discorre:
 “Pois bem; atende agora, e um deus na mente
 Meu conselho te imprima. Hás de as sereias
 Primeiro deparar, cuja harmonia
 Adormenta e fascina os que as escutam:
 30 Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos
 Não regozijará nos doces lares;
 Que a vocal melodia o atraí às veigas,
 Onde em cúmulo assentam-se de humanos
 Ossos e podres carnes. Surde avante;
 35 As orelhas aos teus com cera tapes,
 Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes
 Contanto que do mastro ao longo estejas
 De pés e mãos atado; e se, absorvido
 No prazer, ordenares que te soltem,
 40 Liguem-te com mais força os companheiros.

Figura 4
 Odisseia, Homero
 O mito da Deusa Circe.



hoje
 você é
 fogo

 & amanhã
 você será
 o mar

 & eles não
 terão escolha
 a não ser ouvir seu canto de
 sereia.

 - amanda lovelace

Figura 5
 A bruxa não vai para fogueira neste livro,
 Amanda Lovelace.

Observações sobre a tradução:

TODAY YOU ARE THE FIRE – [(aliteração na língua inglesa entre “are” (ser) e “fire” (fogo)]

Esta sonoridade não é possível no português. Porém, em outro ponto seria viável manter-se a aliteração fiel ao efeito sonoro do original, como em:

SIREN SONG

Sugestão de Tradução livre (recriação)

HOJE ÉS FOGO / AMANHÃ SERÁS MAR / E ELES NÃO TERÃO ESCOLHA SENÃO CEDER AO SEU SOM DE SEREIA

Assim, o som de “s” na leitura traria o sibilar dos cantos das sereias.

O próximo poema, é apenas para ilustrar a menção ao Zumthor, sobre a voz panfletária, irônica e satírica, novamente se aproximando da leitora em tom empático.

“i’m fat,” i said. “no, you’re beautiful. you’re gorgeous. stunning. extraordinary,” he replied. but don’t you understand that i can be all of those things at the same time? i thought but didn’t say. - words like daggers.	estou gorda”, eu disse. “não você está linda. você é maravilhosa, explêndida extraordinária”, ele respondeu. mas será que você não entende que posso ser todas essas coisas ao mesmo tempo? pensei mas não disse. - palavras como punhais
--	---

Figura 6
palavras como punhais
Amanda Lovelace.

Para finalizar, acrescento que esses poemas ensejaram um artigo que aguarda publicação, onde explorei a figura mítica da bruxa sob a perspectiva de Renè Girard em sua Teoria Mimética e os contornos do bode expiatório na literatura.

O tom panfletário e incendiário às avessas também se apreende na concretização da voz nos poemas, como tentei compartilhar nos breves exemplos que selecionei. Naquele artigo, analiso como se aponta o gênero masculino como um bode expiatório, culpado por todos

os equívocos históricos, políticos e religiosos, ainda chancelados atualmente pelo preconceito e ignorância inclusive de mulheres. A poética, de forma criativa, invoca a memória das condenações de hereges às fogueiras da Inquisição, mas nos parece imprimir uma voz que é mera inversão de papéis de quem deve “queimar” quem, ou ir para a fogueira. Mas no conjunto, e por seu tom zombeteiro, os poemas também apresentam a **voz redentora**.

Comento, ademais, a tradução do título para o português, que também poderia soar mais direto, como no original, “The witch doesn’t burn in this one”. Talvez, “Aqui a bruxa não queima”, ao invés de “a bruxa não vai para a fogueira neste livro”.

Referências

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Manoel Odorico Mendes. Montecristo Ed., 2012.

LOVELACE, Amanda. **The witch doesn’t burn in this one**. Missouri, EUA: Andrews McMeel, 2018.

LOVELACE, Amanda. **A bruxa não vai para a fogueira neste livro**. 1a ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ LEYA, 2018.

THEODOR, Erwin. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

ZHUMTOR, Paul. **A letra e a voz: A literatura medieval**. 1a ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

A escuta de uma voz escrita em *Grande Sertão: Veredas*

Gabriel Nunes de Azevedo¹

RESUMO: Para este colóquio, procurei listar os principais elementos que caracterizam a voz da personagem-narradora Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Para esta análise, apoiei-me, entre outros aportes teóricos, sobre a noção de “língua gaguejante”, de Gilles Deleuze. A escolha de trabalhar com o filósofo francês deu-se por meio da identificação de certos padrões na narrativa, os quais se enquadram no conceito de “gagueira criadora”, como a subversão da sintaxe e a reinvenção da linguagem a fim de comunicar uma experiência.

Palavras-chave: Voz. Escuta. Grande Sertão. Veredas. Filosofia da linguagem.

Conversa a uma só voz. Assim poderia ser sintetizada a estrutura narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. Afinal, do início ao fim do livro de João Guimarães Rosa, apenas uma voz fala. Do travessão inicial à “travessia” final, Riobaldo recorda-se de suas errâncias pelo sertão enquanto jagunço. Seja “narrando o vivido ou vivendo o narrado” (GALVÃO, 1972, p. 12), ele (re)visita, no presente da narração, um tempo que já não é mais. Arrisco ainda dizer que (re)inventa para si um passado, uma vez que todos os nomes e lugares — enfim, todo o itinerário de ausências e ausentes que ele percorre em seus relembramentos — encontram-se à revelia de sua narração, de sua voz. Em *Grande Sertão: Veredas*, a vocalidade que se apresenta no ato narrativo conduz e molda os eventos evocados pelo narrador.

Como mencionado, do começo ao fim ouvimos uma única voz. No texto de Guimarães Rosa, todas as vozes com as quais nos deparamos ao longo da leitura encontram-se intermediadas por esse narrador que irrompe diante de nós como presença sonora organizadora e estruturante da obra (Nogueira, 2018). Mas como sua voz se apresenta aos nossos olhos e ouvidos? Ou melhor, como a percebemos? Como devemos perceber essa voz que, na verdade, é cerzida a partir de tantas outras? É em torno dessa tentativa de estabelecer uma anatomia, dar um corpo para a voz de Riobaldo que esta comunicação tem seu ponto de partida.

Ao iniciarmos a leitura, não encontramos facilmente as caracterizações típicas de um romance convencional, como tempo, espaço, além das descrições físicas e psicológicas desse personagem que insiste em narrar. Tudo está envolto e deixa-se envolver pela presença abrupta de uma voz que se põe a falar sem que saibamos para que, para quem ou por quê. Forçosamente, visualizamos uma cartografia espacial e uma cronologia temporal ganharem forma em meio ao jorro verbal da personagem narradora. No entanto, a ambiguidade, indicada por Galvão (1972) como a força organizadora de *Grande Sertão: Veredas*, dilata-se por todas as camadas de leitura do romance. Essa incerteza que orienta o contar de Riobaldo e nos desorienta enquanto leitores, aparece não apenas em seu estranho léxico, mas também na desconfiança do próprio narrador em relação ao signo linguístico. Riobaldo teme constantemente fal-sear seu dizer: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo” (ROSA, 2019, p. 79). Segundo Garbuglio, ele hesita e se questiona se “a palavra que recupera e cristaliza o acontecimento [...] teria sido fiel à memória e a memória aos acontecimentos” (1983, p. 438-439, Garbuglio apud SOARES, 2014, p. 168). Riobaldo, em sua narração, conta “menos do que foi: a meio, por em dobro não contar” (Rosa, 2019). Nem mesmo as interjeições do interlocutor

¹ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

para quem essa voz narra são escutadas. Estas, por sua vez, são apenas inferidas: “O senhor ri certas risadas...”; “o senhor me ouve, pensa, repensa, e rediz, então me ajuda” (Rosa, 2019). Seu interlocutor ficcional exerce a função de um espaço vazio, assim como definida Iser (1999) e que deverá ser completado ao longo da leitura e a partir de nossas próprias projeções enquanto leitores. Por outro lado, esse interlocutor para o qual Riobaldo “arma o ponto de um fato” surge também como “lugar de ressonância”, tal como explicado por Jean-Luc Nancy em *À escuta* (2014). Isto é, o espaço no qual modula-se uma voz que vibra, arrebatando a forma da palavra escrita. Uma voz que, ainda relacionando ao pensamento do filósofo francês, dissolve, alarga e confere amplitude à palavra grafada sobre o papel.

A esse propósito, não faltam exemplos em *Grande Sertão: Veredas*. A palavra impressa, tal qual a memória do narrador, também está submetida ao jorro verbal que caracteriza sua voz. Uma das passagens mais representativas para a compreensão da dualidade “palavra ouvida e palavra lida” dentro da narração surge em um diálogo travado entre Zé Bebelô e o próprio narrador. “Ele disse: — ‘Eu tenho é a *Lei*. E soldado tem é a *lei*...’” (ROSA, 2019, p. 242). Neste trecho é possível notar a multisensorialidade que a palavra adquire dentro do texto rosiano. Para compreender a passagem em questão, é necessário estabelecer um intercâmbio entre a escuta e a leitura da voz de Riobaldo. Como diferenciar, dentro da estrutura narrativa, dois vocábulos idênticos, cuja única diferença encontra-se na capitalização de uma das letras? Seria por meio da entonação? Ou por um gesto corporal da personagem? Não há, no entanto, outra demarcação dentro do texto que responda a esta pergunta. De acordo com Adriana Cavarero (2011) a palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, por outro lado, comunica somente uma coisa: “a unicidade de quem a emite”. Neste caso, “Lei” e “lei”, semelhantes e dessemelhantes, estão submetidas a essa unicidade.

Isso colocado, conseguiríamos vislumbrar o fio que concede unicidade a essa voz que fala? Retornamos, aqui, inevitavelmente à pergunta com a qual demos início a este colóquio: qual a anatomia da voz de Riobaldo? Difícil demarcá-la, em se tratando de uma voz plural, tecida com uma infinidade de vozes alheias. Difícil encontrá-la, sobretudo, em uma voz tortuosa e ambígua como a desse narrador. Uma voz que repete e pensa criticamente, sem cessar, sobre a dificuldade de narrar e converter o vivido em linguagem. “*Contar é muito, muito difícil*. [...] O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não” (Idem, p. 136, grifo nosso). Essas contradições e ambivalências que atravessam e caracterizam a voz de Riobaldo são arquitetadas sobre uma língua que gagueja, tal qual definiu Gilles Deleuze (1997). Percebemos essa gagueira não apenas nas repetições e hesitações da personagem narradora, mas também em seu constante movimento de “minorar” a língua: “Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços estou de range rede” (ROSA, 2019, p. 15).

Tomemos, ainda, como exemplo, a passagem na qual o narrador se refere — de maneira tão bela e tão enigmática — aos olhos de Diadorim: “Que vontade era de pôr os meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (ROSA, 1986, p. 36). Aqui, notamos como a língua de Riobaldo desequilibra e desestrutura a sintaxe. No trecho citado, as vírgulas surgem antes como escolha estética do autor do que por exigência gramatical. Ainda em diálogo com Deleuze (1997), Riobaldo faz neste, e em inúmeros momentos de *Grande Sertão: Veredas*, “a língua fugir” e “deslizar numa linha de feitiçaria”, bifurcando-a em uma “incessante modulação”. Por meio dos neologismos e brasileirismos tão característicos às vozes das personagens rosianas, bem como pela diluição do encadeamento lógico da sintaxe, vemos cristalizar-se um movimento duplo no ato da leitura

da voz de Riobaldo. Para Suzi Frankl Sperber (1982), ao mesmo tempo em que nos encontramos em uma “suspensão contínua do sentido” da frase, em contrapartida buscamos incessantemente um sentido nesta voz que insiste em nos escapar.

Longe de estabelecermos uma anatomia definitiva para a voz de Riobaldo a partir desta comunicação, vemos um pequeno esboço dela ganhar forma. Talvez seja mais interessante, tanto do ponto de vista científico quanto do prazer do texto, não buscar pelo fio de Ariadne que nos levaria ao corpo da voz de Riobaldo. Talvez seja mais relevante nos questionarmos quanto ao nosso papel de leitores dessa língua em fuga. Como lemos e ouvimos essa voz escrita, tão “difícil”, incapaz de contar “seguido, alinhavado”? Qual o lugar da *nossa* voz na leitura de *Grande Sertão: Veredas*? Somos, tal qual seu invisível e incomunicável interlocutor: caixas de ressonância, nas quais as palavras de Riobaldo vibram? Citando Paul Ricoeur, em seu *Tempo e narrativa* (2010), o texto literário deve ser analisado como instância de enunciação que só se completa por meio da leitura. Ainda de acordo com o teórico francês, o ato da leitura seria, por sua vez, uma maneira de permitir que nos “desapossamos de nós mesmos”. Assim, nós, enquanto leitores, deslocamos o grão de nossas vozes para a voz única de Riobaldo. Em um jogo ficcional de alteridade, colocamo-nos à escuta “desse outro que se enuncia via leitura”, apropriando-nos do texto lido. Fazemos da leitura de *Grande Sertão: Veredas* “uma operação vocal” que é simultaneamente uma operação de escuta: “a escuta de uma voz da linguagem” (Nogueira, 2018). Uma linguagem movediça, em constante reinvenção. Uma linguagem modulada pela voz de um estrangeiro no próprio idioma, e que se põe a reinventar sua língua a fim de comunicar sua experiência, fazendo-a “gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 1997, p. 123). Em uma troca recíproca, tocamos a palavra com nossa voz e temos nossa voz tocada pela palavra.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GARBUGLIO, J. C. A estrutura bipolar da narrativa. In: GARBUGLIO, J. C. **Rosa em dois tempos**. São Paulo: Nankin, 2005. p. 9-34.
- NOGUEIRA, Erich Soares. **Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2018.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa, vol. 2**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SPERBER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

A voz como objeto

Mirtes Maria de Oliveira Portella¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a leitura à luz dos conceitos de performance e voz, em Paul Zumthor. Para isso, traçou-se um percurso de leitura que parte do romance *Zazie no metrô*, de Raymond Queneau, ao livro de Marcelino Freire, *Contos Negreiros*, a fim de revelar a dimensão sonora nas duas obras e buscar entender o quanto isso aponta para a compreensão do que se lê. Para tanto, um terceiro conceito (linguagem-objeto), este de Roland Barthes, vem juntar-se aos dois iniciais para demonstrar que, na escritura do escritor pernambucano, é a voz-objeto que orienta a leitura e a apreensão do texto.

Palavras-chave: Performance. Voz. Leitura.

Em 1959 Raymond Queneau publicou o romance *Zazie no metrô*, de cuja leitura cursiva emergem vozes que não só dão conta de narrar, mas de fazer materializar as cenas narradas: “linguagem-objeto”, diz Barthes no posfácio da obra. Esta toda construída por uma linguagem que não só fala sobre as coisas, mas as apresenta em toda sua concretude e ação. Para apreender as experiências de Zazie em uma Paris às voltas com uma greve no Metrô, é preciso abrir bem os ouvidos. É um romance que pede escuta. Só por meio dela é possível perceber os rumores das ruas, vozes e presenças que parecem saltar das páginas, nas quais a escritura é gesto e voz e não representação.

Dessa perspectiva, é possível dizer que a escritura em Queneau dispõe as palavras de modo que o leitor do texto apreenda a leitura como uma experiência perceptiva e performática, uma vez que a linguagem é mostraçã e presença, pois coloca o sujeito-leitor frente ao que ela nomeia. Do corpo persuasivo da palavra à carne e espírito de quem lê, o fenômeno que se estabelece é da ordem do sensível.

Pensar na leitura do texto poético como um processo fenomenológico, requer admitir que essa leitura é um dos modos como corpo e espírito percebem e apreendem as experiências do mundo vivo.

Nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me coloca no mundo no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa. Graças ao conhecimento antepredicativo se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal. (ZUMTHOR, 2000, p. 95).

Vista dessa forma, a leitura poética é, assim, um ato de caráter duplo: tanto físico quanto mental, intelectual, e que põe em movimento, em interação dois momentos da vida, um do texto e outro do leitor. Este, por sua vez, tendo a palavra como meio de expressão entre dois mundos, de forma intercorpórea e reflexiva, parte para experienciar o que vê, tendo como referência um eu-para-si e um eu-para-outro. Um vidente visível que vê e sente, e que por meio da leitura presentifica as vozes do texto, performatizando-as.

¹ Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

Embora a noção de performance esteja mais comumente associada ao desempenho presencial, na leitura poética a performance diz respeito ao desejo de ver, de sentir e tocar o que as palavras designam. Sob essa perspectiva, a leitura é apreensão do ausente-presente de um desempenho, de uma performance, de uma linguagem que sugere presença e, por isso, capaz de perfazer o ato de caligrafar, isto é, de “recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam ao seu exercício” (ZUMTHOR, 2000, p. 86). Isso faz com que haja correlação entre a cena enunciativa e o contexto do leitor que, via imaginação, estabelece o liame com texto e obra; se o primeiro guarda a virtualidade da voz, a segunda é toda apelos sonoros, rítmicos e visualidades, criando corpo e presença. E é essa presença que o corpo do leitor sente e reflete, reverberando em si mesmo as sensações sugeridas pela leitura, atualizando, assim, a performance em tempo real.

Se admitirmos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de poética, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

Numa situação de enunciação dialogal, em que o discurso é organizado no sentido de preservação do registro da fala, o prazer de que fala Zumthor se revela como a reconstituição do momento enunciativo, isto é, pela escuta dessa voz enunciadora, nesse espaço habitado pelo leitor-ouvinte e pelo tempo que durar essa escuta. “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação” (ZUMTHOR, 2000, p. 8), que, mediada e dissimulada pela escrita, cabe ao leitor resgatá-la no esforço de compreender o texto.

Aplicar os conceitos de voz e performance em narrativas da contemporaneidade, como nos textos de Marcelino Freire, por exemplo, significa instar o leitor a permanecer em estado de tensão e na escuta de uma voz que não se dissimula na palavra escrita. Na escrita caligráfica de Freire, na qual a escritura é gesto e som, a voz não se esconde atrás da letra porque ela é grito de indignação:

Trabalhadores do Brasil

Enquanto a gente trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima Tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento Tá me ouvindo bem?

Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Osossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com quem for Tá me ouvindo bem?

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo Bungo na lama e isso parece que dá grana Porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte Tá me ouvindo bem?

Hein, seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém. (FREIRE, 2012, p. 19).

A cenarização da fala indignada em Freire transfigura-se facilmente em performance, pois logo o leitor se dá conta, em tempo real, de que se encontra instalado bem no meio de um tiroteio verbal; uma espécie de acerto de contas discursivo de quem teve um passado de submissão e hoje vive de subemprego ou de bico, e que por isso mesmo nada tem a perder frente ao seu interlocutor: “Hein, seu branco safado!? Tá me ouvindo bem?”

Representação? Não parece. Não há metalinguagem no conto “*Trabalhadores do Brasil*”, ou seja, não há um falar sobre as coisas ou tentativa de explicá-las, mas é a própria “linguagem-objeto” (BARTHES, 2009, 180) que funda a função vocal do texto e a sua realidade sonora e gestual.

Em *Trabalhadores do Brasil*, a fala desbocada e desarrazoada porque indignada, tresloucada até, mais que representação é apresentação. É mostraçãõ de quem nunca teve voz nem vez, mas que agora explode em revolta.

Vale observar, no entanto, que, a natureza vocal da performance, no conto, não se estende apenas às personagens, mas a todo texto que pede escuta. A força com que a voz encena *Trabalhadores do Brasil* rompe o envoltório da palavra escrita e rasga a mediação contida na letra. O rumor vocal do conto, ao ganhar volume e corpo, é como voz-objeto que se oferece à leitura que, para ser compreendida tem de ser escutada em alto e bom som.

Referência

BARTHES, Roland. Zazie e a literatura. In: QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

FREIRE, Marcelino. Trabalhadores do Brasil. In: **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

A voz da alteridade como construto identitário

Clice Pereira Salles¹

RESUMO: Esse artigo tem como objeto a voz da mulher, a voz da personagem como inferior, como underground, no conto *Enigma da sombra*, de Sandra Lemos. As vozes da narrativa são consideradas como marginalizadas numa visão eu-outro, na percepção da alteridade social. A fundamentação teórica se baseia na teoria de Frank O'Connor, teoria da *submerged population*, em *The lonely voice*. Baseamo-nos no conto *O Enigma da Sombra*, que apresenta quatro identidades femininas, quatro vozes consonantes e opostas ao domínio patriarcal, demonstrado pelo marido em oposição ao médico, que desperta o encantamento na protagonista e consequente busca de sua identidade feminina. O movimento dialógico das seis vozes que se manifestam cria a imagem narrativa do conto, forja a estrutura identitária, na relação eu-outro.

Palavras-chave: Identidade. Alteridade. Vozes.

A análise que hoje vou apresentar está baseada na minha tese, *A fabulação da voz feminina como população submersa: o conto como inscrição social*. A teoria que delimita minha pesquisa é sobre a *submerged population*, teoria de Frank O'Connor, em seu livro *The lonely voice* (1962).

A teoria que fundamenta o conceito de *população submersa*, população marginal, dá base para a compreensão de várias categorias das sociedades, além de revelar a posição da mulher como ser submerso, personagem e membro de uma sociedade: grupo social marginalizado. Segundo O'Connor, não há herói no conto; a característica que marca a mulher como personagem deslocada e submersa que não tem voz, que não se representa no seu próprio processo de concepção e identificação, está marcada na sua falta de valor perante a sociedade. O espaço da escritura do conto, um espaço condensado que só permite a narrativa de um evento, como a reprodução de uma fotografia, capta o ponto crucial da narrativa quando tudo vem à tona, o que evidencia toda a problemática da experiência humana. Na narrativa, essa experiência se concretiza no movimento das vozes que, num movimento dialógico, forjam a identidade.

O conto contém uma brevidade, tem poder de concentração, de condensação, que outros gêneros da prosa não possuem. O conto é produto de um único evento e das ações de suas personagens. Outro elemento importante é sua intensidade, assim como a importância da personagem protagonista na narrativa, o que nos permite uma melhor visibilidade de sua posição como personagem marginalizada. De acordo com O'Connor, somente no conto poderá haver uma *submerged population*, que não transcende de sua posição, devido ao fato de ser um único evento, breve e intenso, em que ela é colocada como personagem marginal. Não há espaço e tempo para o desenvolvimento da narrativa, além do evento único. Sendo assim, não se sabe, ao certo, se a personagem consegue transcender de sua marginalidade.

Sendo o conto um gênero nascido em meio à modernidade, traz à tona toda a problemática da sociedade que a representa. A essência da modernidade é a da multiplicidade de interpretações e de possibilidades que vão desde a mudança da perspectiva cultural até a crise da metafísica, deixando em aberto o espaço para o questionamento do próprio sujeito. Estuda-se no cronótopo do nosso corpus, sob o recorte literário escolhido por nós, a condição do ser, a personagem feminina, uma imagem como identidade singular e social. A modernidade

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

coloca em questão não só o posicionamento do sujeito no mundo, mas também a condição da mulher como indivíduo, como um eu na sociedade. Entender como esta imagem é transposta para a literatura é parte da compreensão do universo da personagem feminina. Os termos marginal e inferior abarcam um largo espectro de significações, que é preciso especificar para melhor situar todas as questões envolvidas com a *população submersa*. Para Nadia Gotlib (2000), o universo marginal no qual as personagens femininas se enquadram, segundo nosso recorte, é um mundo povoado de seres intermediários, incompletos, seres que vivem à sombra de uma sociedade dominadora e exclusivamente patriarcal.

A voz feminina marginalizada mostra um processo de construção fabular que evidencia uma imagem da personagem como *submerged population*. Pelo processo fabular, pelo modo de narrar, a ação constrói o comportamento psicológico da personagem feminina, sendo este um processo histórico, pois quando a personagem se vê pela alteridade, que lhe dá a noção do excedente de si mesma, ela se reconhece como inferior, como underground, como membro da *população submersa*.

A teoria por nós escolhida dá suporte ao tema aqui levantado, a saber, um problema de ética social vivido pela personagem feminina, de acordo com o que a sociedade pensa sobre a mulher, uma história da sombra e vivida na sombra, a mulher marginalizada. O conto aqui escolhido, *O enigma da sombra* (2015), de Sandra Lemos, dá voz à problemática por nós desenvolvida e evidencia a visão do eu pela visão da alteridade social, ocasionando um rito de passagem da personagem feminina protagonista, com a consequente aceitação de si mesma como inferior, como underground.

... Uma história da sombra. Há pessoas que passam a vida olhando para a sombra, sem sequer ficar atentas à luz que a produz. Não há sombra que não tenha sua origem na luz. Narrarei esta história do comum, do cotidiano, numa linguagem do simples, parvenus, para mostrar que o enigma da sombra é, em algum momento da vida, vivido por todas. (LEMOS, 2015, p. 105).

A citação mostra a voz social determinante para as mulheres como seres inferiores, vivendo à sombra, dominadas pelo masculino, à margem da sociedade.

Trata-se de uma narrativa simples em que a personagem principal é criada nos moldes da subserviência imposta à maior parte da população feminina em qualquer tempo, ou seja, a mulher criada e educada para a dedicação à família e ao marido, no underground, sem levantar a voz ou o olhar. Há o casamento, a desilusão após o nascimento dos filhos, a certeza da eterna anulação, até o momento em que a personagem percebe-se como inferior, levada pelas sensações, como vozes concretas, que constituem a imagem da identidade desta mulher, chegando ao momento único em que ela se desloca pela memória do que poderia ter sido e vivido e parte para a tomada de consciência de sua identidade, um momento epifânico de transformação.

O conto *O Enigma da Sombra* apresenta quatro identidades femininas, quatro signos, quatro vozes consonantes e opostas ao domínio patriarcal, demonstrado pelo marido em oposição ao médico, que lhe desperta o encantamento. O movimento dialógico das seis vozes que se manifestam, cria a imagem narrativa do conto, forjam a estrutura identitária, na relação eu-outro.

Madalena, a personagem principal, simboliza o instinto, a possibilidade as tomadas de consciência do si mesmo como um outro. “Quando se viu no espelho, deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina.” (LEMOS, 2015, p.110). Pela rememoração do que havia vivido na juventude, Madalena, ao por o perfume e a flor nos cabelos, resgata memórias sensoriais de

uma identidade feminina.” Não parecia mais o soldado do lar a batalhar pela sobrevivência dos outros. Parecia personagem de uma pintura Art Nouveau.” (LEMOS, 2015, p. 110).

D^a Isabel, tia do marido de Madalena, simboliza a razão. Tratava-se de uma mulher doente, que exigia cuidados, portanto Madalena fora enviada para cuidar da enferma, de acordo com o desejo do marido: “Como sempre não poderia acompanhá-la, mas mandou-a para lá com as crianças, já que estavam em férias.” (LEMOS, 2015, p. 107).

D^a Isabel, aos poucos aproximou-se de Madalena, observando como ela se fechava em um mundo que não era o seu. Percebendo como Madalena ressurgia da sombra para a luz, ao rememorar sua vida passada, procura incentivá-la a formar seu próprio “eu”, o seu uno. O enigma da sombra somente se resolveria, quando parte dela se revelasse ao ver sua outra parte na alteridade. D^a Isabel traça os passos do processo ritual do rito de passagem.

Maria, a empregada, simboliza a ironia. Ela define, em palavras simples, o enigma que aprisiona Madalena. Mostrando a ela que o homem é um caçador de passarinhos, pois, após colocá-los na gaiola, alimenta-os e depois os esquece. Assim como os pássaros que adoecem na sombra da gaiola, Madalena poderia não transcender da sombra para a luz, se não saísse à procura de seu próprio “eu”.

A sogra de Madalena, simboliza o recalque, a insatisfação, a mulher que domina para disfarçar a própria submissão. Ao maltratar a nora, “... já que tinha sido sombra, serva, achou por bem por a outra no lugar onde ela esteve.” (LEMOS, 2015, p. 107). O círculo vicioso da marginalidade feminina se fecha.

A voz do marido é subliminar e determinante. Embora esta personagem não apareça como ativa na narrativa, tem o papel de tecer a intriga, preparando o caminho para o desencadeamento do ritual de passagem, quando Madalena finalmente desperta e passa da sombra para a luz, reconhecendo-se feminina.

O médico simboliza a atração passional, o resgate da liberdade de escolha. Madalena fica surpresa por ser percebida, pela primeira vez, após muito tempo, após seu casamento desastroso, após o período de prisão que o casamento representava, após a destituição da identidade. O médico se torna um espelho para a redescoberta da identidade dela. “Algo despertou nela, depois de tanto tempo, um homem a percebeu.” (LEMOS, 2015, p. 109). Este algo é o feminino aflorando em Madalena.

O movimento dialógico das vozes destas personagens vai marcar o tempo todo a relação dialética entre o eu e o outro, que é a voz social, reforçando a marginalização da identidade feminina. No entendimento do que estas personagens representam, o instinto e a razão, a ironia e o recalque, culminando com a atração passional, inicia-se o ritual de passagem para o feminino.

O ritual de passagem de Madalena como personagem da população submersa inicia-se quando a água do banho toca Madalena, atingindo o sistema sensório – motor, ativando sensações e fazendo com que as lembranças fossem atualizadas. A memória que é recuperada no conto é a memória do feminino de Madalena revisitado, através do espelho, é a sua alteridade feminina. É no espelho que ela se vê no outro, que ela percebe a própria alteridade, pois é do outro, no espelho, que Madalena recebe a medida do que ela é. O espelho, no conto, é o alavanque do rito de passagem de Madalena. Na verdade, a memória recuperada em *O Enigma da Sombra* é a memória do feminino dela revisitado.

O dia do retorno chegara, parecia que havia se passado um longo tempo, mas era apenas um dia. Ela logo se aprontou, banhou-se, soltou seu cabelo depois de tanto tempo amarrado em coque, sempre muito contido para não atrapalhar a praticidade da vida. Quando se viu na frente do espelho, deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina. (p. 109-110).

- Não, querida. Não fez nenhum barulho. Estava cochilando, não dormindo. o que me despertou não foi o barulho, mas o perfume. Só queria ter certeza que era você. O que mudou? (p. 110).

O ritual de passagem de Madalena provocou o despertar do feminino após a personagem ter percebido que podia se tornar diferente através do espelho.

Algo despertou nela, depois de tanto tempo um homem a percebeu. Aquilo gerou uma alegria, uma inquietação, foi o suficiente para tirá-la do eixo; porém, os cuidados com a tia Isabel tomaram-lhe as vinte e quatro horas do dia que se seguiu. As crianças estavam seguras, Maria cuidava da alimentação delas e o resto era brincadeira... (p. 110).

Podemos, então, evidenciar no conto *O Enigma da Sombra* uma divisão em três partes em direção ao rito de passagem, a saber:

- Primeiro passo – A personagem tem percepção do seu lugar no mundo, através da intuição.

Cansada de viver na sombra, de acumular ausências, de ouvir palavras sem esperança, palavras que não tocavam seu coração, ela começou a achar tempo para olhar de esguelha, para a luz, como fazem os entocados quando percebem que há luz no fim do túnel, à luz do meio-dia, a vida desperta lá fora. (p. 107).

- Segundo passo – De acordo com LEMOS, “Lá foi Madalena, pela primeira vez, para longe de sua rotina, do mundinho em que vivia há 15 anos.” (p. 108), Madalena sai de casa para morar com a tia; ao mesmo tempo sai de si própria e alcança a libertação e consequente superação.
- Terceiro passo – Madalena, através do espelho, instrumento usado pela autora para determinar o rito de passagem, consegue transcender a sua própria realidade alcançando a superação.

Tente se manter na sua luz, não à ou na sombra de um outro só porque vocês combinam, gostam das mesmas coisas, riem dos mesmos motivos. O amor não é o jogo das semelhanças, é, sim, o encontro das diferenças. (p. 114).

Concluimos que houve o desabrochar do feminino na narrativa do conto. Todos os sentidos de Madalena e da tia enferma foram despertados, agrupando vários sentidos-imagens do feminino, tais como a rosa e o perfume nos cabelos.

A voz feminina media a transposição do underground, da sombra, para um não-lugar, para a luz, isto é, a voz media, pela memória, narrando as ações das personagens no mundo. Portanto, *O Enigma da Sombra* é um espaço virtual, espaço de indeterminação, que permite a transcendência da personagem através do rito de passagem da sombra para a luz.

Referência

GOTLIB, Nadia. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2000.

LEMOS, Sandra. **Estações**. Portugal: Chiado Editora, 2015, p. 105-115.

O'CONNOR, Frank. **The Lonely Voice**. A Study of the Short Story. World Pub. Co.: Cleveland, 1963.

Ficha Técnica

Editoração: Leonardo da Silva Claudiano e Gabriel Araújo.

Capa: Luara Teixeira de Almeida e Gabriel Araújo.

Imagem da capa: baseada na peça teatral de Samuel Beckett “Not I” - [Not I - Beckett, Samuel | MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona](#).

Tipografia: Linux Libertine (corpo) Linux Biolinum (títulos)

Edições Biblioteca Ocidente

Av. Olavo Lacerda Montenegro, 4369, L-20 Parnamirim, RN, CEP: 59154-350

Parnamirim, Rio Grande do Norte, 18 de dezembro de 2020