



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Lucas de Sousa Serafim

Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli: uma trajetória até *Rumori o voci*

Florianópolis

2020

Lucas de Sousa Serafim

Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli: uma trajetória até *Rumori o voci*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, Dr.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Serafim, Lucas

Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli :
Uma trajetória até Rumori o voci / Lucas Serafim ;
orientador, Andrea Santurbano, 2020.
219 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Giorgio Manganelli. 3. Estudos
Intersemióticos. 4. Literatura e Música. I. Santurbano,
Andrea. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Lucas de Sousa Serafim

Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli: uma trajetória até *Rumori o voci*

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Kelvin Falcão Klein, Dr.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Teresa Virgínia de Almeida, Dra.

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.

Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.

Coordenador do Programa

Prof. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2020.

Este trabalho é dedicado à vida, que sempre me movimenta e me surpreende com seus caminhos.

AGRADECIMENTOS

À Natureza, que me permite integrá-la e escutá-la.

Ao meu orientador professor Dr. Andrea Santurbano, pela parceria e confiança, pela paciência e pela dedicação. Pela aprendizagem ao longo dessa trajetória acadêmica e pessoal.

À Universidade Federal de Santa Catarina, pelo acolhimento. Às funcionárias e funcionários, essenciais para o bom funcionamento desta. Às colegas e aos colegas do Centro de Comunicação e Expressão que contribuíram para minha formação.

À resistência da universidade pública, gratuita e de qualidade.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos e taxa de bancada. Por meio destes auxílios pude divulgar resultados parciais desta pesquisa em eventos acadêmicos e, de tal modo, movimentar os caminhos da pesquisa através da rede de pesquisadores brasileiros, italianos etc.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) pelos ensinamentos. Ao Felipe, secretário do programa, sempre prestativo.

À professora Dra. Tereza Virgínia de Almeida, pela leitura e apontamentos sobre esta pesquisa na banca de defesa. Ao professor Dr. Kelvin Falcão Klein, integrante das bancas de qualificação e de defesa, pelas preciosas indicações de leitura e comentários. Ao professor Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares, pelas considerações apontadas na qualificação e na defesa. Ao professor Dr. Andrea Gialloreto, pela leitura do meu trabalho e pelos conselhos precisos na banca de qualificação [*Al professor Dr. Andrea Gialloreto, per aver letto il mio lavoro e per i consigli precisi in sede di qualificazione*].

À professora Dra. Patricia Peterle, sempre atenciosa e inspiradora.

À minha mãe Luciana, pelo cuidado e pela paciência, uma raiz que me nutre muito, mesmo estando firme em solos para além das águas do Atlântico.

Ao meu pai Olair, pela sensibilidade, uma raiz que me nutre à sua maneira única, visando o crescimento e fortalecimento.

Aos meus avós, Ozair e Florinda, Rosalvo (*in memoriam*) e Jovita, que um dia plantaram uma semente sem saber ao certo que frutos iam colher.

Ao meu irmão Júnior, pelas experiências e aprendizados. À minha irmã Michelle, pela oportunidade de partilha. À minha irmã Danielle, pela coragem. Cada um me inspira do seu modo.

Ao José, uma âncora quando me sinto à deriva, uma preciosidade que me permite partilhar vivências. Nossos caminhos se cruzaram para que, lado a lado, passemos a ver as doçuras do cotidiano.

Ao Adamo, grande amigo, presente que a vida me deu, pela amizade, cumplicidade e companhia.

A Elena, grande amiga, companheira de estudos e trabalhos, pela amizade, cumplicidade, conselhos e conversas.

Às amizades, sem vocês eu não conseguiria. Ah... a vida me envia cada presente...

Às minhas alunas e alunos, pela oportunidade de aprendizagem.

Ao Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), pelos ensinamentos tanto na esfera dos estudos quanto na esfera pessoal.

Aos seres de luz, Dona Maria P., tia Maria e Luizinho, sem as conversas com vocês eu nem estaria aqui.

Ao Caio, anjo de quatro patas, sua companhia e seu carinho são essenciais para mim.

À Vida, que me atravessa.



– Ticiano Vecellio, *Vênus e a Música*, c. 1550.

RESUMO

Esta tese pretende observar, analisar e refletir sobre a literatura produzida pelo escritor italiano Giorgio Manganelli (1922-1990), em particular sobre o valor ostensivamente autônomo que o autor atribui ao aspecto linguístico no ofício literário. Manganelli desarticula o ato de leitura impondo perspectivas não habituais de mimese, de categoria de personagem, de gênero textual etc. O conjunto literário apresentado pelo autor demanda percursos não convencionais de leitura, exigindo contatos com outras linguagens. Em comparação com a literatura, o próprio autor declara que a música percorre direções de sentido muito interessantes diante de alguns desafios de expressão artística. Essa declaração funciona como uma pista que guia a reflexão deste trabalho, entendendo que cifras e letras atuam como potência. Em uma de suas últimas obras, *Rumori o voci* (1987) – ainda não traduzida para língua portuguesa –, ocorrem operações nos diversos níveis textuais (fonético, semântico, sintático etc.), as quais apresentam resultados semelhantes aos do universo da música, tais como: repetições, citações, variações, movimentos, entre outros. Essas estratégias advêm da tentativa de valorizar a vertente fônica na tessitura da escrita. Assim, aspectos como a voz, a oralidade e a paisagem sonora são importantes para a reflexão exposta nesta pesquisa. Ampliar o entendimento de música auxilia no entendimento da literatura. As linguagens se movimentam, se tocam e se contaminam mutuamente, despertando vários questionamentos sobre o processo de significação e possibilitando trilhas não convencionais de sentido; além disso, o contato entre literatura e música provoca a reflexão acerca do momento em que a linguagem assume o papel principal na narrativa e, conseqüentemente, priva o ser humano do protagonismo.

Palavras-chave: Giorgio Manganelli. Estudos Intersemióticos. Literatura e Música.

RIASSUNTO

Questa tesi intende osservare, analizzare e riflettere sulla letteratura prodotta dallo scrittore italiano Giorgio Manganelli (1922-1990), in particolare, sul valore apparentemente autonomo che l'autore attribuisce all'aspetto linguistico nel mestiere letterario. Manganelli disloca l'atto di lettura, imponendo prospettive insolite su mimesi, statuto del personaggio, genere testuale, ecc. L'ensemble letterario presentato dall'autore richiede percorsi di lettura non convenzionali, esigendo contatti con altri linguaggi. Rispetto alla letteratura, l'autore stesso dichiara che la musica percorre direzioni di senso molto interessanti di fronte ad alcune sfide dell'espressione artistica. Questa affermazione funziona come un indizio che guida la riflessione di questo lavoro, comprendendo che spartiti musicali e lettere agiscono come potenza. In uno dei suoi ultimi lavori, *Rumori o voci* (1987) – non ancora tradotto in portoghese –, troviamo operazioni a diversi livelli testuali (fonetici, semantici, sintattici, ecc.), che presentano risultati simili a quelli dell'universo musicale, per esempio: ripetizioni, citazioni, variazioni, movimenti, tra gli altri. Queste strategie provengono dal tentativo di valutare il filo fonico nella tessitura della scrittura. Pertanto, aspetti come la voce, l'oralità e soundscape sono importanti per la riflessione esposta in questa ricerca. Espandere la comprensione della musica aiuta a comprendere la letteratura. I linguaggi si muovono, si toccano e si contaminano reciprocamente, risvegliando diverse domande sul processo di significazione e consentendo percorsi di significato non convenzionali; inoltre, il contatto tra letteratura e musica provoca una riflessione sul momento in cui il linguaggio assume il ruolo principale nella narrazione e, di conseguenza, priva l'essere umano di protagonismo.

Parole chiave: Giorgio Manganelli. Studi Intersemiotici. Letteratura e Musica.

ABSTRACT

This thesis seeks to observe, analyse, and reflect about the literature produced by Italian writer Giorgio Manganelli (1922-1990), specifically about the ostensibly autonomous value the author attributes to the linguistic aspect in literary craft. Manganelli disarticulates the reading act, imposing upon it unusual perspectives of mimesis, of character categories, of textual genres etc. The author's literary set demands unconventional reading paths, requiring contacts with other languages. In comparison with literature, Manganelli himself declares that music goes through very interesting sense directions when faced with some artistic expression challenges. That statement functions as a clue that guides this work's reflection, understanding that musical chords and letters act as potency. In one of his last works, *Rumori o voci* (1987) – still untranslated to either Portuguese or English –, several procedures occur in different textual levels (phonetic, semantic, syntactic etc.), which present similar results to those of music's universe, such as: repetitions, citations, variations, movements, among others. These strategies come from the attempt of valuing the phonic facet in writing's weaving. Therefore, aspects such as voice, orality, and the soundscape are relevant to this research's analysis. Broadening the understanding of music helps us understand literature. These languages move, touch, and infect each other, awakening several questionings regarding the signification process, and allowing for unconventional meaning tracks. Beyond that, the contact between literature and music provokes the reflection concerning the moment in which language itself assumes the narrative's main role and, consequently, deprives humans of protagonism.

Keywords: Giorgio Manganelli. Intersemiotic Studies. Literature and Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da primeira edição de <i>Nuovo Commento</i>	39
Figura 2 – Índice de <i>Discorso dell'ombra e dello stemma</i>	52
Figura 3 – La Sirena di Canosa (340-300 a.C.)	104
Figura 4 – As Iaras	106
Figura 5 – Iemanjá	109
Figura 6 – Invenção Coletiva	110
Figura 7 – Representação de ondas sonoras de um xilofone	130
Figura 8 – Representação de ondas sonoras com diferentes timbres	131
Figura 9 – Oxalufã	136
Tabela 1 – Percentual de sons que compõem a paisagem sonora nas épocas culturais	139
Figura 10 – Partitura de <i>Sonata ao luar</i> , de Beethoven (início do primeiro movimento)	154
Figura 11 – Partitura de <i>Sonata ao luar</i> , de Beethoven (início do terceiro movimento)	155
Quadro 1 – Intervalos consonantes e dissonantes	165
Figura 12 – Excerto da partitura de <i>Lamento de Ariadne</i> e exemplo de execução	165
Figura 13 – Capa de <i>Rumori o voci</i>	190

SUMÁRIO

	ABERTURA – Literatura para se escutar	13
1	CHIACCHIERA: Panoramas da trajetória literária de Giorgio Manganelli	25
1.1	DOS DIÁLOGOS AOS MONÓLOGOS	26
1.2	ABALOS	43
1.3	EM MOVIMENTO	57
2	A PALAVRA AFETADA	70
2.1	“NENHUM LIVRO ACABA”	71
2.2	PELAS FRESTAS DA PALAVRA	81
2.3	MUSAS, SEREIAS E ECO	94
	ÁRIA – Orides Fontela	115
3	CANTATA	118
3.1	POTENCIALIDADES DA TRAMA SONORA	119
3.1.1	<i>SILÊNCIO</i>	120
3.1.2	<i>RUÍDO</i>	123
3.1.3	<i>SOM</i>	127
3.2	PAISAGEM SONORA	138
3.2.1	<i>RENASCIMENTO DE MARSIAS: BREVE TRAJETÓRIA DA MÚSICA</i>	141
4	RUMORI, VOCI OU UMA CAIXA DE RESSONÂNCIA	158
4.1	LINGUAGEM	159
4.2	ESCUTA	173
4.3	ENTRE <i>RUMORI</i> E <i>VOCI</i>	185
	CODA – Pós-sonata	198
	REFERÊNCIAS	202

ABERTURA

Literatura para se escutar

Ao som de *Rapsódia Gonzaguiana*
(Sivuca e Orquestra Sinfônica do Recife)
<https://youtu.be/ytZgy9qeJmU>

Um dos maiores desafios ao se estudar a intersecção entre literatura e música é ultrapassar uma simples justaposição de ambas as artes. Nesse sentido, é importante salientar a maneira como se tocam, podendo muitas vezes até contagiar uma a outra, resultando em uma nova percepção dos eventos do mundo. Este é o *leitmotiv* que guia esta tese, refletir sobre os aspectos musicais que assessoram na escritura das obras literárias, destacando pontos de contato a partir dos estudos intersemióticos. Em outras palavras, esta tese se propõe a delinear algumas tramas teóricas de toque e convívio entre ambos os sistemas, literatura e música.

Um dos gêneros literários, a poesia, nasce da intersecção entre palavra e som; o vocábulo “lírico” vem do latim *lyricus* e associa-se à lira, instrumento que foi muito utilizado pelos gregos para declamar poemas. Os laços entre poesia e música foram estreitos durante vários séculos – os trovadores são um bom exemplo desse vínculo. Contudo, cada arte seguiu caminhos distintos. Dando um salto enorme, é interessante observar como a poesia e a música reataram proximidades (que nunca foram completamente apagadas) durante o século XX. Muitos poemas foram musicados; para trazer um dos inúmeros exemplos é possível observar o caso de “A rosa de Hiroshima”, poema de Vinícius de Moraes que compõe *Antologia Poética* (1954), cujos versos foram musicados e interpretados, em 1973, na voz de Ney Matogrosso à frente do grupo Secos & Molhados¹.

Vários escritores de obras literárias mantêm um contato, por vezes muito íntimo, com a música. Mário de Andrade considera sua obra, *Macunaíma* (1928), como uma rapsódia. Segundo o Dicionário de Termos Literários (EDTL)², o termo é originário do grego

¹ ROSA de Hiroshima. Composição: Vinicius de Moraes; Gerson Conrad. Interpretação: Secos & Molhados. [S. l.]: WMG *et al.*, [201-]. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwVc0G3IKU4>. Acesso em: 9 dez. 2019.

² MUCCI, Latuf Isaias. Rapsódia. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Universidade Nova de Lisboa, 7 abr. 2010.

rhapsódia, cujo significado é “canção costurada”. Na Grécia antiga os poemas épicos eram cantados por um artista popular ou cantor, comumente chamado de rapsodo, que ia de cidade em cidade recitando, principalmente, epopeias. Vale lembrar que quando o poeta compunha e recitava o próprio poema era chamado de aedo. No tempo presente, rapsódia é entendida no âmbito literário como uma composição que se nutre tanto de fontes clássicas quanto de culturas populares, e pode ser associada às peças de improviso com temas e inspiração folclórica – por exemplo, *Macunaíma*. As rapsódias geralmente apresentam um único movimento, mas podem integrar variações de tema, intensidade, tonalidade etc.

No campo musical, a rapsódia partilha das mesmas origens: é entendida como obras instrumentais que utilizam temas e processos de composição improvisada, tirados de cantos tradicionais ou populares. Outra característica interessante das rapsódias musicais é que não sentem a necessidade de seguir uma estrutura pré-definida, portanto são mais livres que uma obra pautada pela variação. Os compositores românticos se interessaram muito pela rapsódia, devido a essas particularidades. No tempo presente destaca-se a *Bohemian rhapsody* (1975)³, canção composta por Freddie Mercury, que facilmente conquistou o público. No cinema algumas obras também se ocupam do tema: *Rapsódia*, filme de 1954, de Charles Vidor, ou *Rapsódia em agosto*, filme de 1991, de Akira Kurosawa⁴.

Essa breve explanação, então, pode evidenciar a relação entre as diferentes linguagens. O signo *rapsódia* tem suas origens na poesia, transita para a música, migra para a literatura e vai até o cinema. As relações, bem como a própria trajetória do signo, também são rapsódicas, uma vez que ele, consolidada sua estadia nas artes sob diversas expressões, acaba borrando as barreiras, sejam intersemióticas, sejam entre erudito e popular. Em sentido amplo, pode-se pensar que a própria cultura é uma rapsódia. Aqui, no Brasil, os traços culturais apresentam uma tríplice origem – indígena, portuguesa e africana –, que foi enriquecida, a partir sobretudo do século XIX, com os contatos interculturais dos povos sul-americanos e com os imigrantes europeus e asiáticos; sem desconsiderar os movimentos internos de relações entre os próprios brasileiros.

A partir dessa perspectiva, nesse espaço, leio e produzo esta tese.

Paul Zumthor, na sua obra *Introdução à poesia oral* (1983), destaca a importância da voz e da escuta no texto escrito. Na esteira do crítico literário suíço, Marília Librandi-Rocha

³ BOHEMIAN Rhapsody. Composição: Freddie Mercury. Interpretação: Queen. [S. l.]: UMG et al., [2011]. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>. Acesso em: 27 jan. 2020.

⁴ A relação entre os filmes e o signo rapsódia vai além do título das obras. Ou seja, a forma rapsódia ganha corpo também no conteúdo e linguagem das películas.

pensa essa mesma importância pelo viés das *escritas de ouvido*. Segundo a autora, a literatura brasileira assiste a uma tradição de escritas que não desprezam a voz e a escuta, partindo das obras de Machado de Assis, passando por Oswald e Mário de Andrade, chegando até Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Segundo a autora, a radicalização dessa tradição está em *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e *Catatau* (1975), de Paulo Leminski.⁵

Marília Librandi-Rocha observa que, por vezes, a escrita literária brasileira nasce do pulsar quase mudo, traço que aguça o ouvido, ou melhor, que estabelece pontos de contato entre a forma escrita e a apreensão de timbres e nuances próprios de uma cultura que apresenta, no seu cerne, traços de oralidade e musicalidade. Wai Chee Dimock, em seus trabalhos, procura pensar a literatura a partir do conceito de ressonância. Marília, coincidindo com o ponto de vista de Wai Chee Dimock, propõe:

Minha sugestão é pensar o texto ficcional como se fosse uma caixa de música que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada leitura ao mesmo tempo em que se propaga no futuro cada vez que é reaberta.⁶

É nessa trama que pretendo me entrelaçar: Desde Zumthor, passando por Dimock e Librandi-Rocha, pensar a literatura como uma caixa de ressonância, reverberando em cada leitura; buscando apresentar esta tese como mais um dos fios dessa teia urdida por tantas outras pessoas que pensam as relações intersemióticas entre literatura e música. Refletindo a relevância da percepção auditiva, contestando a primazia da visão no pensamento filosófico, com a finalidade de pensar o texto literário como uma ontologia própria, passível de modificações conforme as leituras que recebe. É importante destacar que este trabalho não pretende consolidar uma abordagem em detrimento de outra, ou seja, uma abordagem por meio da audição em detrimento da visão; ao contrário, o que se pretende é uma tentativa de equalizar as diversas formas de recepção, interação e apreensão dos eventos do mundo.

Para se alcançar essa equalização de forma eficiente, a reflexão considera a utilização de recursos que permitam uma ética de abrir os ouvidos para ouvir a voz, os sons, os ruídos, entre outros elementos da esfera sonora. Isto é, considera-se que o embate com quaisquer corpos sonoros é importante para a experiência entre quem escuta e aquilo é escutado. Nesse sentido, este trabalho ora observa peças sonoras disponíveis em mídias digitais de alta

⁵ LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 19, n. 19, 2014, p. 133.

⁶ *Ibidem*.

resolução (plataformas audiovisuais, por exemplo), ora examina peças sonoras coletadas ao longo da pesquisa (gravações ou amostras), e, até mesmo, pode averiguar peças sonoras cujos sons não são perceptíveis imediatamente, demandando uma atenção maior no embate. Tal repertório sonoro, associado com as obras literárias, compõe o corpus deste trabalho. Assim, no conjunto dos registros com elementos mais usuais e itens mais inusitados, salienta-se o engajamento de uma crítica literária que busca praticar um *modus operandi* ex-colônia, visto que tenciona em uma mesma abordagem tanto a escrita formal quanto os traços de culturas orais e musicais.

Quando Oswald de Andrade escreve, no prefácio⁷ de *Serafim Ponte Grande* (1933), que “a gente escreve o que ouve, nunca o que houve”, apresenta também uma chave epistemológica da escrita ficcional. Na escrita, apenas uma letra distingue os dois verbos, contudo a frase abarca uma diferença: a representação histórica e a percepção (auditiva, oral) própria da literatura. Certamente que história e literatura se ocupam dos eventos do ser humano, porém elas sentem tais situações de modo distinto, uma é mais afetada pelo “haver” e a outra pelo “ouvir”. O jogo dessa frase se apresenta, contudo, quando ela é lida, já que pelo viés do som os fonemas são os mesmos: /'ovi/; sendo homófonas, para notar rapidamente a diferença entre elas, é necessário um empenho maior sem o auxílio da grafia. O procedimento é semelhante ao utilizado por Jacques Derrida quando discorre sobre seu conceito de *differance*⁸. Dessa forma, a frase de Oswald requer a leitura para seu entendimento auditivo imediato, reestabelecendo a relação intrínseca entre a esfera sonora e os textos grafados no papel. É interessante notar que a única letra que diferencia os verbos apresenta um fonema surdo (na língua de origem, na posição em que se encontra), agindo como uma aspiração ou respiração, ou melhor, um suspiro.

Outra escritora brasileira, Clarice Lispector, sente-se provocada por essa característica:

Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.⁹

Um suspiro. Um sussurro. Seja como for, a supressão da verborragia chama mais a atenção tanto de Oswald de Andrade quanto de Clarice Lispector. Para estar atento à escuta

⁷ ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo 2007, p. 47-8.

⁸ Cf. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

⁹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 24.

são importantes as pausas, a mudez, a suspensão das vozes e dos sons, em suma, o silêncio. Exatamente por esse motivo que um não deve excluir o outro. Ambos são equivalentes no processo de percepção.

Esse empenho na recuperação de traços de uma trama sonora que foi delineado a partir de autoras e autores brasileiros não é, de forma alguma, um procedimento exclusivamente nosso. Em diversas culturas pode-se notar um trabalho de artífice da palavra que não despreza traços meramente fonéticos e musicais em suas obras literárias. Giorgio Manganelli integra esse conjunto de escritores. O autor italiano, nascido em Milão (1922) e morto em Roma (1990), desenvolveu sua obra passando por narrativas, ensaios críticos, crônicas, traduções etc. Suas personagens se destacam devido aos estranhamento que provocam, ou melhor, elas se sobressaem pelos seus percursos incomuns, suas trajetórias não usuais. Por exemplo, como seria possível relatar a “História do não-nascido”? Isso ocorre em *Hilarotragoedia* (1964), sua obra de estreia. A leitura das obras manganellianas possibilita questionar os agenciamentos que a vivência cotidiana estabelece entre realidade e linguagem. Como se fosse o fonema mudo da letra *h*, supracitado. Três narrativas de Giorgio Manganelli foram traduzidas para o português: *Hilarotragoedia*, *Centúria: cem pequenos romances-rio*, e *Pinóquio: um livro paralelo*¹⁰. Italo Calvino destaca que nas obras de Manganelli o texto ocupa o lugar de protagonista:

[...] mas, claro, o *texto* é Deus e o universo, como é que eu não entendi isso antes! Então a gente relê desde o começo com a chave de que o *texto* é o universo como linguagem, discurso de um Deus que não remete a nenhum outro significado que não seja a soma dos significantes, e tudo funciona perfeitamente.¹¹

¹⁰ *Hilarotragoedia* foi publicado pela editora Imago em 1993, com apresentação de Andrea Lombardi, tradução e posfácio de Nilson Moulin; *Centúria*, traduzido por Roberta Barni, foi publicado em 1995 pela editora Iluminuras; *Pinóquio* foi publicado pela Companhia das Letras, com tradução de Eduardo Brandão, no mesmo ano em que foi reeditado na Itália, 2002.

¹¹ MANGANELLI, 1993 apud AGAMBEM, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 124. O texto em língua italiana é uma carta de Italo Calvino a Giorgio Manganelli, datada de 07 de março de 1969, que consta no apêndice de *Nuovo Commento* (Milano: Adelphi, 1993, p. 149-50). Alguns textos que utilizo como referência não estão traduzidos para a língua portuguesa, assim como a maioria das obras de Giorgio Manganelli. Portanto utilizarei traduções já publicadas em artigos, ensaios ou textos a que tive acesso. Ainda é importante destacar que, na ausência de versões traduzidas, me proponho ao exercício da tradução, ora privilegiando aspectos semânticos, ora fonéticos. Compreendo que alguns traços são prejudicados neste processo, contudo espero contribuir para a acessibilidade do texto. Na tentativa de minimizar esse prejuízo, indico nas notas de rodapé as versões originais e/ou quaisquer outras informações que auxiliem na compreensão da discussão que desenvolvo. Quando o trecho ou expressão for muito curto, indico a tradução entre colchetes no próprio corpo do texto.

O texto se apresenta como autônomo, espaço potente onde as palavras explodem e as letras se restituem em sua pura materialidade, ao seu onissignificante. Giorgio Manganelli mescla elementos que, inicialmente, parecem destoantes. As quimeras ficcionais compõem a realidade literária, possibilitando a falta de confiança plena estabelecida entre as palavras e as coisas.

É um dos pontos que o autor expõe acerca de suas experiências de representação literária quando questionado por entrevistadores do jornal *L'Espresso*. Na ocasião, os jornalistas convidaram alguns escritores: Daniele Del Giudice, Angelo Guglielmi, Alberto Moravia, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Antonio Tabucchi, Pier Vittorio Tondelli e Giorgio Manganelli. Os temas da entrevista eram diversificados, discorriam sobre os rumos da literatura, leitores, estilos etc. Um dos primeiros assuntos estimulados pelo jornal é sobre as terminologias “jovens escritores” ou “escritores novos” (atribuída aos escritores dos anos 80) e “escritores da neovanguarda” (dos anos 60). Todos os entrevistados concordaram que essas nomenclaturas são frágeis. Guglielmi declara que os jovens escritores compartilham traços em suas obras e, portanto, não são vozes dispersas; um dos traços mais evidentes para Guglielmi é a recuperação do enredo (mas não um enredo clássico, balzaquiano nas palavras dele), negando seu passado imediatamente anterior. Declaração com que Pazzi concorda, destacando que o passado imediatamente anterior desses escritores é a considerada neovanguarda¹², cuja responsabilidade foi colocar em primeiro plano os experimentalismos e os absurdos jogos de linguagem por meio das próprias ferramentas expressivas. Ao que Manganelli rebate:

Mas o que você está dizendo, Pazzi? O *Gruppo 63* nunca elaborou seus preceitos estéticos. Na realidade, peço licença para usar esta expressão, foi uma grande bagunça. Tinha de tudo dentro e o contrário de tudo também:

¹² Uma abordagem sobre a neovanguarda italiana dos anos 1960 é apresentada por Patricia Peterle: “É, portanto, nesse panorama de muitas mudanças dos anos 1960, que se reforça uma tendência de renovação concernente também às formas literárias, que já despontava na década de 1950 em *Il Verri*, revista de literatura e ciências humanas, dirigida por Luciano Anceschi, que se afasta das linhas artísticas do pós-guerra, demonstrando um interesse maior no campo das técnicas artísticas, da filosofia contemporânea e das ciências humanas em geral. É de dentro do *burburinho* de *Il Verri* que nasce o projeto de uma antologia com novos poetas: a célebre antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, publicada em 1961. Essa antologia apresenta textos de 6 poetas: Alfredo Giuliani, que assina também a introdução, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta. Uma confluência de novos escritores e poetas – sinal de outra geração – e de uma nova proposta (ou propostas). Uma nova proposta sim, mas não única e muito menos homogênea, haja vista as diferenças de abordagem entre esses autores: do marxismo de Sanguineti e Balestrini às posições fenomenológicas de Porta e o pós-crepuscularismo de Pagliarani. Caminhos e percursos diferentes, mas que apresentavam um denominador em comum: a idéia de uma literatura que deveria focar mais na linguagem e nas formas de expressão, do que na tentativa de “representar” ou “simular” a “realidade” por meio do discurso literário.” PETERLE, Patricia. A neovanguarda italiana dos anos 1960. *Revista Sibila*, [s. l.], 17 ago. 2017.

quem trapaceava e quem não trapaceava, tinha até quem contava os números de um a cinco mil. Mas contar de um a cinco mil não era obrigatório para todos.¹³

Mais especificamente, Manganelli, em sua breve experiência, ainda que marginal, com o grupo 63, opta pelo caminho de revoltar-se diante de conceitos fechados de representação da realidade, assim como afirma mais adiante:

Na década de 1960, um certo grupo de escritores se rebelou contra uma narrativa fechada, apática, moralista. Foi uma revolta necessária. E se o divórcio ocorreu entre o verdadeiro prazer de narrar e uma certa escrita consolatória, foi graças a essa desordem.¹⁴

Giorgio Manganelli era um autor apaixonado pelo Barroco, entendido por ele como momento e movimento em que a dialética dos opostos mantém uma relação que não pode – e nem deve – visar a uma conciliação, mas sim manter uma tensão fundamental para a compreensão de todo o horizonte epistemológico. Uma de suas ocupações servia ao seu laboratório de escrita: o autor gostava de compilar palavras em glossários. Ele exercia esse lazer não para comparar e recompor as diferenças entre as palavras, mas para manusear as palavras, mantendo uma relação com elas, (e talvez até) vislumbrando vínculos entre elas mesmas.

Em uma de suas últimas obras, *Rumori o voci [Ruídos ou Vozes]*, publicada em 1987 pela editora milanese Rizzoli, os exercícios com a palavra ganham enorme destaque. É possível salientar que esse livro abarca toda a trajetória manganelliana. Ou seja, nessa narrativa se potencializam tendências literárias já evidentes desde sua primeira intervenção, *Hyperipotesi*, proferida no ano de 1963. Os experimentalismos literários desenvolvidos na obra movimentam os conceitos de som e silêncio por meio do uso de figuras de linguagem de viés fonético e semântico. Um dos fios condutores da narrativa também se sustenta por meio dos sons das palavras, tornando-os substâncias dotadas de significação. Som e silêncio coexistem, partilhando equivalência de sentidos, de tal forma que a aparente dicotomia não é excludente, tampouco hierarquizante. De fato, silêncio e som, dentre tantas outras segregações

¹³ DEIDER, Roberto (org.). *Giorgio Manganelli, la penombra mentale*. Interviste e conversazioni 1965-90. Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 166 – tradução minha. Texto original: “Ma cosa dice, Pazzi? Il Gruppo 63 non ha mai elaborato dei suoi precetti estetici. In realtà, mi si passi l’espressione, era un gran casino. C’era dentro tutto e il contrario di tutto: gente che barava e gente che non barava e perfino gente che contava i numeri da uno a cinquemila. Ma contare da uno a cinquemila non era mica obbligatorio per tutti.”

¹⁴ *Ibidem* – tradução minha. Texto original: “Negli anni Sessanta, un certo gruppo di scrittori si è ribellato a una narrativa chiusa, non emotiva, moralista. Era una rivolta necessaria. E se è avvenuto il divorzio fra il vero piacere del narrare e una certa scrittura consolatoria è stato grazie proprio a quel disordine.”

possíveis, ocupam importância semelhante em *Rumori o voci*. Retomando a declaração do autor na entrevista para *L'Espresso*, neste livro, ao invés de seguir uma lógica convencional de obra literária, Manganelli subverte o sistema proposto pela tradição. Ele caminha nesse intento recuperando uma vertente mais fonética na prosa, ao invés de privilegiar o encadeamento de fatos para sustentar o enredo. Vale destacar que, para se alcançar tal escopo, o autor aproxima suas artimanhas de escrita com as técnicas utilizadas em outras artes, como a música. Ora, isso é compreensível, pois, contrariamente à arte que lida com as palavras (objetos-vivos cuja potência semântica é imensa), a técnica musical precisa lidar com elementos imateriais, tais como notas e silêncios – os quais se apresentam privados de referente semântico inequívoco.

Em *Rumori o voci* os sons que quebram o silêncio inicial instauram o questionamento inesgotável, representado pela tentativa de alcançar o imaterial da linguagem. O autor ampara a narrativa de quase 150 páginas buscando desdobrar a resposta ao questionamento-mote: aqueles sons escutados pela personagem-narrador durante a noite profunda, quando estava ao lado de um rio qualquer, seriam *Ruídos ou vozes*? Assim, a narrativa percorre colapsos de sentido, negação de certezas, enigmas e desintegração de absolutismos. A palavra se desdobra em diversos sentidos ao buscar sua própria significação.

Giorgio Manganelli sente-se influenciado pela música. Embora não haja estudos específicos que corroborem tal assertiva, em entrevista concedida a Paolo Terni¹⁵, Manganelli declara ser um *ascoltatore maniacale* [ouvinte obsessivo], porque a ele interessavam algumas estruturas, soluções, invenções, entre outros elementos que na música são explícitos e que depois, de alguma maneira, permaneciam nos seus textos. Em outras palavras, o autor explica que seria uma espécie de cadência musical que rege a estrutura de sua escritura. É necessário observar tais cadências musicais que, de alguma forma, aparecem nas narrativas do autor, como ele próprio diz:

O músico se encontra, digamos, diante de um instrumento que é muito mais... que prontamente atua melhor com seus encantamentos para mortificar o significado, ao passo que o escritor, infelizmente, deve... deve levá-lo consigo e deve matá-lo, passo a passo!...¹⁶

¹⁵ TERNI, Paolo. *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*. Palermo: Sellerio, 2001, p. 19-20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 43 – tradução minha. Texto original: “Il musicista si trova, diciamo, di fronte a uno strumento che è molto più... che agisce molto più prontamente coi suoi incantesimi per mortificare il significato, mentre lo scrittore, purtroppo, deve... deve portarselo dietro e deve ucciderlo passo passo!...”

Esse mecanismo, entre outros que Manganelli utiliza, recupera a ideia de uma linguagem autônoma. O silêncio pode funcionar como uma força tão vigorosa quanto o som. Na escrita literária o silêncio não é entendido como um simples apagamento, mas a exposição de uma fenda, exposição da porosidade dos pilares da tradição. Quer dizer, há uma literatura que oculta as fragilidades da relação entre palavra e referente, finalizando os caminhos em busca de significação, entregando de antemão esta via de acesso; este viés literário não expõe os silêncios da escrita literária, não expõe as aberturas de tal via, apresenta somente os sons enquanto exclui os silêncios. Uma literatura que se permite ao silêncio, em contrapartida, percebe que essas fendas são justamente as potências das palavras, afinal, o silêncio não é a ausência do som, mas a presença de algo diferente dele. A coexistência das duas forças é possível, tal qual o Barroco expunha tensões entre forças opostas. É necessário analisar os propósitos da interação desses elementos; daí a importância de refletir mais atentamente sobre as obras que se propõem a esse movimento de linguagem. Blanchot destaca que o silêncio pode comunicar tanto quanto os sons¹⁷ e, nesse sentido, a literatura de Manganelli apresenta sintonia com as ideias do intelectual francês.

Esse aspecto, dentre tantos outros, faz a crítica literária, não só italiana, prestigiar a obra manganelliana. O exercício de escrita que Giorgio Manganelli pratica em suas obras está em consonância com diversos críticos e pensadores, tais como o já citado Blanchot e Roland Barthes, Michel Foucault, Giorgio Agamben, entre outros. Ainda, a literatura que Manganelli apresenta se insere em uma constelação de autores dentre os quais podem se destacar: Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Guido Morselli, Agota Kristof, Robert Walser, J. Rodolfo Wilcock, Orides Fontela, Manuel Puig, entre outros. Portanto, a literatura de Manganelli se insere em uma constelação que percebe a literatura como um dispositivo onde se opera a ressonância e os significados podem permanecer nômades. Essa literatura não se propõe às urgências interpretativas, antes busca seu sentido nas lacunas de significação. Sem sair do texto, busca satisfazer suas inquietações fora dele. Recupera todas as forças potentes do texto, sem julgá-las. Prioriza uma relação não imediata com as palavras, abandona o entendimento exclusivamente funcional da linguagem.

Algumas hipóteses de trabalho se apresentam. Partindo das declarações de Manganelli supracitadas, anseia-se destacar quais feitiços próprios do universo da música podem ser verificados no seu laboratório de escrita; e como tais aspectos operam no conjunto

¹⁷ Cf. BLANCHOT, Maurice. A escrita do desastre. Tradução: João Rocha. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 147-51, maio/ago. 2015.

da obra manganelliana, de maneira harmônica. Também, tomando como base a relação latente entre literatura e música, almeja-se analisar a maneira pela qual a literatura do autor italiano tem a intenção de insurgir contra os percursos de significação automatizados. Em última instância, esse trabalho vislumbra perceber a maneira pela qual essas hipóteses anteriores podem operar na linguagem, subvertendo-a em busca da recuperação de traços de oralidade e musicalidade. Partindo dessas hipóteses, será possível refletir sobre o modo como a literatura pode incitar movimentos infinitos da linguagem, ao mesmo tempo em que é capaz de desarticular a hierarquia do discurso que privilegia certo humanismo em detrimento de outros elementos. As obras do autor dialogam, portanto, com as vertentes filosóficas citadas. Ao trazer para seu laboratório de escrita elementos da técnica musical, Manganelli, muito além de executar um exercício retórico, mecânico ou mantenedor de utopias formalistas, poderia contribuir com a constelação que carrega a responsabilidade urgente, ainda que sob moldes lúdicos e irônicos, de criar tensões na relação entre linguagem e representação, palavras e objetos, mundos e seus simulacros.

Nesta perspectiva, o primeiro ato desta tese apresenta um panorama da produção literária do autor, já apontando certos abalos de uma escrita mais convencional. As cenas que compõem tal ato pretendem articular elementos que se destacam desde a primeira obra, se impulsionam na trajetória literária do autor e culminam finalmente em *Rumori o voci*.

O segundo ato lança sua perspectiva na palavra, propriamente dita. Tomando como ponto de partida as reescrituras propostas por Manganelli, as cenas deste ato se esforçam para escavar a linguagem até surgirem as rupturas entre palavra e aquilo que ela evoca. Isto é, o segundo ato rastreia as brechas da palavra, de tal forma que essa ferida possa nutrir seu caminho-outro em busca de novas formas de ficcionalização. Auxiliam nesse movimento as reflexões de Émile Benveniste sobre ritmo, bem como as reflexões sobre a voz trazidas por Adriana Cavarero. Nesta seção as reflexões sobre a intersecção entre voz, oralidade e escrita se tornam mais contundentes.

O terceiro ato se ocupa das reflexões sobre a música. Neste momento, os questionamentos se pautarão em tentar definir a música e suas relações internas – o que é música, o que não é música, o que permanece da música depois da oralidade etc. O destaque maior deste ato é a possibilidade de ampliar o conceito de música a partir da ideia de *paisagem sonora* exposta por Raymond Murray Schafer.

Tendo em vista que o segundo e o terceiro atos são atravessados por reflexões de cunho mais teórico, entre eles apresenta-se uma ária. Sobe ao palco deste texto a poeta

brasileira Orides Fontela, com sua voz lírica envolvente, para expressar alguns desdobramentos práticos. Este *intermezzo* pode tanto elucidar algumas das reflexões teóricas expostas quanto pode convidar às seguintes. Em todo caso, a apresentação de Orides torna presentes e palpáveis alguns conceitos discutidos até ali – como o silêncio.

O quarto e último ato deste texto apresenta *Rumori o voci* enquanto caixa de ressonância, onde o sentido pode intencionalmente retumbar em direções infinitas. Será estabelecido um diálogo profícuo com Marília Librandi-Rocha e Gayatri Chakravorty Spivak. Também será importante a reflexão de Jean-Luc Nancy sobre o conceito de *escuta*. Desta forma, essa sinfonia textual pretende ser mais uma apresentação na trama teórica de uma tradição que reflete os laços entre literatura e música.

Blanchot diz, em “A literatura e o direito à morte”:

A literatura está ligada à linguagem. A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante. Quando falamos, tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz. Eu digo: essa mulher, e imediatamente disponho dela, afasto-a, aproximo-a, ela é tudo o que desejo que seja, torna-se o lugar das transformações e das ações mais surpreendentes; a palavra é a facilidade e a segurança da vida. De um objeto sem nome não sabemos o que fazer.¹⁸

O ato de falar atribui a quem fala o poder sobre as coisas, isto é, dispõe tal coisa a seu bel-prazer. Este domínio faz com que, por meio da linguagem, os conceitos sejam movimentados. Por isso, a linguagem pode tranquilizar ou inquietar, isso depende do jogo em que se inserem a pessoa que fala e quem ouve. Ao escolher permanecer no entendimento imediato a que o signo evoca, a linguagem tranquiliza; deslocar esse movimento provoca inquietudes. As palavras podem se livrar de toda carga semântica que lhe haviam sido impostas. A obra de Giorgio Manganelli opta por inquietar, trapacear com a língua. Do modo como afirmou Roland Barthes, na *Aula* inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.¹⁹

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 330-1.

¹⁹ BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [1980], p. 16.

Silenciar a significação urgente é a possibilidade exposta em várias obras de Giorgio Manganelli, na contramão de narrativas que se dispõem ao entendimento mais imediato da palavra. Nas prosas manganellianas, incluindo e destacando *Rumori o voci*, o ato de silenciar a palavra é potente, o silêncio comunica, trapaça e vivifica. A partir do silenciamento é que as palavras podem retornar ao signo livre das atribuições que lhe foram impostas. Em paralelo ao silêncio, o prestígio de uma vertente fônica de literatura destaca o mesmo movimento. Tecendo uma trama em que o sentido se encontra irrealizado – ao menos imediatamente irrealizado –, permanecendo ao alcance, por vir. Eis o canto da sereia que fascina; encanta tanto no momento em que silencia, quanto no momento em que se realiza. Tal autonomia da linguagem permite que o centralismo humano se desorienta.

A linguagem opera como mediadora em várias instâncias. Michel Foucault²⁰ expõe essa mediação entre as palavras e as coisas; Roberto Esposito²¹ entre as pessoas e as coisas, ampliando, em seus ensaios, o que Foucault havia exposto. Giorgio Manganelli dialoga com os conceitos expostos por esses intelectuais. Ou seja, suas obras literárias se abrem aos movimentos infinitos que a linguagem pode percorrer. Muitas vezes escolhendo o mapa que apresenta cartografias musicais de ressonâncias do sentido. Assim, o sentido que ressoa, fazendo-se ouvir quanto mais longe possível, se abre a um sentido liberto de todas as agressões que o signo sofre.

²⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²¹ Cf. ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Tradução: Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

1 CHIACCHIERA: Panoramas da trajetória literária de Giorgio Manganelli

La chiacchiera è l'unico genere letterario di cui tutti gli altri sono delle diversificazioni, sono delle sottospecie.

(Giorgio Manganelli)

Giorgio Manganelli é um escritor que se arriscou em diversas formas textuais: narrativas, ensaios críticos, crônicas (*corsivi*), relatos de viagem, entrevistas (impossíveis), centúrias, (pseudo)tratados e textos híbridos – em que se perdem as fronteiras rígidas das formas textuais convencionais. Alguns elementos integram o fundo das obras manganellianas, tais como fabulatório, ilusório, fantástico, onírico, inexistente e inclusive o próprio *nada*; tudo isso auxilia na construção da própria realidade literária de que o autor se vale. O que outrora parecia como água e óleo, agora funde-se homoganeamente em um único elemento, a literatura. Não é apenas uma sobreposição da irrealidade com a realidade, já que o autor as entende como complementares – e não como excludentes. Em outras palavras, o que é atribuído tradicionalmente a essas categorias não serve às obras manganellianas. Portanto, por meio desse amálgama, suas obras revelam uma escritura em que se desnuda o próprio ofício literário. Para Manganelli, no fazer literário é possível expor uma concepção da própria linguagem. Ou seja, ele entende que a literatura pode delatar a linguagem, valendo-se de recursos intrínsecos a ela mesma, dentre eles a burla semântica ou sintática, as figuras retóricas como a ironia ou os oximoros, as figuras fonéticas que permitem salientar os sons etc. Sua arma contra a linguagem é a própria linguagem. Entretanto, usada de modo consciente, com significados não dados de antemão. Assim, o autor apresenta uma literatura em que o próprio sistema movimenta suas partes, colocando em movimento os mais diversos signos a que recorre: personagem, gêneros textuais e, em última instância, a própria literatura ou a própria linguagem.

As obras de Manganelli compõem um sistema literário bem peculiar. É possível observar aproximações entre elas, de tal forma que seria legítimo dispô-las dos mais diversos jeitos, como por temas. As obras se tocam, se entrecruzam. Movimentam-se por caminhos, assim como seus enredos ou seus desdobramentos. Nesta seção são apresentadas possíveis coleções. Esta segmentação é deveras particular; por esse motivo, é passível de reorganização. O que se expõe aqui é um pequeno Tangram. Sendo assim, o quebra-cabeça chinês apresenta

diversas possibilidades de organização das suas peças de tal maneira que a cada rearranjo forma-se uma nova figura.

1.1 DOS DIÁLOGOS AOS MONÓLOGOS

A primeira obra de Manganelli é publicada quando o autor já tem 42 anos; a primeira edição de *Hilarotragoedia*²² sai pela Feltrinelli em 1964. Desde seu nascimento em Milão, em 15 de novembro de 1922, até a publicação de sua primeira obra, Manganelli já havia escrito artigos de jornal, traduzido alguns textos (dentre eles, Spencer Chapman, T. S. Eliot e Edgar Allan Poe), viajado para o exterior com o auxílio de uma bolsa de estudo, colaborado com programas de rádio, lecionado inglês e literaturas anglo-americanas, já era pai de Lietta e já havia se mudado de Milão para Roma, lugar onde viverá até sua morte. Contudo, depois de alguns eventos que marcaram sua vida, qual seria o estopim para a publicação de sua primeira obra? Alguém importante nesse cenário é Ernst Bernhard, analista de linha junguiana que tem como pacientes Giacomo Debenedetti, Federico Fellini, entre outros. Manganelli compreende que o tratamento psicológico com Bernhard o ajuda a atravessar as “sombras” do inconsciente, com as quais convive durante anos. Com Bernhard ele aprende a mentir. Também aprende a dar voz aos diversos “eu” que habitam nele mesmo. O analista lhe indica percursos possíveis para se orientar nas sombras da própria vida.²³ Dessa forma Manganelli desperta sua potência de escritor. A literatura é a arma que o salva do desespero. *Hilarotragoedia* começa assim:

Se todo discurso parte de um pressuposto, de um postulado indemonstrável e indemonstrando, daquele fechado como embrião na gema e gema no ovo, ou seja, daquele que ora se inaugura, o pré-natal, o axioma, o seguinte: QUE O HOMEM TEM NATUREZA DESCITIVA. Percebo e glosa: o homem é movido por uma porção não-humana, por vontade ou amor ou intenção oculta, que envereda por músculos e nervos, que ele não escolhe nem compreende; que ele desama e desquer, que o penetra, o adota, invade e governa; e ela tem por nome: poder ou vontade descitiva.²⁴

²² Milano: Feltrinelli, 1964; Milano: Adelphi, 1987. As edições italianas das obras de Manganelli serão indicadas desta maneira, nas notas, conforme os livros são mencionados no corpo do texto.

²³ PULCE, Graziella. *Giorgio Manganelli: Figure e sistema*. Firenze: Edmond Le Monnier, 2004, p. 39.

²⁴ MANGANELLI, Giorgio. *Hilarotragoedia*. Apresentação: Andrea Lombardi. Tradução e posfácio: Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1993a, p. 21.

Esta obra apresenta um itinerário em direção ao Hades, já que sua máxima é destacar a natureza descitiva do ser humano. Pensar que a natureza do ser humano se move em direção ao Hades é desconfortável, por conseguinte a rota que o conduz para este fim também se apresenta de forma embaraçosa. O movimento de descida é repleto de divisórias; o movimento do texto se desdobra a cada nova repartição. Essas ramificações de textos apresentam hipóteses sobre o ser humano, sobre o Hades, sobre a relação entre ambos. A cada nova hipótese, no desvelamento de cada nova dobra, o ritmo do livro se mantém. Assim se forma o quadro que *Hilarotragoedia* emoldura.

Retomando a citação, o parágrafo sugere uma forma que o livro pretende seguir, ou seja, a de um tratado. Geralmente, o tratado se apresenta como um texto formal, científico, fundamentado e sistemático sobre algum assunto; é composto por sentenças discursivas afirmativas, se sustenta pela objetividade dessas sentenças; é diferente de um ensaio, por exemplo, que é entendido como um texto mais breve e cuja formalidade é menos rígida; o ensaio veicula entre revistas ou compilados de textos, expondo breves reflexões ou críticas, enquanto que o tratado é mais extenso e se propõe a apresentar teorias bem fundamentadas, normalmente é publicado em formato de livro. Ora, esta forma é verificada nas sentenças de *Hilarotragoedia*, a ponto de expor a sua máxima “que o homem tem natureza descitiva”. Essa técnica argumentativa é modulada do estilo barroco: explica-se uma tese a partir de exemplos, rodeando o tema até finalmente alcançá-lo; o viés dramático do estilo se caracteriza pelo jogo de palavras e pelo jogo de ideias, e também pelas figuras de linguagem como hipérboles, metáforas, antíteses, entre outras.

A obra inicial de Giorgio Manganelli apresenta um movimento que acolhe o leitor ao mesmo tempo em que o provoca, encanta quem lê, envolve em uma rede de signos que parecem tanto imprescindíveis quanto hiperbólicos. Tais signos se apresentam de modo emblemático porque atraem reflexivamente para a própria linguagem, para sua proliferação de significados – outrora abandonados durante a comunicação cotidiana – os quais podem até evocar conexões contraditórias. As conexões, construídas de modo intencional, transparecem uma metafísica dos signos. Em outras palavras, as alusões que se excluem reciprocamente abrem possibilidades de demonstração e reflexão de um objeto múltiplo e incerto. Como afirma Claudemir Alves, “por meio de proposições paradoxais, Manganelli realiza a derrisão

de toda tentativa, literária ou filosófica, de apresentar como certo aquilo que não passa de convenção”²⁵.

A questão da convencionalidade da linguagem e como esse comportamento se desdobra no pensamento e na filosofia é um dos focos principais de Ludwig Wittgenstein. A crítica literária Marjorie Perloff se propõe à reflexão de algumas obras literárias que dialogam, ou melhor, de uma literatura que se fortalece com águas das fontes escavadas pelo filósofo austríaco. Ela destaca que todo “objeto” de conhecimento está inserido nos “jogos de linguagem”, afinal, ele também é parte do jogo²⁶. Ampliando, as próprias pessoas, na concepção de Wittgenstein, também se encontram inseridas no jogo, afinal, são os escritores e os leitores que jogam com o objeto por meio da linguagem. Assim sendo, ao invés de haver marcas para se decifrar, o jogo envolve objetos, pessoas, mundo, entre tantos outros elementos, para situar estímulos de significação aos quais devem responder. Nesse sentido, é salutar dizer que cada movimento no jogo carrega sempre marcas da diferença. Afinal, ainda que as mesmas palavras sejam repetidas exatamente na mesma ordem, podem estar inseridas em outro espaço, atravessadas por outro tempo, permeadas por outro uso etc.

A possibilidade de questionamento das significações dadas de antemão, o destaque dos elementos latentes no uso das palavras inseridas em uma cultura que pressupõe a linguagem, salienta algo que é caro tanto a Wittgenstein quanto a Manganelli, “nada que possamos jamais pensar ou dizer deve ser *a coisa*”²⁷. A gama de percursos de significação é algo que interessa ao uso da linguagem. A confiança de que o significado de uma palavra está diretamente associado ao seu uso na linguagem não se aplica às obras literárias escritas por Manganelli. As possibilidades de reorganização, de aproximação, a exploração de figuras de linguagem, todas essas artimanhas compõem o flerte em que a literatura envolve quem se apresenta diante da obra no gesto de leitura. Contudo, o deleite pode ser mais intenso dependendo do quanto obra e leitor se dispuserem a desprender-se dos hábitos linguísticos – conforme gostaria Wittgenstein. Perloff afirma:

Do mesmo modo, a pergunta que a teoria literária vem perseguindo ao longo do século XX – ‘Existe diferença entre linguagem usual e linguagem literária e, em caso afirmativo, qual é ela?’ – desaparece, com a demonstração de

²⁵ ALVES, Claudemir Francisco. *Antinarratividade e metafísica negativa na obra crítica e literária de Giorgio Manganelli*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p. 44.

²⁶ PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução: Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed. USP, 2008, p. 13.

²⁷ WITTGENSTEIN, 1929 apud PERLOFF, 2008, p. 20, grifos no original.

Wittgenstein de que 1) não há de fato *nenhuma* diferença material, mas que 2) o *uso* que fazemos da língua varia tanto que as palavras e sentenças se tornam como que desconhecidas quando reaparecem em um novo contexto. [...] ²⁸

Uma das questões que se expõe para Wittgenstein, amplamente manuseada por escritores como Manganelli, é o conceito de “jogos de linguagem”. Perloff²⁹, lendo Wittgenstein, afirma que tal conceito, embora seja indefinível, pode ser discutido a partir de pelo menos quatro perspectivas diferentes e relacionadas entre si. A primeira delas é a ênfase na estranheza, na natureza enigmática da linguagem cotidiana. A segunda é a consciência dos limites que envolvem cada pessoa na relação com a linguagem e com o mundo. Ou seja, cada pessoa detém o mundo-dentro-de-si que corresponde ao mundo, dessa forma, o mundo é *meu* mundo, bem como cada uso da linguagem impõe que esta linguagem é *minha* linguagem. Quanto mais se movimentam a relação, mais se amplia a posse. Afinal, aquilo que não é meu pode tocar o que é meu. Perloff aponta que Wittgenstein posteriormente reflete sobre a posse do que é *meu* em consonância com o que é *nosso*, destacando a luta que cada qual enfrenta contra a linguagem em um contexto cultural.

Esse ponto já encaminha para a terceira perspectiva, qual seja, o reconhecimento do *self*, em grande parte, como um construto social, uma construção cultural. Cada si-mesmo, seja na luta contra os limites da linguagem, seja no pertencimento de uma cultura, toma consciência de si quando se percebe como um limite que é tocado e toca. Assim, a ideia de um “eu-singular” é, no mínimo, falha, porque a subjetividade se apresenta por meio de uma língua que pertence a uma cultura, isto é, à pluralidade, muito antes de pertencer ao ser singular; o que é de caráter singular, inquestionavelmente, é o conjunto de práticas utilizadas, que, mesmo submetidas e governadas por regras culturais, podem ser adaptadas de maneira singular muito variada uma das outras. E, finalmente, a perspectiva de que não existem proposições de valor absoluto. Ora, se o uso de uma palavra pode causar estranheza, refere-se tanto aos limites quanto as adaptações de quem usa – o valor da significação desse signo pode ser absoluto para quem o escolhe, talvez possa ter outro valor para quem se embate com ele, dependendo do contexto, do tempo, do espaço, etc.

Retornando à obra de estreia de Giorgio Manganelli, *Hilarotragedia*, o próprio título surge a partir de um paradoxo, de um oximoro – novamente bebendo da fonte do estilo barroco. A forma mais frequente da hilarotragedia diz respeito a um texto dramático em que

²⁸ PERLOFF, 2008, p. 41.

²⁹ Ibidem, p. 41-2.

personagens e mitos trágicos são ridicularizados; se distingue da tragicomédia, que deixa conviver elementos da tragédia e da comédia. As experimentações linguísticas e formais, as burlas e seus efeitos, todas essas estratégias dialogam com a tendência do *Seicento* italiano, em que a combinação incomum de palavras e as imagens surpreendentes eram utilizadas e, aqui, são recuperadas por Manganelli.³⁰

Um título que causa estranhamento. Tal estranhamento se potencializa quando, na orelha da primeira edição, não assinada mas de autoria do próprio autor, lê-se:

Este livrinho que ora se apresenta é mais propriamente um [pequeno] tratado, um pequeno manual teórico-prático, que não destoaria ao lado de um Dicionário de Vinhos da Borgonha, ou de um Guia dos Floricultores...³¹

Ora, a narrativa que se apresenta é entendida pelo autor como um tratado cujo tema é a natureza descritiva do homem. Contudo, esse texto não se preocupa com as características do tratado, isto é, com os traços do gênero textual com o qual pretende se alinhar. Por esse motivo, é possível entendê-lo como um pseudotratado. Um tratado explana conceitos precisos apresentando exemplos que corroboram a descrição, aferindo os enunciados denotativos; o texto de um tratado demonstra complexidade de conteúdo e evoca simplicidade pela sua leitura. Na narrativa manganelliana a complexidade ultrapassa a forma e se instaura na leitura, uma vez que a sintaxe, as associações, as figuras de linguagem e o excesso de signos que se contrapõem constroem o texto.

Em *Hilarotragoedia*, como uma das maiores ironias do autor, o que se apresenta é um realismo sem realidade, uma fidelidade ao verdadeiro que não encontra referente. Manganelli movimentava a forma do tratado ao mesmo tempo em que recusa a forma romance. O ritmo de leitura proposto pela obra, com suas argumentações dispersas, ao invés de decompô-la, causa efeito oposto, ou seja, as divagações discursivas dinamizam o fio narrativo do tratado. Se por um lado é possível inferir as fragilidades desse tratado, por outro a trama narrativa hesita, é composta por reentrâncias. Desta maneira, recusam-se tanto o romance quanto o tratado. Ainda hoje, mais de 50 anos após sua publicação, o que se apresenta é uma prosa híbrida, complexa, repleta de glosas, notas, insertos, apostilas, intercalando com o protagonismo de chamar atenção para aspectos periféricos daquilo a que se propõe enquanto tratado. O caminho exposto é diverso do esperado, ao invés de se esclarecer, lança a pessoa que lê em novas digressões, em novas trilhas de leitura. A leitura provoca a sensação de

³⁰ ALVES, 2008, p. 44.

³¹ MANGANELLI, 1993a, [orelha de livro].

apenas percorrer reentrâncias de caminhos, porque aparentemente o tema vacila sempre, escorre pelas mãos como se fosse um líquido que se tenta segurar:

Mas não nasci. Como foi possível, até hoje é obscuro para mim, embora anjos didáticos e provavelmente hipócritas tenham tentado mais de uma vez dar-me fragmentos de uma explicação sobre aquilo que teria acontecido, entre aquele maio e novembro de cinquenta anos passados.

[...]

Voei para meu suicídio. Suicídio! Que metáfora! Metáfora de outra metáfora. A quem eu matava? Como ousava falar de um percurso descitivo? Poderia aquele coágulo de lúcido sofrimento deixar marcas no ar, quem sabe uma pegada entre angélica e luciferina? Pelo menos uma vez, abstive-me das questões metodológicas. Mergulhei de cabeça, afastando de meu caminho os brutais beberões dos céus. Para o Hades, para o Hades! Que significado possa ter esta minha descida total, é incompreensível para mim. Só tenho clareza disso: que nos céus e nos infernos, não existe outro percurso ao qual pudesse dedicar minhas energias. Não tenho nome, nem lugar, nem sangue, não me é dado nem nascer nem morrer: mas algo me diz que possuo uma pátria.³²

As forças que movimentam a narrativa são tão potentes que ocultam seus mecanismos de construção. Tais mecanismos são tão ponderados, tão minuciosos, que o resultado os oculta. Uma narrativa que se inspira na arte barroca, como já foi exposto. Um olhar para a arte barroca expõe a coexistência harmoniosa de elementos dicotômicos; coabitam formas côncavas e convexas, espaços vazios e cheios, luz e sombra. Todo esse rebuscamento, perfeitamente integrado e causando efeitos impactantes e dramáticos, é reflexo dos conflitos dualistas e excludentes da época anterior. Ao se inspirar nesse estilo, Manganelli recupera motivos barrocos utilizando-os anacronicamente. Isto é, ele chama atenção para a fragilidade dessa rigidez e tensão entre dois polos, salientando a possibilidade de convívio harmônico entre eles como uma terceira via.

As estratégias literárias e a possibilidade de uma terceira via, buscando sempre contestar a rigidez de moldes convencionais não são aspectos exclusivos de *Hilarotragedia*. Pelo contrário, são características evidentes em outras obras manganellianas, quer pelos temas quer pela estrutura. *Dall'Inferno*³³, de 1985, por exemplo, é uma obra que reverbera traços da obra inaugural de Giorgio Manganelli. Ela começa assim:

Segundo a razão, deveria achar estar morto; todavia, não tenho memória daquela lancinante decomposição, a opaca decadência corporal, nem dos delírios internos, terrores e esperanças, que dizem acompanhar o percurso da morte; mas, lembro, sim uma espécie de aridez tanto do corpo quanto da

³² Trechos da “História do não-nascido”. MANGANELLI, 1993a, p. 145-159.

³³ MANGANELLI, Giorgio. *Dall'Inferno*. Milano: Adelphi, 1998.

mente; uma frouxidão taciturna, um distrair-me contínuo de pensamentos graves, para me deter em imagens entre pobres e sórdidas, quase como se eu brincasse com as borlas desfiadas dos meus terrores. Uma preguiça funda, e a tenaz relutância por uma persistida existência em lugares sempre mais alheios. Mas não dores do corpo, e, se os gestos ficavam para mim pouco a pouco mais limitados, isso não derivava senão de uma repugnância minha por me mexer, por agir no mundo. Nem lembro dos gestos violentos contra mim: não me suicidei. Naqueles que suponho ser os últimos meses, eu não era governado nem pela ira nem pelo rancor, mas por um tédio miúdo e insinuado entre coisas e coisa, uma paciente acídia que ia tirando das coisas cor e odor; embora me sacudisse, às vezes, um súbito horror pelo abismo, um desmoronamento que se abria ao meu lado, e nessa vertical descida estremecia e suave e franzia, sem todavia nunca provar a tentação de precipitar-me nela, aliás um anseio de fuga, mas totalmente impotente.³⁴

A narrativa se abre com o personagem-narrador buscando entender sua condição. A névoa da trama insere o narrador em uma condição de fragilidade, abalando sua autoridade. Ele se sente desconfortável para afirmar detalhes do que está acontecendo, resultando na sua condição frágil e desorientada. Em sendo testemunha (isto é, detentora de uma visão privilegiada) declara suas incertezas. Certamente que essas características ultrapassam o livro e se instauram na sua leitura. Ou seja, a rigidez de uma certa tradição literária pode se abalar no interior desta narrativa. Na esteira de Andrea Santurbano³⁵, a viagem metafísica ao Hades, se não encontra possibilidades narrativas na estratégia da alegoria, inevitavelmente deve lidar com novas formas de (im)materialidade, novas formas de pensamento e novas formas de escrita que a sustente.

Algo semelhante ocorre na obra do escritor holandês Cees Nooteboom, *A seguinte história*: (1991):

Nunca tive interesse exagerado por minha própria pessoa, mas infelizmente isso não significava que pudesse, voluntariamente, parar de pensar em mim mesmo de uma hora para outra. E naquela manhã eu tinha certamente algo em que pensar. Outro homem poderia ter decidido falar sobre a vida e a

³⁴ MANGANELLI, 1998, p. 9-10 – tradução minha. Texto original: “Secondo ragione, dovrei ritenere d’esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l’opaca decadenza corporale, né delle smanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino il percorso verso la morte; ma sì rammento una tal quale aridità e del corpo e della mente; una neghittosità taciturna, un continuato distogliermi da pensieri gravi, per indugiare su immagini tra povere e sordide, quasi giocherellassi con le sfrangiate nappe dei miei terrori. Una prigrizia fonda, e la tenace riluttanza ad una persistita esistenza in luoghi sempre più estranei. Ma non dolore del corpo, e se i gesti mi si facevano via via più angusti, non veniva se non da una mia ripugnanza a muovermi, ad agire nel mondo. Né rammento gesti violenti contro di me: mi sono suicidato. In quelli che suppongo gli ultimi mesi non ero governato né da ira né da rancore; ma da un tedio minuto e insinuato tra cosa e cosa, una paziente accidia che alle cose andava togliendo colore e odore; sebbene talora mi scuotesse un subito orrore dell’abisso, uno scoscendimento che mi si apriva sul fianco, e alla cui verticale discesa rabbrivido e sudavo e digrignavo, senza tuttavia mai provare la tentazione di precipitarmi, anzi una brama di fuga, ma impotente affatto.”

³⁵ Cf. SANTURBANO, Andrea. *O outro século XX: embates entre literatura e realismos na Itália*. São Paulo: Rafael Copetti, 2018b, p. 74.

morte, mas essas palavras fortes não chegam facilmente aos meus lábios, mesmo quando não há mais ninguém por perto, como era o caso. Eu havia acordado com a sensação ridícula de que poderia estar morto, mas não podia garantir que estava realmente morto, ou que estivera morto, ou vice-versa. A morte, como eu aprendera, era o nada, e se você estivesse nesse estado, como eu também aprendera, toda reflexão cessava. Portanto, esse não era o meu estado, já que ainda me encontrava cheio de devaneios, pensamentos e lembranças [...].³⁶

Igualmente aqui, quem narra está em uma condição diversa do que uma tradição literária impõe; o narrador parece não ser detentor das verdades da trama, parece estar em busca de seus próprios limites enquanto personagem, esgarçando-se nessa situação nebulosa em que se encontra. Abrem-se as cortinas da obra – ou melhor, a capa do livro – e o que se apresenta é uma personagem inserida em uma certa obscuridade. Nessa condição enigmática repousam diversas correntes do pensamento ocidental: a crítica à metafísica de Kant, o conceito totalizante de metafísica de Heidegger, o niilismo de Nietzsche, entre outras. A metafísica geralmente é abordada por uma certa e já consistente tradição literária por dois caminhos, ou como registro da decadência dos horizontes religiosos, ou como busca de novas perspectivas ontológicas.³⁷ Ao abordar a falta de clareza de si, além de destacar as reflexões metafísicas, os textos apresentam uma nova e complexa relação com o espaço dos mortos, movimentando os ideais de vida e morte, colocando tais conceitos distante dos arquétipos da tradição, sobretudo da tradição cristã.³⁸

Como apontado em *Hilarotragedia*, o tema da morte na literatura de Giorgio Manganelli não é confessional. Tanto na primeira obra quanto em *Dall'Inferno* a evidência é que o ser humano apresenta uma “natureza descitiva”, e esta é a sua sublimação. O autor convida quem lê para se arriscar no jogo literário; quem vence não é quem lê, nem o autor, também não é a obra; quem vence é a linguagem. Santurbano³⁹ destaca o uso de partículas negativas que o autor lança mão como estratégia de sua escritura. Esses recursos podem impulsionar algumas reflexões: a perda de referências circunstanciais; o processo de erosão das estruturas narrativas mais convencionais; o processo de corrosão progressiva dos pilares que sustentam tais narrativas, entre outras.

Uma arte da palavra que se propõe aos movimentos de linguagem, ocultos nas dobras dos acontecimentos, vivifica tais eventos ao invés de matá-los. Nesse sentido, uma literatura

³⁶ NOOTEBOOM, Cees. *A seguinte história*. Tradução: Ivanir Calado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 07.

³⁷ Cf. SANTURBANO, 2018b, p. 75.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Cf. Ibidem, p. 77.

que opta pelo desastre das estruturas rígidas da narrativa, privilegiando as aberturas do texto, não mata as palavras e, em última instância, não mata a linguagem. Complementando o raciocínio de Maurice Blanchot exposto anteriormente, se a palavra marca o domínio sobre as coisas, ao mesmo tempo mata a coisa referida, já que:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é.⁴⁰

Ao dizer uma palavra ninguém morre, *a priori*. O que se destaca é que ao proferir uma palavra, necessariamente, todas as possibilidades virtuais que rodeiam o vocábulo são suprimidas. Quando se diz “essa criança”, a morte real é anunciada e já se torna potência na linguagem. A linguagem faz com que a criatura da qual se fala possa ser apartada de si mesma, subtraída à sua existência e à sua presença. A criatura é lançada ao vazio da linguagem, uma vez que a palavra é uma alusão ao ser. Assim sendo, a linguagem percebe que seu fim é direcionado não ao que existe, mas ao recuo da existência. Mais em particular, a ideia de algo é sua potência, afinal, toda potência é uma impotência⁴¹. Explanando, qualquer coisa, enquanto ainda está no plano das ideias, mantém todas suas potencialidades de ser. Uma “árvore” pode ser qualquer planta: uma figueira, um coqueiro, um ipê, entre outras; pode ser pequena, pode ser enorme, estar frondosa ou ressequida; há muitas possibilidades na ideia de árvore. Mas, ao se nomear esta árvore (por exemplo, um ipê-amarelo, no início da primavera, ainda florido, mas já começando a se esvaír), todas as possibilidades se dissipam; a árvore já não pode mais ser outra coisa senão aquilo a que se nomeou; toda sua potência esgota-se, já que deixa de haver as possibilidades-não da árvore, em detrimento de ser somente, e tão somente, a árvore referida. E é na potência da palavra que Giorgio Manganelli quer operar com sua literatura. Enquanto a linguagem cotidiana admite que uma árvore é somente uma árvore, a linguagem literária pode aceitar (e atuar) na árvore-não. A própria árvore é capaz de ressuscitar pela ideia do pensamento, que é suscitada pelos movimentos da linguagem presentes no ato literário. A palavra literária permite que a coisa se restitua de todas as mazelas que a palavra cotidiana lhe impõe. Retornando a Blanchot:

⁴⁰ BLANCHOT, 2011, p. 331.

⁴¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Tradução: Carolina Pizzolo Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006.

Assim nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é, que fala do cão em vez do gato. Assim começa essa perseguição pela qual toda a linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar.⁴²

No fazer literário, a morte de uma palavra é a sua ressurreição, ou seja, a palavra é a vida que se abre nos recuos da morte atribuída à palavra cotidiana. Prosseguindo, quando a linguagem se permite morrer, ela é capaz de quebrar o mundo, de aniquilar o ser. E, assim sendo, matar a morte. Enquanto ser vivente, sou mortal; mas, quando morro por meio da literatura, cessando de ser vivente, toda força vivificadora se restitui. Assim, a literatura “não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela”⁴³. Portanto, a literatura faz das ambiguidades da linguagem o seu ato laborioso. Muitas vezes a língua do dia a dia incorre em mal-entendidos, o que se diz nem sempre é aquilo que se queria dizer, isso porque a palavra tem múltiplas faces. A língua corriqueira retém sua função no entendimento limitado e inequívoco das palavras, minimiza movimentos indefinidos, proíbe disparates, somente assim se torna eficaz. Na língua literária, lançada na direção contrária, ocorre a entrega aos excessos, às ambiguidades, às potencialidades, com a finalidade de afastar o esgotamento dos vocábulos. Cada palavra oculta uma pequena armadilha, seduzindo para que seja desvendada, cuja decifração ocorre fora dos limites impostos pelo mundo. Exatamente onde a ambiguidade percorre livremente cada vocábulo, ali não é possível limitar se uma coisa é sua expressão ou sua representação, se é o seu significado ou movimento, se está ali para ser esquecida ou se é o próprio esquecimento que lança luz nela, se é opaca porque nada diz ou reluzente a ponto de cegar por dizer muito. Portanto, “a ficção é em si verdade e também indiferença com relação à verdade”⁴⁴, de tal forma que permite à literatura a potência, tornar-se tudo ao mesmo tempo em que é nada: sem fim.

É notório que “a linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e inquietante”⁴⁵, e talvez seja nessa bifurcação que a sedução da literatura faz morada. Pois, na esteira de Maurice Blanchot⁴⁶, Jean Baudrillard afirma que “o pensamento deve representar um papel

⁴² BLANCHOT, 2011, p. 334-5.

⁴³ Ibidem, p. 347.

⁴⁴ Ibidem, p. 349.

⁴⁵ Ibidem, p. 330.

⁴⁶ Cf. Idem, 2015.

catastrófico, ser ele mesmo um elemento de catástrofe”⁴⁷. Em *Dall’Inferno* o autor se vale deste método, inserindo o narrador em uma dinâmica em que é possível perceber-se a si mesmo como um ser e um ser-não. Em outras obras o autor amplia a forma que já havia se apresentado na sua primeira narrativa. Em *Nuovo Commento*⁴⁸ Manganelli alarga e destaca um arquétipo utilizado em *Hilarotragoedia*, ou seja, as possibilidades rizomáticas do texto se esgarçam, o sentido é lançado à frente e, ao mesmo tempo, retorna ao ponto de partida. Os percursos do texto se multiplicam e fluem em novos textos que obedecem às mesmas regras – esgarçando e retornando ao ponto de partida. O fazer artístico de Manganelli cria uma tensão ficcional entre os signos, entre personagens, entre leitor-obra-autor. Assim se inicia *Nuovo Commento*:

(1) Não esconderemos do leitor, que supomos, melhor que benevolente, moralmente implicado, e de fato cúmplice, à empresa, entre blasfema, indolente e calmante, de ler razoavelmente o texto, não esconderemos, estávamos dizendo, as dificuldades genéricas e específicas que oferecem tanto o *corpus* composto e compacto – ansioso para descentralizar democráticas análises – como os artigos individuais e artes – ensejosos de se prostrar servilmente à suntuosa hierarquia da síntese. Desculpa prolixa, esta, e de todo desleal: que esconde, ou, antes, revela?, [...].⁴⁹

Assim como o primeiro livro de Manganelli, essa sua segunda obra também sugere a forma de um tratado. Sobre essa narrativa, Graziella Pulce salienta que:

Composto na forma de um tratado, com uma prosa sustentada em uma luxuosa estrutura lexical e sintática, o livro oferece ao leitor a estranha história do comentarista que propõe uma selva de notas, e de notas às notas, de um texto que é inesgotável (uma vida inteira, por mais longa que seja, não seria suficiente para o empreendimento), incontornável de qualquer forma (exterminado, de figura e proporções indefiníveis), e além disso não se detém, se retrai e se metamorfoseia sob a perspectiva do comentador. A partir da figura do texto perseguido, minado, agredido e finalmente morto pelo comentário, geram-se outras situações verbais: a do tirano e do tiranicídio, do idiota e do imperador, a da viúva confrontando o homem que aspira se casar com ela, núcleos narrativos errantes que são constantemente

⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 84.

⁴⁸ Torino: Einaudi, 1969; Milano: Adelphi, 1993.

⁴⁹ MANGANELLI, Giorgio. *Nuovo commento*. Milano: Adelphi, 1993b, p. 9 – tradução minha. Texto original: “Non nasconderemo al lettore, che supponiamo, meglio che benevolo, moralmente implicato, ed anzi complice, all’intrapresa, tra blasfema, neghittosa e distensiva, di leggere ragionevolmente il testo, non nasconderemo, dicevamo, le difficoltà generiche e specifiche che offrono non meno il corpus compaginato e compatto – ansioso di decentratrici, democratiche analisi – che i singoli articoli ed arti – cupidi di servilmente prostrarsi alla fastosa gerarchia della sintesi. Prolissa scusa, questa, e affatto sleale: che nasconde, o non piuttosto svela?, [...]”

insinuados na prosa de Manganelli, incluindo os textos que, como este mais especificamente, se inclinam ao tratado.⁵⁰

As pistas destacadas até aqui sugerem que Giorgio Manganelli se utiliza da forma do tratado a serviço de uma contestação da linguagem literária imediata e rígida. Seus tratados, apresentando-se como pseudotratados, servem de instrumento para que a linguagem se movimente. O que se destaca é que todo esse (aparente) caos superficial da obra se equilibra no seu interior; ainda que a tentativa de destruição do caos e imposição da ordem possa não ser a única saída – como tradicionalmente é sugerido, ou melhor, imposto. Por isso que a escolha da forma de tratados para suas primeiras obras é bem condizente, pois provoca e movimenta os pilares rígidos de uma tradição, retomando anacronicamente a forma do século XVII, de acordo com Graziella Pulce⁵¹. A leitura dessa narrativa possibilita inferir que poderia se tratar de uma obra metafísica; ou pode ser somente outro tratado; ainda pode ser apenas a organização de um apanhado de comentários a um texto. A única certeza é a de que esta obra é Literatura. *Nuovo Commento* se apresenta como resultado mais óbvio do que a literatura pode fazer quando um texto se mantém completamente à deriva no jogo literário.

Esse texto seduz pelas suas manobras estilísticas, envolve agradavelmente em jogos de linguagem e estratégias que visam sua movimentação. Não para alcançar sua finitude, mas para ampliar suas alternativas no ato de leitura. São inúmeras possibilidades que se abrem na leitura do texto que, múltiplas e contraditórias, se apresentam como enigmas invisíveis que atraem e espelham o comentarista, o leitor e a obra. Deslizando pelas dobras sem pretensão de alcançar o centro.

A obra almeja atualizar e concretizar seu objeto de interpelação. As estratégias narrativas são as próprias hipóteses que se desdobram, se abrem como a imagem de um leque⁵². Os sucessos e os fracassos especulados pelo narrador refletem os movimentos realizados pela própria pessoa que lê a obra, isto é, enquanto o esforço de quem lê se movimenta por entre êxitos e derrotas na tentativa de decifrar esse texto, a própria narrativa

⁵⁰ PULCE, 2004, p. 103 – tradução minha. Texto original: “Composto nella forma del trattato, in una prosa sostenuta da una lusuosa impalcatura lessicale e sintattica, il libro offre al lettore la strana storia del commentatore che propone una selva di note e note alle note di un testo che però è inesauribile (una intenta vita, per quanto lunga, non sarebbe sufficiente all’impresa), non perimetrabile in alcun modo (sterminato, di figura e proporzioni indefinibili), e inoltre non sta fermo, si ritrae e metamorfizza sotto lo sguardo del commentatore. Dalla figura del testo inseguito, insidiato aggredito e finalmente ucciso dal commento si generano altre situazioni verbali: quella del tiranno e del tirannicida, del lanaiolo idiota e dell’imperatore, quello della vedova nei confronti dell’uomo che aspira a sposarla, nuclei narrativi erratici che s’insinuano costantemente nella prosa di Manganelli, compresi i testi che come questo più dichiaratamente inclinano al trattato.”

⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁵² Imagem utilizada em alguns poemas de Mallarmé.

percorre esses movimentos no seu fazer literário. Por este motivo que muitos críticos atribuem a *Nuovo Commento* a alcunha de uma das obras mais impenetráveis de Giorgio Manganelli. Seu objeto, bem como seu personagem principal, é o *texto*. E nada mais. Sem fim. Isento de pretensões, de informar, de dizer algo. Contudo, ainda que seus atributos sejam latentes (como exposto das ausências), informa, comunica. Dentre várias proposições, *Nuovo Commento* se refere a que texto? Ao livro que está sendo lido? Ao mundo como significante? A inúmeros outros livros, possíveis ou já escritos? Infinitos comentários de um texto universal? Todas essas hipóteses?

Os traços iniciais de “texto labiríntico” ganham força a cada obra de Manganelli. As imagens, os emblemas, os códigos, tudo que compõe o *corpus* do escritor tornam-se evidentes rotas em direção a um sentido. Algumas partes que compõem a obra são muitas vezes menos observadas. Os paratextos⁵³ funcionam como porta de entrada ao texto, são como franjas da obra, de tal forma que se relacionam com seu interior e seu exterior. Nesse sentido, o que se lê na orelha de *Hilarotragoedia*, de alguma forma, guia a leitura do texto. A edição brasileira optou pela reprodução de um trecho da orelha original, descrição e comentários.⁵⁴ Contudo, na primeira edição, datada de 1964, a apresentação era lida em um marcador de páginas anexado à orelha do livro; somente em 1987, quando a Adelphi começa a reeditar a obra, é que o comentário foi incorporado à orelha fixa no livro. O texto anônimo que se lê é de autoria de Manganelli. O que possibilita pensar que o paratexto também pode funcionar como força labiríntica na e para a obra – além de somente um limiar. Conforme Andrea Santurbano:

De fato, é sabido como o autor natural de Milão gostasse de integrar o texto de seus livros com paratextos de sua autoria (não certamente corriqueiros, mas sim destoantes, irônicos, etc.), infringindo assim aquele que era – e ainda é – o padrão mais sério e “institucional” das editoras.⁵⁵

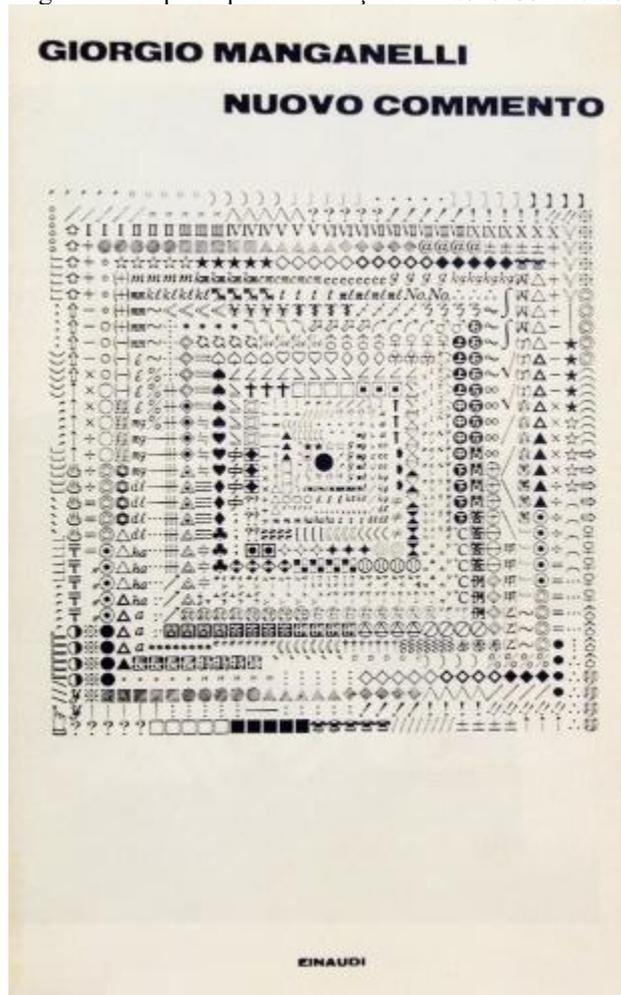
Esse gesto não se restringe somente à sua primeira obra. Em *Nuovo Commento* consta uma informação ardilosa, a dica sagaz é que o leitor deve considerar o texto da obra enquanto um suporte para sua capa (v. figura 1), acrescenta ainda que essa função não é deplorável e tampouco rara nos dias atuais⁵⁶:

⁵³ Cf. GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

⁵⁴ Cf. MANGANELLI, 1993a, [orelha de livro].

⁵⁵ SANTURBANO, Andrea. Manganelli “posfaciado” no Brasil. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 33, p. 42-9, out. 2017.

⁵⁶ MANGANELLI, 1993b, p. 148 – tradução minha. Texto original: “Vorremmo suggerire al lettore di considerare il libro in cui s’imatterà poco oltre in primo luogo come un supporto per copertina; destino oggidi non infrequente, e forse non deplorabile, giacché è arcaica saggezza che l’eloquenza delle lapidi d’assai migliori i lineamenti degli elusivi meschini sottostanti.”

Figura 1 – Capa da primeira edição de *Nuovo Commento*

Fonte: Centro Studi Giorgio Manganelli.

Anna Trocchi⁵⁷ destaca que as ironias resultam quando o discurso literário é concebido e praticado como desobediência às leis rígidas impostas por uma tradição que almeja a verdade do sentido. A ironia surge enquanto estratégia de simulações e dissimulações inseridas no jogo literário. Por isso, os paratextos servem ao jogo tanto quanto o próprio texto. E Manganelli se aproveitava desse espaço textual para fascinar seu público:

Dos vinte e dois livros publicados em edição original enquanto o escritor ainda estava vivo, dezoito amparam quartas capas ou orelhas autografadas (incluindo o marcador de página da primeira edição de *Hilarotragoedia*).⁵⁸

⁵⁷ TROCCHI, Anna. Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli. In: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere: Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000, p. 167.

⁵⁸ Ibidem, p. 168-9 – tradução minha. Texto original: “su ventidue libri pubblicati in edizione originale mentre lo scrittore era in vita, diciotto recano quarte di copertina o risvolti autografi (incluso il segnalibro della prima edizione di *Hilarotragoedia*).”

Conforme a trajetória literária do autor avança, o emaranhado de significações e matrizes textuais se torna ligeiramente mais denso. Mas em *Amore*⁵⁹ tal emaranhado se torna intensamente mais denso. Também nesse caso, valha paradigmaticamente o início:

Amor, creio que seja necessário nomear-te, mais precisamente pronunciar tua definição, tua tarefa, já que ignoro teu nome e existência. Eu, portanto, te nomeio: um dedo fônico te indica no centro da noite. Não me recordo do tempo em que não era noite, portanto eu nunca tive outro modo de te indicar se não por esse distraído e atento jogo de uma mão que não decifro. Isto, a você que não pode escutar, quero dizer: eu devo partir, em breve, nesta noite que a cada instante igualmente se distancia do nascer e do pôr do sol; caminho e falo suavemente, rangidos sob os meus pés na madeira do pórtico, escuto a colisão da floresta.⁶⁰

A narrativa que se apresenta, de fato, se desenvolve por meio das tentativas de definir algo a que todos temos acesso, que todos vivenciamos, mas que é quase impossível de se encerrar em definições únicas: a linguagem, a partir da palavra talvez mais usada. Manganelli tem como ponto de partida de que “amor” seja apontado por um dedo fônico no centro da noite, o qual não passa de um “jogo de uma mão que não decifro”.

O substantivo que compõe o título serve como uma armadilha. A ausência de modificadores sugere que o conteúdo da obra pode auxiliar na definição do conceito. Entretanto, a tentativa de definição importa tanto quanto a ausência dela. “Amor” como uma palavra vazia de significados impostos a ela, como uma matriz fônica. Matéria fônica que, coincidentemente, remete a uma palavra repleta dos mais diversos e singulares significados, mas que, aqui, serão apenas sons que não evocam nada, sons que lançam ao abismo, sons que poderiam ser outros quaisquer, ou, em última instância, a ausência do som.

O que seria desse emaranhando de sons sem a figura humana para movimentá-los? Quais significados teriam, senão nada de diferente de um estalar de dedos ou zumbido de abelhas? Até mesmo o entendimento de [am'ore] enquanto fonemas, não seria uma convenção humana da articulação desses sons outrora incompreensíveis? Seria possível que esses sons comunicassem tanto quanto comunicam, sem a presença da pessoa humana para atribuir-lhes sentidos? Prosseguindo nessa trilha, a ausência desses sons seria capaz de comunicar tanto

⁵⁹ MANGANELLI, Giorgio. *Amore*. Milano: Rizzoli, 1981.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7 – tradução minha. Texto original: “Amore, credo sia necessario nominarti, più esattamente pronunciare la tua definizione, il tuo compito, giaché di te ignoro nome ed esistenza. Io, dunque, ti nomino: un dito fonico ti indica nel centro della notte. Non rammento tempo in cui non fosse notte, dunque io non ho mai avuto altro modo di indicarti se non questo distratto e attento gioco di una mano che non scorgo. Questo, a te che non puoi ascoltare, vorrei dire: io debbo partire, tra breve, in questa notte che in ogni istante è ugualmente lontana da alba e tramonto; cammino e parlo sommessamente, scricchiola soto i miei passi il legno del portico, ascolto il fragore della foresta.”

quanto sua presença? O silêncio estaria dotado de sentidos, sejam quais forem, sem a figura do ser humano para atribuir-lhe sentidos diversos?

Neste ponto é possível iniciar uma reflexão que funciona como fio condutor que envolve essas quatro obras em sequência. As duas primeiras obras de Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento*, apresentam seus protagonistas em contato com algo. Um “Eu” que se coloca em contato com um “Outro”, uma espécie de diálogo. Mas essa segunda pessoa não se encontra exatamente segundo os moldes convencionais. Às vezes, o personagem-narrador vislumbra seu Outro na condição de animais, às vezes se embate com humanos, com criaturas incomuns (mortos, não-nascidos, seres fantásticos) etc. Por vezes o Outro se torna presente na figura de quem lê a obra. O que se destaca é que essa figura está presente continuamente; e, frequentemente, tem mais ciência do arcabouço de possibilidades que se desdobram na experiência desse contato – exceto quando o embate se dá com o leitor. A segunda pessoa do diálogo permanece em contato com o protagonista para auxiliá-lo nos seus próprios movimentos no interior da obra.

Pouco a pouco essa segunda pessoa se esvai. Algumas obras, então, passam a apresentar essa primeira pessoa dialogando com alguém que não se apresenta genuinamente presente. Em *Amore*, por exemplo, quem ocupa o papel de interlocutor do personagem-narrador parece ir se apagando conforme a trama narrativa transcorre. Com isso o protagonista se vê numa trajetória muito mais de encontro com um “Eu” do que com um “Outro”. Quem surge na posição de segunda pessoa não funciona como interlocutor, mas sim como possibilidade de espelhar, ou de repetir o que a personagem-narrador diz. Os seres se tornam mais oníricos, mais diversos, mais estranhos: o hermafrodito, os animais, seres degradados etc. Aponta Graziella Pulce:

Nas últimas páginas alinham-se breves capítulos nos quais o protagonista, às vezes empregado, soldado, sacristão ou mordomo, dirige-se ao ser amado em termos que sugerem uma distância incomensurável, que os separa irreparavelmente, mas também sugerem a realização de um estágio ulterior devido a uma abordagem positiva, ainda que avizinhandos minimamente: os sofrimentos infligidos por Eros, como um teste de iniciação, transformaram o protagonista, iniciando-o em direção ao reconhecimento da perfeita ciclicidade e infinitude da “Rainha”, da “noite” e do amor, alma do mundo.⁶¹

⁶¹ PULCE, 2004, p. 117 – tradução minha. Texto original: “Nelle ultime pagine sono allineati brevi capitoli nei quali il protagonista, di volta in volta impiegato, soldato, sagrestano o maggiordomo, si rivolge all’essere amato in termini da far supporre una incommensurabile lontananza che li divideva irreparabilmente, ma anche il conseguimento di uno stadio ulteriore dovuto a un positivo, quantunque minimo, avvicinamento: le sofferenze inflitte da Eros, come una prova iniziatica, hanno trasformato il protagonista avviandolo al riconoscimento della perfetta cicalarità e infinità della “Regina”, della “notte” e dell’amore, anima del mondo.”

Diferentemente dos livros iniciais, o protagonista mantém contato com seus pares para dar-se conta de si mesmo, mas quase sem o toque com eles. O que se sobressai é que no primeiro momento da literatura manganelliana o contato com o par é essencial; em um outro momento, o par é importante, mas quase desaparece dessa relação. Então, em um terceiro momento, os diálogos se tornam monólogos. Em *Dall'Inferno*, uma de suas últimas obras publicadas, o personagem-narrador aos poucos se transforma em um falante neutro e inconsistente, apontando para sua própria fragilidade. Os interlocutores muitas vezes são anônimos, quase nunca novos, mas sempre diferentes. Seu guia é um tagarela que muito fala, mas pouco diz, parece que saiu de um país das maravilhas⁶². Tudo isso se potencializa quando *Dall'Inferno* finaliza com uma série de novos questionamentos. Uma estrutura narrativa pouco convencional, já que questionamentos se abrem a novas sentenças. O que se destaca nesse terceiro viés é o desaparecimento do Outro. De tal forma que os diálogos do protagonista se tornam monólogos, em que a voz permanece em movimento dentro da caixa de ressonância que é a obra. O último desenho da prosa manganelliana descreve mais ainda um itinerário labiríntico, em que a voz de quem pronuncia não encontra um par, a não ser quando rebate nos limites circunscritos e retorna ao ouvido de quem proferiu. O cenário de *Hilarotragoedia*, o Hades que se apresenta como espaço loquaz, em *La palude definitiva*⁶³ se torna um espaço sem nome, sem forma e quase sem profusão de origem de sons, ou seja, neste cenário do pântano definitivo os sons não são produzidos, mas podem transitar. A jornada ainda é um elemento tão presente quanto essencial, mas o espaço onde essa viagem ocorre muda. Isto é, se transforma de ruidoso até silenciar-se, permitindo que o som ecoe. O recurso que combina texto e viagem – estratégia já canônica – se reorganiza enquanto método, coletando gestos de leitura singulares nas obras de Manganelli.

⁶² SANTURBANO, 2018b, p. 79.

⁶³ MAGANELLI, Giorgio. *La palude definitiva*. Edizione: Ebe Flamini. Milano: Adelphi, 1991. Organizada por Ebe Flamini, esta obra que sai um ano depois da morte do autor reúne textos nos quais Manganelli trabalhou nos últimos anos de sua vida. Alguns motivos textuais são variações que já se apresentavam em outras obras, por exemplo, o motivo literário do pântano está contido também em *Agli dei ulterior* (1972), ou na seção sobre a Malásia em *Cina e altri Orientali* (1973). Os mais de trinta capítulos apresentam um personagem-narrador se ampliando até seu máximo possível, inserido na *palude* [pântano] que é um espaço longe da Terra, porque está condenado à morte.

1.2 ABALOS

De algum modo, torna-se evidente que a literatura de Giorgio Manganelli se dispõe a abalos na linguagem, exigindo um enfrentamento diverso do convencional. Ou seja, se há uma vertente literária que prefere uma literatura que evidencia as relações mais diretas entre a linguagem e os fatos, há em paralelo quem escreve conduzindo as perspectivas para os detalhes contidos nessa relação, de tal forma que a linguagem se estremece, se torna menos rígida, menos urgente. Manganelli integra esse segundo grupo de escritores, trapaceando a linguagem no interior dos seus próprios mecanismos. Por esse motivo, em suas obras, tantos caminhos se abrem à significação, como se o texto acessado estivesse encoberto por um véu, e conforme seu desvelamento se revelassem os caminhos que conduzem ao sentido. Dentre tantas obras de Giorgio Manganelli (mais de vinte), *Nuovo Commento* talvez seja a que mais se apresenta como um palimpsesto. Relembrando, na Idade Média os pergaminhos podiam ser reaproveitados, desde que houvesse a eliminação do texto sobre ele. Ao pergaminho reutilizável atribui-se o nome de palimpsesto. Ora, tal apagamento não era completamente eficaz, de tal forma que vestígios de outros textos poderiam ser percebidos no palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.⁶⁴

A definição acima é apresentada por Gérard Genette no livro *Palimpsestos* (1982). Logo nas primeiras páginas dessa obra, lê-se que o objeto da poética não é o texto, mas, sim, o arquiteyto; todo texto apresenta uma arquiteitualidade, quer dizer, um conjunto de traços (discursos, enunciações, gêneros, usos etc.) que apontam para um texto singular⁶⁵. Nesse sentido, cada texto abarca em si um complexo de relações com infinitos textos. Genette⁶⁶ destaca cinco tipos de relações intertextuais mais evidentes: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquiteitualidade. Julia Kristeva se

⁶⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010, p. 7.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 15 et seq.

ocupou da intertextualidade em *Semiótica* (1978). A relação paratextual geralmente é menos explícita e mais distante que a primeira – normalmente o segundo texto mantém paratextos do primeiro. A metatextualidade é mais conhecida como um “comentário” ou reflexão que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo. Genette entende a hipertextualidade como toda relação que une um hipertexto ao seu hipotexto, isto é, o texto mais recente brota do texto anterior de uma forma que não é a do comentário; um texto derivado de outro preexistente.

A arquitextualidade é a relação mais abstrata e mais implícita que um texto resguarda. Ela é mais silenciosa que todas as outras, vislumbrando a escamoteação da taxonomia do texto. O texto não se obriga a declarar, sequer conhecer, sua arquitextualidade. Afinal, essa tarefa recai sobre o leitor, ou o crítico, ou o público, que podem recusar o status requerido pelo texto – o tratado que inaugura a obra literária de Giorgio Manganelli ou a rapsódia de Mário de Andrade, entre outros. Contudo, mesmo implícita ou sujeita a discussão, essa relação impõe um horizonte de expectativa na pessoa que lê. Contrapor ou concordar com a expectativa demanda do leitor uma postura menos inerte.

Textos escondidos sob outro mais evidente é a premissa de *Nuovo Commento*, obra “em que as letras explodem na sua pura materialidade, perdendo qualquer compromisso com um dado significado”⁶⁷. Tal erupção das palavras, livres de quaisquer atributos que lhes são impostos, opera como uma força, um estímulo que se intensifica, lançando quem lê a uma espécie de buraco negro dos sentidos, em que a escritura apresenta um movimento centrífugo e polissêmico.

Os percursos textuais de *Nuovo Commento* também se abrem à reflexão acerca do ato de criação de um texto. Giorgio Agamben recupera uma conferência pronunciada por Gilles Deleuze em 1987 para tecer considerações sobre o ato de criação. Partindo da premissa do intelectual francês, isto é, o ato de criação como um ato de resistência, Agamben expande a concepção dos textos criados enquanto resistência, sobretudo, à morte. O gesto, ainda, resiste aos dispositivos de controle, analisados por Michel Foucault. Portanto, “cada ato de criação resiste a algo: por exemplo – diz Deleuze –, a música de Bach é um ato de resistência à separação entre o sagrado e o profano”⁶⁸. Em outros textos deleuzeanos, a palavra resistir pode ser interpretada como uma liberação de uma potência de vida latente. Assim sendo, tal

⁶⁷ SANTURBANO, Andrea. Dio, testo e universo: brevi digressioni su Giorgio Manganelli. *Mosaico italiano*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 171, 2018a, p. 24 – tradução minha. Texto original: “in cui le lettere esplodono nella loro pura materialità, perdendo qualsiasi compromesso con un dato significato.”

⁶⁸ AGAMBEN, 2018, p. 59.

resistência se sustenta na condição de sua capacidade de ser desenvolvida, no desdobramento daquilo que não foi exposto – intencionalmente ou não. Então, como bem aponta Agamben, nesse instante borram-se os limites entre os textos de quem escreve e de quem lê. Os textos se misturam de maneira rizomática. Cada fragmento se conecta com tantos outros fragmentos, de tal forma que os discursos se incorporam um sobre o outro como um palimpsesto. A criação, portanto, tem algo de potência, uma vez que “a potência que o ato de criação libera deve ser uma potência interna ao próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência. Só assim a relação entre resistência e criação e entre criação e potência se tornam compreensíveis”⁶⁹. Segundo as reflexões de Agamben⁷⁰, os primórdios da conceituação de potência têm, em Aristóteles, a oposição e conexão entre potência (*dynamis*) e ato (*energeia*). Portanto, “a potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício”⁷¹, a potência reside no ato, uma vez que em toda potência reside sua impotência. Todo poder-fazer abarca em si o poder-fazer-não. Aquilo que possui uma potência pode colocá-la em ato ou não. Seja de *Nuovo Commento*, seja de outras obras manganellianas, sejam textos universais, cada texto abarca em si potências discursivas; são potências pois na sua própria apresentação abarcam a possibilidade do seu não exercício. O texto é potente de significações porque pode não significar, é potente de interpretações porque pode não ser interpretado.

Na privação, a literatura se potencializa. Cada ato potente é também uma privação. Qualquer potência que não se transforma em ato, de fato, permanece livre, inoperante. O que resta dessa potência, então, pode voltar a si mesma, “esse resto inoperante de potência que torna possível o pensamento do pensamento, a pintura da pintura, a poesia da poesia”⁷². Nesse sentido, a autorreferência desativa e abandona o dispositivo do objeto. No instante em que se torna inoperante, a linguagem é suspensa, e é aí que se multiplicam as possibilidades de significação da linguagem. A significação permanece sempre por vir. E o conceito de inoperância é caro à constelação da qual Manganelli faz parte, basta lembrar de *A comunidade inoperante* de Jean-Luc Nancy, do *quodlibet* de Agamben, de *O livro por vir* de Blanchot, dentre tantas referências. É na “poética da inoperosidade” que os movimentos literários manganellianos atuam, desativando as operações imediatas e permitindo ao significado que sempre esteja por vir.

⁶⁹ AGAMBEN, 2018, p. 62.

⁷⁰ Cf. AGAMBEN, 2006.

⁷¹ Ibidem, p. 16.

⁷² AGAMBEN, 2018, p. 75.

Irredutível a uma interpretação *sui generis*, *Nuovo Commento* problematiza a existência do próprio texto, suas possibilidades, sua natureza, dentre outras análises. A própria natureza do texto, comentário, no transcorrer da narrativa desvela a intrincada relação entre narrador-personagem-comentarista e seu objeto. A relação entre “narrar” e “comentar” parece esboçar uma espiral paralela, sendo o DNA desse texto cujo cerne é sempre revisitado. O retorno do tema central acrescido de novos dados. Ora, considerando que os eventos são fluxos contínuos de textos e, em sendo textos, são passíveis de ser glosados, qualquer comentário se torna um “coágulo” de sentidos. Cada coágulo permite a entrada de alguns sentidos e abandona infinitos outros. Portanto, comentar é selecionar, comentar é restringir. Mas, a cada *novo comentário* há possibilidades de retomada de significados abandonados.

Tal qual a escritura dessa obra, sua leitura também exige o signo do palimpsesto. “Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestosa*. Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo”⁷³. Seguir pelas trilhas dos textos evocados, ainda que silenciosamente evocados, é também um gesto em direção à significação do texto. Não se trata de identificar e percorrer as narrativas sob a ótica do *mise en abyme*, uma vez que as narrativas que apresentam essa característica deixam evidentes as narrativas dentro de si mesmas; retornando à definição de palimpsesto, uma leitura que se guia por esse signo pretende se concentrar nos suspiros, nos sussurros, na própria mudez latente do texto, buscando desvelar suas assinaturas, almejando vivificar cada palavra, cada texto que o compõe.

Mas esse exercício literário não se restringe somente a Giorgio Manganelli. Jorge Luis Borges, em *Ficções* (1972), percorrendo a “Biblioteca de Babel”, destaca que o universo apresenta um “número indefinido, e quiçá infinito”⁷⁴ de possibilidades, as quais chama de galerias hexagonais. Logo no início Borges destaca que alguns chamam o universo de Biblioteca. Vai percorrendo seu texto e destaca vários pontos, tais como “alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: *Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos*”⁷⁵, ou “cada exemplar é único, insubstituível [...]”, ou ainda “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza”⁷⁶. E finaliza:

⁷³ GENETTE, 2010, p. 145.

⁷⁴ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972, p. 84.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 88 – grifos no original.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 93.

Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei êsse [*sic*] adjetivo por um costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aquêles [*sic*] que o julgam limitado, postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem cessar inconcebivelmente [*sic*] – o que é absurdo. Aquêles [*sic*] que o imaginam sem lindes, esquecem que os abrange o número possível de livros. Ouso insinuar esta solução do antigo problema: *A Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.⁷⁷

Dentre várias leituras, é possível inferir que a Biblioteca seja a condição humana. Entretanto, é preferível abandonar essa leitura e partir da percepção de a Biblioteca ser a Linguagem. O próprio termo “Babel”, presente no título, insinua tal caminho. Tanto Borges quanto Manganelli entendem a linguagem como possibilidades infinitas de significação, comentários ou galerias hexagonais; tais possibilidades não são idênticas: cada significado é único e insubstituível. Ainda, se todas as possibilidades fossem dadas, estivessem à mercê, isso seria algo reconfortante ou incômodo? Ambos – e tantos outros intelectuais – concebem que é um absurdo julgar um signo como sendo um espectro cujos significados são limitados. Finalmente, para maior desconforto das epistemologias tradicionais, ambos outorgam que desordem também é ordem. O texto é universo como linguagem.

A linguagem literária pode se diferenciar da cotidiana por diversos traços. Mas definir ou dar cabo dessa diferença recai na indagação que assombra os estudos literários há anos: “como se manifesta a diferença entre linguagem de uso comum e linguagem de uso literário, se for possível estabelecer uma diferença?”. Algumas tentativas de responder esse questionamento (e identificar a diferença) utilizam-se do conceito de *écriture*, termo utilizado por Roland Barthes e Jean-Luc Nancy, dentre outros intelectuais franceses. Contudo, é importante observar que a tentativa de responder a um questionamento fantasmagórico inevitavelmente faz recair em outro (quicá) mais complexo: a tradução do termo. Enquanto uma vertente, já canonizada, opta pela tradução *escritura*, outra opta pelo vocábulo *escrita*. No posfácio d’*Aula* (1980), de Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés discorre sobre a utilização do termo *escritura*. A professora e crítica literária salienta que, na língua original da obra, o vocábulo *écriture* designa representação por meio de sinais. Portanto, no francês, *écriture* compreende o registro da fala ou do pensamento. Certamente que Barthes usa *écriture*, porém, na tentativa de destacar movimentos de escrita diversos do cotidiano. A

⁷⁷ BORGES, 1972, p. 94 – grifos no original.

tradutora destaca a existência de duas palavras em português e aproveita dessa riqueza lexical de que dispõe.

Leyla entende “que, para Barthes, a *escritura* é a escrita do autor”⁷⁸. Prossegue destacando que o autor diferencia os termos “literatura”, “escritura” e “texto” para observar os discursos em que palavras são postas em evidência como significantes. Assim sendo, na visão de Barthes, “toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura”⁷⁹. Paradoxos podem ser traçados por meio da desambiguidade que a língua portuguesa oferece. Ratificando e ampliando: a escritura é produtiva, bem como o sujeito da escritura é flutuante e não-constrito. “Escrita” se opõe à “escritura” em diversos aspectos. Contudo, é importante salientar que a escrita é transitiva, isto é, pretende transmitir uma mensagem, seus movimentos de leitura sugerem uma rota a quem lê; ao passo que a escritura é intransitiva, ou seja, não pretende comunicar tão somente – seu foco é a própria escritura, seus movimentos de leitura não sugerem um caminho dado de antemão. A escritura deleita-se em vários textos literários, portanto.

Na contramão, João Camillo Penna⁸⁰, na “Nota do tradutor” apresentada na abertura de *Demanda* (2016), destaca que optou pelo termo *escrita*. Sua argumentação inicia na investigação do uso por Jean-Luc Nancy, prossegue na trajetória do termo traduzido, destacando que Haroldo de Campos é um dos pilares que popularizou a tradução de *écriture* como *escritura*. Posteriormente destaca a contribuição de Leyla Perrone-Moisés, e toda a reflexão sobre transitividade e intransitividade do termo em língua portuguesa falada no Brasil. Chama à sua argumentação nomes como Maria Beatriz Nizza da Silva, Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro (pessoas que traduziram Jacques Derrida no Brasil) e Silviano Santiago, destacando que todos traduziram *escritura*. Contudo, mesmo entendendo a diferença que guia a escolha da tradução feita por essas pessoas, isto é, que *escritura* enquanto termo técnico e *escrita* como particípio do verbo escrever, Penna finaliza sua argumentação destacando que, na sua perspectiva, a melhor tradução é *escrita*. Para tanto, recorre aos dicionários *Houaiss* e *Petit Robert*, destacando que, no seu entendimento, Nancy utiliza *écriture* no sentido de “representação da fala e do pensamento por signos gráficos convencionais”, entre outras acepções; complementa que a utilização de *escritura* ainda

⁷⁸ PERRONE-MOISES, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, [1980], p. 78.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ PENNA, João Camilo. Nota do tradutor. In: NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução: João Camillo Penna; Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Seleção e edição: Ginette Michaud. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 7 et seq.

poderia carregar o termo. Finaliza sua hipótese dando voz ao professor Edson Rosa, que argumenta que *escritura* deriva do ativo futuro (*scripturus*), enquanto que *escrita* deriva do particípio passivo perfeito (*scriptus*). “Apesar da elegância da explicação, continuo discordando. Sustento que o sentido primeiro do francês é muito simplesmente o de ‘efeito do ato de escrever’. É deste sentido concreto que Barthes e Derrida catapultaram-no ao sentido técnico que conhecemos”⁸¹.

O que interessa a esta tese, para além da discussão e questionamento das certezas sobre a utilização de um termo, é a consequência do uso dele. Quase como uma tentativa manganeliana de jogar luz aos percursos de significação. Entende-se tanto que *escritura* carrega as marcas de autoria, quanto que o termo pode se abrir a percursos de significação em seu uso corrente. Nesse sentido, nem se finda a escolha do termo, nem se responde ao questionamento da diferença entre linguagem usual e linguagem literária. Não se responde porque ambas são confinadas à linguagem. Como afirma Barthes na *Aula*, a linguagem é instrumento de poder, cujo código é a língua. Nesse sentido tem-se, por um lado, a língua assertiva, na qual os signos são privados do acesso às negações, às dúvidas, às múltiplas possibilidades de compreensão. Por outro lado, tem-se os signos que compõem a língua, os quais só existem na medida em que são reconhecidos, na medida em que suas significações se repetem e, assim, se instauram em uma língua; contudo, em cada signo permanecem latentes as possibilidades-outras de significações, repousando calmamente. Enquanto a língua se torna algoz, suplicando pela barganha de seu poder, os signos se apresentam maleáveis, suplicando pela permuta do olhar para suas trilhas de significados abandonados. Em última instância, a pessoa que enuncia faz uso dessas duas rubricas, se tornando concomitantemente mestre e escravo da linguagem, uma vez que profere discursos dentro de um sistema rígido cujos códigos podem lhe servir:

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. [...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.⁸²

⁸¹ PENNA, 2016, p. 11.

⁸² BARTHES, [1980], p. 15-6.

A escritura de Giorgio Manganelli opera como uma das ferramentas para que a linguagem se movimente. Em *Agli dei ulteriori*⁸³, por exemplo, ao mesmo tempo em que sugere raciocínios objetivos, ela se abre para elementos fabulatórios. Alguns contos que compõem a obra são inéditos, outros já haviam sido publicados na revista *Menabò*, em 1965 – esses últimos acompanhados de uma nota de apresentação assinada por Italo Calvino. O primeiro conto, “Un Re” [Um Rei], apresenta um personagem que nomeia o conto proferindo seus discursos em seu reino, cujos súditos têm brasões que não são talhados com figuras humanas, mas estão representados pelo leão, pela serpente, pela borboleta, entre outros. Essa característica corrobora a ideia exposta na seção anterior: pouco a pouco os protagonistas manganellianos veem seus interlocutores se esvaír. O rei, por meio desses monólogos, pretende definir tanto a si mesmo quanto o seu reino. Em um determinado momento o rei toma ciência da presença de uma “flauta”, algo distante e diverso das coisas do seu reino, e isso é o suficiente para que a majestade seja tomada de horror. Até o momento em que aquele signo em contato com os seus – mas ainda não pertencente ao rei – traçado por algo *estranho* lhe permite pensar que há reis e reinos semelhantes ao dele.⁸⁴

Reflexões objetivas misturadas a elementos fabulatórios resultam em um texto híbrido que ainda fornece os labirintos de outrora. Labirintos mais bem delineados, mas sem dúvida ainda rizomáticos. Esta literatura manganelliana se apresenta com um *modus operandi* de resistência, não é uma forma, mas se demonstra como linhas. Sendo rizomática, tal qual a raiz botânica que inspira Gilles Deleuze e Félix Guattari na definição do conceito⁸⁵, pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminhos... Não existem itinerários perfeitos, intactos, incontestáveis. As linhas de fuga se potencializam uma vez que escapam da tentativa totalizante, fazem contato com outras raízes, se interligam com outras linhas permitindo seguir em tantas outras direções. Não é uma forma vertical, única, fechada e/ou definitiva. São veredas, apenas veredas de intensidade.

A obra de Manganelli não se apresenta exatamente como um rizoma. No entanto, também não se apresenta de modo linear. O procedimento de rizoma se aplica mais nas tentativas de busca pela significação, ou seja, quando se rompe algum percurso de significação em qualquer obra manganelliana, a própria obra dá subsídios para que se retome a trilha em direção ao sentido. Vale lembrar que as obras se apresentam como um todo, da

⁸³ Torino: Einaudi, 1972; Milano: Adelphi, 1989.

⁸⁴ PULCE, 2004, p. 104-5.

⁸⁵ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* – v. 1: Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

mesma maneira que o conjunto delas também pode ser entendido como um todo: a literatura produzida por Manganelli. O que se pode perceber no conjunto das obras são aproximações, seja como as exponho aqui, seja em outros sentidos nesse labirinto literário manganelliano.

As obras de Giorgio Manganelli apresentam temas centrais cuja representação se combina com outras possibilidades de significação. São obras em que os significados ora fogem, ora se escondem, ora confundem, ora sabotam, ora cortam caminhos – mas permanecem sempre potentes de significação. A sensação de dispersão criada através da leitura pode ser entendida como uma estratégia do(s) texto(s), uma vez que não se incomoda com a criação da unidade convencional que os discursos tradicionais apresentam. Manganelli entende que tal rigidez pertence aos signos exteriores à literatura, sendo esta uma heterotopia que pode ser rizomática. Para ele a literatura é algo mais assustador e enigmático do que pensa a crítica convencional. Enquanto uma força da tradição pensa que a literatura necessita de verdade e beleza, o autor opta por um fazer literário que opera nas interpretações, nas multiplicidades de expressão, numa beleza que pode desorientar. Destarte, sob os golpes de Manganelli, a rigidez das certezas é posta em xeque; elas se fragilizam, perdendo suas forças até a própria queda. Nesse sentido *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*⁸⁶ se expõe como uma narrativa em que o autor apresenta boa parte do que entende por literatura. Graziella Pulce⁸⁷ destaca que a obra discorre sobre as origens da literatura, enquanto ação de necessidade humana, ao invés de uma simples ação pela sobrevivência. A literatura se apresenta como válvula de escape de um mundo “desgastado” (adjetivação de Manganelli). Dentre os caminhos percorridos para o enfrentamento desse mundo, surgem enigmas e imagens proliferantes de significação. Essa obra, despretensiosamente, movimentava alguns dos pilares rígidos da literatura, seja pela sua estrutura, seja pelo seu conteúdo. Um rápido olhar para o índice já causa estranhamento (v. figura 2):

⁸⁶ Milano: Rizzoli, 1982; Milano: Adelphi, 2017.

⁸⁷ PULCE, 2004, p. 119-20.

Figura 2 – Índice de *Discurso dell'ombra e dello stemma*

uno	pag. 7	XIX	101
2	13	Vicesimo	106
√9	21	<i>Vigesimoprimo</i>	111
IV	28	xxII	116
QUINTO	33	<i>Ventitré</i>	121
6	39	24	126
SETTE	44	Xxv	131
VIII	46	VENTISEI	136
9	51	xxvII	141
dieci	56	duodetriginta	146
undici	61	<i>vicesimonono</i>	151
12	66	30	156
XIII	71	trentano	167
QUATTORDICESIMO	76		
Xv	81		
16	86		
DICIASSETTE	91		
<i>diciotto</i>	96		

Fonte: Centro Studi Giorgio Manganelli.

Se nos contos de fadas o início é marcado pelo típico “era uma vez” seguido de uma afirmação, aqui há “existia um tempo em que” acompanhado de uma afirmação. Contudo, nos contos de fadas a afirmação que se apresenta é algo aparentemente agradável, que não causa estranhamento. Aqui, a afirmação é quase impossível de se conceber, afinal, seu conteúdo toca intimamente no veículo através do qual ela transita. Isto é, por meio de uma obra literária lê-se que não havia literatura:

Existia um tempo em que não havia literatura. Oh, não foi um tempo extenso. Digamos, entre dez mil e três milhões de anos. O tempo para a terra mudar três vezes de maquiagem, ir ao teatro duas vezes, cinco ao cinema, e iniciar uma análise. Consigo imaginar um tempo sem carros, sem marias-fumaças, sem bandeiras, primeiros ministros, padres, jardins zoológicos, malas para viagens de um dia, televisão e discos microsulcos, mas não consigo imaginar um mundo, um tempo, uma série, um rosário de gerações sem literatura. Não posso não considerar que aqueles homens, aquelas mulheres, tinham absolutamente tudo para fazer literatura: tinham palavras, cemitérios, exclamações, doenças, fome, incerteza do amanhã, fogo quente, fogo ardente, paixões e desamores, famílias e adultérios, abortos e chacinas, mas não podiam ter literatura.⁸⁸

⁸⁸ MANGANELLI, Giorgio. *Discurso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*. Milano: Rizzole, 1982a, p. 7 – tradução minha. Texto original: “Esisteva un tempo in cui non c’era letteratura. Oh, non fu un tempo lungo. Diciamo tra i diecimila e tremilioni di anni. Il tempo per la terra di cambiare il trucco tre volte, andare due volte a teatro, cinque al cinema, e iniziare una analisi. Riesco ad immaginare un tempo senza auto, senza locomotiva, senza bandiere, primi ministri preti, zoo, valige ventiquattrore, televisione e dischi microsolco, ma non riesco ad immaginare un mondo, un tempo, una serie, un

Os elementos justapostos pelo autor tensionam ainda mais as expectativas outrora quebradas, convidando a leitura para uma inquietude cujo clímax é quase óbvio: “não posso considerar que aqueles homens, aquelas mulheres, tinham absolutamente tudo para fazer literatura [...] mas não podiam ter literatura”. O tom irônico da obra salta aos olhos. Ou melhor, segundo Raffaele Manica, a hilaridade se apresenta e funciona como forma expressiva da tragédia, assim como ocorria na sua obra de estreia, *Hilarotragoedia*.⁸⁹ Em outras obras manganellianas, o humor se apresentava de modo mais sutil – ou, talvez, como estratégia de amenizar forma e/ou conteúdo. As últimas palavras da obra são interessantes por diversos motivos. Assim termina a obra:

[...] O que eu queria dizer? Bem, isso não importa, alguém vai me explicar. Depois de escrever esta página – vocês veem como acredito existir? Sim, este livro é um sintoma de cura, não a cura. A página foi escrita; está quase no fim e gostaria de ler as coisas para você. Por exemplo: o Espírito Santo desestabiliza. Além disso: a laceração é irreversível. Alguém está subtraindo a página; a página está com pressa. Não se esqueçam: estas páginas são entregues a você por um *fool*. Tenham bom ânimo. Literatura sobre literatura. Nada mais. E o que mais? Estamos envelhecendo. O que está acontecendo? Por favor, fique sentado. O clima está maravilhoso, mas a noite é certa. Obrigado. Obrigado.⁹⁰

Partindo das possibilidades de interpretação expostas quando o texto diz que alguém o explicará, o autor expõe que o livro é um sintoma. A primeira obra de Manganelli, como já foi exposto, é publicada depois do início da sua terapia psicanalítica. O autor vislumbra na literatura uma possibilidade de relação harmoniosa com os sintomas que o incomodam. A partir da relação com Ernst Bernhard, profissional que o auxilia nesta convivência consigo mesmo, é que a literatura ganha força e se instaura nas páginas de seus livros.

rosario di generazioni senza letteratura. Non posso non considerare che quegli uomini, quelle donne, avevano assolutamente tutto per fare della letteratura: avevano parole, cimiteri, esclamazioni, malattie, fame, incertezza del domani, fuoco caldo, fuoco ustionante, innamoramenti e disamori, famiglie e adulteri, aborti e stragi, ma non potevano avere la letteratura. [...]”

⁸⁹ MANICA, Raffaele. Manganelli, un abisso per la Menzogna. *Il Manifesto*, Roma, 24 set. 2017 – tradução minha. Texto original: “E di nuovo qui, nel *Discorso*, come nel libro di esordio, *Hilarotragoedia* (1964), l’ilarità si presenta e funziona come forma espressiva della tragedia.”

⁹⁰ MANGANELLI, 1982a, p. 168 – tradução minha. Texto original: “[...] Cosa volevo dire? Mah, poco importa, qualcuno me lo spiegherà. Dopo aver scritto questa pagina – vedete che credo di esistere? Sì, questo libro è un sintomo di guarigione, non la guarigione. La pagina si è scritta; è quasi finita, e vorrei leggersi cose. Ad esempio: lo Spirito Santo destabilizza. Anche: la lacerazione è irreversibile. Qualcuno sta sottraendo la pagina; la pagina ha fretta. Non dimenticate: queste pagine vi vengono consegnate da un fool. State di buon animo. Della letteratura sulla letteratura. Nient’altro. E che altro? Stiamo invecchiando. Che monta? Vi prego, restate seduti. Il tempo è meraviglioso, ma la notte è certa. Grazie. Grazie.”

Giorgio Manganelli se dispõe, aparentemente, ao processo de *atenção uniformemente flutuante*. Laplanche e Pontalis⁹¹ apontam que Sigmund Freud gostaria que tal procedimento guiasse a maneira como o analista escuta o analisando, qual seja, desconsiderando inicialmente qualquer elemento do discurso; assim, quem está sendo analisado pode funcionar o mais livremente possível, deixando fluir sua própria atividade inconsciente, suspendendo motivações que direcionam a atenção. Partindo desse processo, alguns pontos característicos da psicanálise podem ser considerados: encarar a questão pela perspectiva do analisando, ao analista é possível suprimir as influências de seus preconceitos de tal forma que possa eliminar defesas ao encarar a questão etc. Laplanche e Pontalis apontam que esse procedimento é ideal, sendo que na prática ocorrem exigências contrárias, tais como conceber a passagem da interpretação à construção.

Sendo um procedimento ideal, as práticas psicanalíticas mais atuais notam que algumas vezes a atenção flutuante tende a atribuir à escuta o sentido de empatia em um nível infraverbal; também apontam que essa técnica exige um abrandamento das funções inibidoras e seletivas do *ego*, ou melhor, uma abertura do analista de tal modo a evitar interferências de suas compulsões; e, “finalmente, numa perspectiva teórica que acentua a analogia entre os mecanismos do inconsciente e os da linguagem (Lacan), seria esta semelhança estrutural entre todos os fenômenos inconscientes que seria preciso deixar funcionar o mais livremente possível na atitude de escuta psicanalítica”⁹². Embora Manganelli não tenha se formado psicanalista, parece que absorve a técnica de atenção flutuante e busca aplicá-la perante o estrato bruto que dá vida à sua literatura. Nesse sentido é coerente que o livro seja um sintoma e não a cura, uma vez que a cura (se houver) seria a própria literatura.

Logo após levantar a questão de que o livro é um sintoma de cura, Manganelli apresenta mais um ponto relevante: ao mencionar que “o Espírito Santo desestabiliza”, o autor subverte a expectativa atribuída à figura cristã. Ou seja, ao invés de servir como refúgio, o divino perturba a ordem e, depois desse desarranjo, a laceração é irreversível. Esses trechos se conectam intimamente com o entendimento que o autor tem da literatura, visto que, segundo Raffaele Manica, esta obra apresenta

o engrossamento de sua jornada no escuro através de um longo rumor desenfreado, com a retomada dos moldes do livro de estreia – mas fragmentado e despedaçado – depois de infinitas variações, sempre

⁹¹ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Direção: Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 40-42.

⁹² *Ibidem*, p. 42.

articulado como uma dança verbal à beira do abismo: um antimundo que também é o reino de algo de absoluto. [...] O *Discorso dell'ombra e dello stemma*, portanto, marca um retorno às origens, depois de ter experimentado muitos modos de escritura, diversos em seus escopos (se isso pode ser dito para um escritor tão desprovido de propósito, a não ser para ganhar dinheiro, como está no subtítulo de *Encomio del tiranno*), mas semelhante em suas intensidades, até a sobreposição memorial do leitor eventual.⁹³

Um último elemento expressivo torna-se interessante nessas páginas finais: “estas páginas são entregues a vocês por um *fool*”. Alfredo Giuliani chama Giorgio Manganelli de “teólogo buffone” [teólogo coringa]⁹⁴. Coringa em português é uma palavra que se associa a diversas outras, tais como: *burlone*, *jester*, *fool*, bufão, louco, tolo. Bobo da corte, bufão ou bufo, (*jester* em inglês) era o nome do funcionário das cortes cuja função era entreter os monarcas; muitas vezes, por meio da burla, eram as únicas pessoas que podiam criticar o rei e a rainha sem correr riscos. Ao mesmo tempo, no tarô, jogo esotérico de cartas, a trajetória que se apresenta é simulada por arcanos, cada carta representa um arquétipo que, em sequência, implica a trajetória de seu protagonista, o louco. Originariamente o louco do tarô era chamado de *Le fool*. O louco é o único arcano que percorre as outras vinte e uma cartas, porque ele é o protagonista dessa trajetória e é ele quem troca experiências com as figuras. O louco do baralho representa a liberdade, o jovem que caminha despreocupadamente à beira do precipício. Nos baralhos mais antigos⁹⁵, o louco é numerado ora por zero, ora por vinte e dois (0 ou XXII); ou seja, além de percorrer toda a trajetória do jogo, ele se apresenta sem lugar fixo, deslocado. Ademais, enquanto todas as cartas são numeradas com algarismos romanos, o louco é o único que pode ser numerado com o zero arábico. Seja pela sua jornada, seja pelo seu deslocamento, o louco representa as possibilidades de mudança do que se encontra estagnado. É a sua curiosidade e audácia perante as coisas novas, diferentes da rigidez da tradição, que possibilita seu caminhar. Deixando o esoterismo e partindo para a filosofia, o louco é uma das figuras mais emblemáticas a que os intelectuais dão atenção. Nietzsche

⁹³ MANICA, 2017 – tradução minha. Texto original: “l’infittirsi del suo viaggio nel buio attraverso una lunga diceria sfrenata, con la ripresa dei modi del libro di esordio – ma parcellizzati e frantumati – dopo infinite variazioni, articolate sempre come un ballo verbale sull’orlo dell’abisso: un anti-mondo che è pur il regno di qualche assoluto. [...] Il *Discorso dell'ombra e dello stemma* segna dunque un ritorno alle origini, dopo aver sperimentato tanti modi di scrittura, diversi negli scopi (se così si può dire per uno scrittore tanto privo di scopo, se non di far soldi, come è nel sottotitolo di *Encomio del tiranno*) ma simili nell’intensità, fino alla sovrapposizione memoriale nell’eventuale lettore.”

⁹⁴ Cf. GIULIANI, Alfredo. Giorgio Manganelli teólogo burlone. In: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere*: Scritti in onore di Giorgio Manganelli. Roma: Editori Riuniti, 2000, p. 15-19.

⁹⁵ O tarô desenvolveu-se nas cortes do norte da Itália, provavelmente com influência árabe ou asiática, por volta do século XIV. Era um jogo de cartas para entretenimento, originalmente. A associação com os ciganos é bem posterior. Cf. FARLEY, Helen. *A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009, p. 6-49.

coloca na boca do louco a sua teoria da morte de Deus⁹⁶; Foucault, além de dedicar uma parte de suas reflexões à loucura, reflete sobre os gestos parresiásticos sob a figura do louco⁹⁷. Ainda, segundo Alfredo Giuliani:

Se digo que a imagem mais embrionária de Manganelli é a do *teologo burlone*, não pretendo sugerir que Manganelli zombasse da teologia, longe disso. Teólogo é quem argumenta sobre as coisas divinas, e isso também pode ser feito se comportando como palhaço, envergando risos. Quem não entende esse aparente paradoxo é certamente um fanático perigoso. Naturalmente, acrescento que Manganelli é cuidadoso em não atribuir funções sagradas. Pelo contrário, ele se parece mais com um artista de quimeras, um malucão e um lunático. O que resta de uma suposta ciência teológica é que as palavras são encantamentos que organizam a falta de significados.⁹⁸

Nesse sentido, o que se apresenta é uma coerência, tanto da alcunha atribuída por Alfredo Giuliani a Giorgio Manganelli, quanto da frase escrita por ele nas linhas finais da obra.

Discorso dell'ombra e dello stemma é atravessado pela escritura. Talvez seja uma das narrativas em que seja possível refletir sobre o conceito da “morte do autor”, de Barthes⁹⁹. Como acontece em diversas obras, nesta a supremacia do autor é dissipada, o ser supremo que cria uma obra agindo sobre o mundo não ocupa o lugar de seu protagonismo. Aqui, o autor exercita seu fazer com a finalidade do exercício, atribuindo o protagonismo ao texto – tal qual ocorre em tantos textos manganellianos, a partir de *Nuovo Commento*. A voz de Manganelli perde sua origem e se amalgama no conjunto de vozes que compõem a narrativa; o autor experimenta sua morte para que a escritura nasça. Esse movimento de deslocamento do autor para as coxias, cedendo lugar de protagonismo ao texto, é capaz de transformar toda a literatura. Esse movimento liberta autor, texto e leitor. Dessa forma, todo o texto passa a ser escrito – e reescrito – no aqui e no agora, não havendo outro *modus operandi* para além do da

⁹⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II*. Arqueologia das Ciências e da História dos Sistemas de Pensamento. Organização e seleção de textos: Manoel de Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

⁹⁸ GIULIANI, 2000, p. 18 – tradução minha. Texto original: “Se dico che l’immagine più pregnante di Manganelli è quella del teologo burlone, non intendo suggerire che Manganelli si burlasse della teologia, tutt’altro. Teologo è chi argomenta sulle cose divine, e questo si può fare anche buffoneggiando, torcendosi dalle risa. Chi non capisce questo apparente paradosso è sicuramente un fanatico pericoloso. Naturalmente, aggiungo che Manganelli si guarda bene dall’attribuirsi funzioni sacre. Anzi, egli si presenta come intrattenitore di chimere, mattochio e lunatico. Ciò che resta di una supposta scienza teologica è che le parole sono incantesimi che organizzano la mancanza di significato.”

⁹⁹ Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. Revisão: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

enunciação. Assim sendo, o texto não se apresenta mais de modo linear, mas liberta-se de um sentido único; liberta-se de um método teológico em que o autor-deus é supremo. O texto se torna um espaço de dimensões múltiplas, de sentidos múltiplos, onde escrituras e variações ressoam. Uma vez que o poder da autoria é deslocado, fragiliza-se a pretensão de decifrar um código que o autor pretenda transmitir pelo seu texto. Esse deslocamento abre a obra, não a fecha em si, não atribui um significado último e único. Como bem aponta Graziella Pulce:

Neste texto, a duplicidade da palavra é amplamente discutida, enquanto sombra e emblema, um duplo compartilhado pela luz e pela escuridão. Se todas as palavras têm a sombra, nem todo mundo tem permissão para entrar na sombra porque é a própria palavra que escolhe seus habitantes, tocando-os com aquela “maldição admirável” que é precisamente a literatura. A qualidade das palavras-sombra e das palavras-emblema reside no fato de que elas sustentam o Fim e celebram o Reino, nos levando assim para fora do mundo, para o lugar onde tudo já aconteceu, onde a morte e a glória do significado são perpétuas. A experiência do espelho – que é aludida aqui – é crucial e irreversível.¹⁰⁰

Ampliando o discurso inerente a *Discorso dell’ombra e dello stemma* para toda a obra literária de Manganelli, certamente que o conjunto da produção não tem o objetivo de mudar o mundo, mas, no momento em que é lida, ocorrem abalos na linguagem. A cada movimento, tal qual as trepidações sísmicas, a linguagem desordenada não consegue mais voltar ao que era antes. É por meio desses abalos advindos da literatura que é possível entender as obras de Giorgio Manganelli como narrativas proliferantes. Nasce uma nova narrativa de cada desarranjo da tradição rígida; em cada narrativa recém-nascida há inúmeros estremecimentos. É uma literatura rizomática porque se vale de conexões com referentes ocultos, em que há espaço para titubeações, devaneios e operações nas ruínas da linguagem.

1.3 EM MOVIMENTO

A trajetória biográfica de Giorgio Manganelli se estende por mais de sessenta anos. Se inicia em 15 de novembro de 1922 e finaliza na noite de 28 de maio de 1990, na rua

¹⁰⁰ PULCE, 2004, p. 120 – tradução minha. Texto original: “In questo testo è trattata estesamente la duplicità della parola, il suo essere ombra e stemma, doppia, partecipe di luce e tenebre. Se tutte le parole hanno l’ombra, non a tutti è dato di entrare nell’ombra poiché è la parola stessa che sceglie i suoi abitatori, toccandoli con quella “maledizione mirabile” che è appunto la letteratura. La qualità delle parole ombra e delle parole stemma sta nel fatto che esse trattengono la Fine e celebrano il Regno, conducendoci così fuori del mondo, nel luogo dove tutto è già accaduto, dove la morte e la gloria del significato sono perpetue. L’esperienza dello specchio – cui qui si allude – è cruciale e irreversibile.”

Chinotto, número 8, apartamento 8. Durante sua vida o autor milanês teve uma filha, lecionou inglês, viveu muitos amores, se interessou por diversas culturas. Sua primeira viagem ao exterior, para a Inglaterra, acontece graças a uma bolsa. Sua viagem para a África do Sul, a pedido do governo italiano, se fez possível graças a seu conhecimento da língua suaíli; outra para a Arábia é a serviço de um magnata interessado em negócios na região. Outras viagens, do norte da Europa à Ásia (China, Índia, Malásia etc.), são em função de reportagens jornalísticas.

Os artigos sobre a viagem à Índia (*Esperimento con l'India*¹⁰¹) demonstram uma espécie de evolução particular da peregrinação de um homem ocidental naquele espaço. Antes de serem compilados no volume *Esperimento con l'India*, eles foram publicados na revista *Il Mondo*, sob a forma de reportagens, entre novembro de 1975 e fevereiro do ano seguinte. O desajustamento que Manganelli experimenta é transposto para as páginas, em que se percebe a convivência de elementos tradicionais e atuais, os deuses hindus, as relações interpessoais etc. A Índia se apresenta como uma alegoria do mundo, repleta de emblemas, formas significáveis. Há outro diário de viagens no conjunto da obra do autor. Publicado entre suas obras iniciais, *Cina e altri Orienti*¹⁰², também reúne reportagens que saíram primeiro em periódicos: os sobre a China para o jornal *Il Giorno*, entre outubro e novembro de 1972; os sobre as Filipinas para o jornal *L'Espresso*, junho do ano seguinte; outros, inéditos, sobre a Malásia só saíram no volume citado. Nas páginas, os alimentos ganham destaque, como são apresentados, os sabores, as faces ilusórias que ocultam etc.

Esses embates, essas imagens, de alguma forma potencializam e se movimentam em várias obras do autor. Como se ele próprio pudesse se tornar um alquimista, manuseando elementos e experiências, em busca de um elixir. Contatos com o outro, diverso de si, e movimentos de uma perspectiva pluricultural são valorizados pelo autor. Nesse sentido, qualquer espaço é potente para essa experiência. Nas obras manganellianas há uma grande ocorrência de espaços metafísicos, quer dizer, espaços sem quaisquer referências geográficas concretas. Quando muito, há alusões a castelos, desertos, ruínas ou estradas, mas sempre inominadas. Sendo assim, esses espaços também se tornam potências de significação. Tanto esses espaços sem referências geográficas quanto qualquer espaço físico se tornam fragmentos no interior do espaço literário. É possível observar essa hesitação frente ao espaço

¹⁰¹ MAGANELLI, Giorgio. *Esperimento con l'India*. Edizione: Ebe Flamini. Milano: Adelphi, 1992.

¹⁰² Milano: Bompiani, 1974.

em *In un luogo imprecisato* ou em *Tutti gli errori*, por exemplo¹⁰³. A primeira obra citada, em forma dramaturgica, expõe personagens que ouvem vozes e ruídos; assim como os sons, o espaço também é indefinido; “aqui se alude a uma realidade metamórfica, na qual as formas se sucedem sem o conhecimento dos indivíduos, ignorando seu destino atual e seu passado”¹⁰⁴. Os contos que compõem *Tutti gli errori* apresentam personagens escavando as próprias memórias, buscando sinais para conseguir organizar seu discurso, formular hipóteses ou sustentar argumentos. O espaço da memória é repleto de vazios. Acessá-lo é, inevitavelmente, deslocar-se por entre sensações, presenças e ausências, em que se sobrepõe o tempo do agora com o tempo do que foi vivido. Este último tão fragmentado quanto potente. Esse binômio *lugar e não-lugar* se torna potente na sobreposição temporal. Quando as personagens se imergem no *não-lugar* geográfico (memória, psicológico, filosófico, lugar desreferencializado etc.) são capazes de se deslocar como se estivessem no *lugar* geográfico. Assim, também evocam direções possíveis para atribuírem significados ao espaço, ao tempo ou a si mesmas. Qualquer espaço, portanto, se torna um local onde se mobiliza a realidade:

O espaço mental de Manganelli é, portanto, algo dinâmico, irredutível às três dimensões canônicas, porque o contemplado pelo autor é uma realidade muito mais complexa do que a definida pelo conceito de ‘realidade’.¹⁰⁵

Esse espaço não opera como fantasia – embora Manganelli se sentisse encantado pela literatura de viés fantástico –, mas funciona sendo a literatura sua própria realidade. Afinal, como o próprio autor afirma, “quero talvez dizer que a literatura não acredita na realidade? Ah, acredita sim: mas acredita que a realidade seja justamente ela, a literatura. E como se faz para convencê-la do contrário?”¹⁰⁶.

Diante da realidade, “o texto literário não quer expressar nem comunicar; quer ser”¹⁰⁷. Mas essa abordagem não se reserva somente a Manganelli. O autor está em constelação com tantos outros intelectuais como os já citados Italo Calvino, Carlo Emilio

¹⁰³ MANGANELLI, Giorgio. *In un luogo imprecisato*. Torino: ERI, 1974b. Peça teatral que foi incorporada nas seguintes obras: *A e B*. Milano: Rizzoli, 1975; *Tutti gli errori*. Milano: Rizzoli, 1986b.

¹⁰⁴ PULCE, 2004, p. 109 – tradução minha. Texto original: “Si allude qui ad una realtà metamorfica, nella quale le forme si succedono all’insaputa degli individui, ignari del proprio destino presente e del proprio passato.”

¹⁰⁵ Ibidem, p. 47, tradução nossa. Texto original: “Lo spazio mentale di Manganelli è dunque qualcosa di dinamico, di irriducibile alle tre dimensioni canoniche, perché quella contemplata dall’autore è una realtà molto più complessa di quella definita dal concetto di ‘realtà’.”

¹⁰⁶ MANGANELLI, 1986 apud SANTURBANO, 2018a, p. 120 – tradução minha. Texto original: “Forse voglio dire che la letteratura fantástica non crede alla realtà? Oh, ci crede; ma crede che la realtà sia appunto lei, la letteratura. E come si fa a persuaderla del contrario?” – a citação é retirada de um artigo publicado, em 1986, no *Il Corriere della Sera* e contido em MANGANELLI, Giorgio. *Laboriose inezie*. Milano: Garzanti, 1986a, p. 268.

¹⁰⁷ DEIDER, 2001, p. 52 – tradução minha. Texto original: “Il testo letterario non vuole né esprimere, né comunicare; vuole essere.”

Gadda, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Maurice Blanchot, Roland Barthes, entre outros. Um posicionamento em que vislumbra na escritura a possibilidade de se borrar os limites rígidos da tradição – limites de gênero textual, de signos, da linguagem. Essa constelação a que Enrique Vila-Matas chama de *Bartlebyismo* ou de a “Literatura do não”, fazendo referência ao escriturário Bartleby, de Herman Melville¹⁰⁸. Mas, sobretudo, uma concepção da literatura como campo de possibilidades, como potencialidades. É importante destacar que não se trata de um fazer literário que se reduz a um modelo de renovação da prosa, tampouco a uma vanguarda artística. Esses escritores, críticos, pensadores, olham para a literatura e preferem que ela descarte a comunicação urgente, de tal forma que ao abandonar o imediatismo recupere uma linguagem que maneje seus próprios signos.

Assim a literatura se torna um ambiente de possibilidades do que se apresenta aparentemente impossível. Ela passa a operar a linguagem livre de limites e rigidez. Lida tanto com o que é, quanto com o que pode ser. O âmbito do possível se alarga nesse procedimento. Assim, a descontinuidade da palavra é um dos primeiros sinais da superação dos limites rígidos. Dito de outra forma, entre a palavra e seu referente há um caminho contínuo e esperado, o abandono deste caminho em prol de diversos outros trajetos para se conectar palavra e referente é o que esse fazer literário privilegia.

Giorgio Manganelli afirma ironicamente que escreve porque não consegue fazer coisas práticas, como amarrar os sapatos por exemplo¹⁰⁹, mas isso importa menos em relação aos efeitos daquilo que escreve. Contudo, o próprio autor sempre se manteve em movimento, flexibilizando sua escritura, percorrendo diversos gêneros textuais, optando pelo fim da estagnação. Em alguns momentos ocupando o lugar de escritor ficcional, em outros sendo crítico, ainda por vezes leciona, entre outros pontos de contato com a linguagem. Ele mesmo se mantém em movimento frente ao seu objeto. O primeiro livro que reúne seus ensaios publicados entre 1954 e 1964 é *La letteratura come menzogna*¹¹⁰, que traz contribuições escritas para *L'Illustrazione Italiana*, *Il Mondo* e *L'Espresso*. Nessa obra Manganelli declara polemica e provocativamente que os artífices da literatura se sustentam na *mentira*, se embatendo com uma tradição milenar que considera o fato literário como mantenedor de um

¹⁰⁸ Cf. VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004; MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Tradução: Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2017.

¹⁰⁹ Cf. MANGANELLI, Perché io scrivo?. In: _____. *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 1994, p. 21-25.

¹¹⁰ Milano: Feltrinelli, 1967; Milano: Adelphi, 1985.

status quo em prol do “homem humanista” ou das “pessoas de bem”.¹¹¹ A mentira, portanto, pode ser entendida enquanto método de trapaceiras possíveis diante de uma realidade que prefere ocultar suas fragilidades, seus escombros. Lê-se em um dos ensaios:

Talvez seja verdade: a literatura é imoral, é imoral esperar por vocês. Já seria intolerável se prescindisse absolutamente da dor humana, se ela se recusasse a medicar as feridas arcaicas; mas, com insolência, com paciência diligente, ela busca e remexe e escava problemas, as doenças e mortes: com indiferença apaixonada, com fúria desdenhosa, com um cinismo obstinado escolhe, justapõe, manipula, retalha tais mazelas. Uma ferida purulenta incha na metáfora, um massacre nada mais é do que uma hipérbole, uma loucura é uma sagacidade para deformar irreparavelmente a linguagem, descobrir movimentos, gestos, êxitos imprevisíveis. Cada sofrimento é apenas um modo de disputar com a linguagem, um modo próprio de agir.¹¹²

Nos ensaios críticos desta coletânea, Manganelli analisa diversas obras e autores vasculhando os processos da literatura. Com sarcasmo o autor abala as estruturas que sustentam uma literatura enquanto portadora de um absolutismo da verdade. Afirmando que a literatura é imoral e cínica, que se ocupa em esmiuçar a maneira de operar a linguagem, de tal forma que a movimenta. Afinal, a linguagem não é um retrato das coisas, mas um comportamento entre a coisa e o signo. Manganelli entende que a linguagem pode se permitir aos inúmeros trajetos em direção à significação.

Quando *La letteratura come menzogna* é publicada, a cena literária italiana parece bastante agitada. De um lado havia quem defendesse uma literatura que deveria se debruçar nos eventos pós-guerra, apresentando uma linguagem cujos sentidos são mais imediatos, enquanto que, por outro lado, havia quem entendesse a literatura segundo uma vertente mais experimental, visando uma relação diferente com o “real”. Manganelli se insere no segundo grupo. Em outras palavras, quem entendia “a literatura como verdade” se alinhava a uma tradição que oculta as fragilidades da linguagem, como se a colocasse em um pedestal intocável, quase tornando a literatura um fetiche cultuado e consagrado. Em contrapartida, quem entende “a literatura como mentira” olha para o fenômeno da linguagem e nota que não

¹¹¹ Cf. BELPOLITI, Marco. Ping-Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino. In: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere: Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000, p. 101-2.

¹¹² MANGANELLI, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. 2. ed. Milano: Adelphi, 1985, p. 216 – tradução minha. Texto original: “Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi. Sarebbe già intollerabile se essa prescindesse affatto dal dolore dell’uomo, se si rifiutasse di medicarne le arcaiche piaghe; ma, con insolenza, con industriosa pazienza, essa fruga e cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti: con appassionata indifferenza, con sdegnato furore, con cinismo ostinato li sceglie, giustappone, scuce, manipola, ritaglia. Una piaga purulenta si gonfia in metafora, una strage non è che un’iperbole, la follia un’arguzia per deformare irreparabilmente il linguaggio, scoprirgli moti, gesti, esiti imprevedibili. Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire.”

há um absolutismo nela, que os pilares que a sustentam podem estar arruinados, cheios de lacunas. Então, uma literatura como mentira opta pelos desdobramentos dessas ruínas, pelas potências dos vazios que se abrem a cada lacuna. A linguagem, portanto, é entendida pelo autor enquanto possibilidade de proliferação de sentidos das palavras e imagens. Quando a pessoa que escreve escolhe olhar e destacar as ausências, também faz a opção pela desobediência às severidades da linguagem, evocando a liberdade possível na busca dos significados. “A literatura dos bons sentimentos, dos valores positivos, é perfeitamente inútil para Manganelli, e é tirânico impor a ‘verdade’ em um mundo que está profundamente lacerado por pulsões eternamente opostas.”¹¹³ No ato da leitura e da escritura, portanto, a palavra literária se liberta e dá vida aos próprios enigmas, permitindo-se percorrer os labirintos de significação que compõe tal jogo. Enquanto Primo Levi declara que o escritor precisa esclarecer os emaranhados, Manganelli se opõe, afirmando que o escritor deve dar voz à escuridão, à noite, ao negativo, ao enigma.¹¹⁴ Giorgio Manganelli é fascinado pelo enigma. Diferentemente do símbolo ou do emblema, em que o significado está fechado e é evocado, o enigma se comporta como um jogo, com diversos níveis de dificuldade ou ambiguidade. Por vezes é associado ao obscuro, ao místico ou inexplicável. O enigma seduz, engana ao mesmo tempo em que demonstra astúcia. Manganelli delineou várias vezes como a literatura se posiciona em paralelo com o campo semântico do enigma, do mito e do sonho¹¹⁵.

As obras manganellianas fazem do enigma um método, resultando em trajetórias de leituras labirínticas. O labirinto como experiência funciona como uma perda do centro. Para reencontrar-se é necessário perder-se. Entrar no labirinto da literatura significa se sentir desorientado, sem as certezas previamente dadas. No labirinto, perdem-se as coordenadas, as certezas de estar nas bordas ou no centro. Nesse sentido, percorrer um labirinto é estar inserido em um jogo, se embater com o engano e a astúcia concomitantemente. A ideia de sair das margens e seguir em direção ao centro evoca um itinerário. Várias obras de Manganelli trabalham com essa ideia de percurso, sem nunca atestar qual lugar se trilha, ora tem-se a impressão de estar no centro, ora nas extremidades. Assim ocorre em *Hilarotragoedia*, *Amore*

¹¹³ PULCE, 2004, p. 15 – tradução minha. Texto original: “La letteratura dei buoni sentimenti, dei valori positivi, è per Manganelli perfettamente inutile ed è tirannica l’imposizione della “verità” in un mondo che è profondamente lacerato da pulsioni eternamente oppostive.”

¹¹⁴ Ibidem, p. 19-20 – tradução minha. Texto original: “Levi dichiarava che per uno scrittore è necessario scrivere “chiaro”, portare cioè a chiarezza i grovigli del cuore; per Manganelli invece lo scrittore si trova comunque a dar voce all’oscurità, alla notte, al negativo, all’enigma.”

¹¹⁵ Ibidem, p. 29 – tradução minha. Texto original: “Manganelli ha più volte sottolineato come la letteratura sia della stessa natura del enigma, del mito e del sogno”.

ou *Sconclusionone*¹¹⁶, entre outras. Esta última narrativa explora o movimento contínuo de estar nas bordas ou no centro de uma realidade. Quem narra parece estar perdido, desorientado na sua rota. A partir das palavras iniciais: “Com calma, lentamente, recolocarei meu pai na gaveta”¹¹⁷, a nebulosidade toma conta do espaço narrativo. O tema central é a busca pela luz, que foi corroída pela chuva constante, irreversível e apocalíptica. A personagem que narra expõe sua experiência singular nesse cenário cíclico, na nebulosa com áurea de fim de mundo, beirando os limites de um psiquismo declarado e total.¹¹⁸ Os vocábulos, o tom, o ritmo narrativo, todos os elementos potencializam o estranhamento perante o texto, assim como seu caráter labiríntico. A velocidade do texto, isto é, uma lentidão que se arrasta, esgarçando o período; a personagem-narrador que não se mantém isenta às consequências do material narrado; a percepção que ela tem de si mesma também se desloca no decorrer da trama narrativa. O movimento da personagem – em direção ao centro ou às extremidades? – evoca mais o contínuo procedimento que o seu fim, como se o centro ou as bordas importasse menos do que o próprio estar-em-movimento.

O movimento contínuo é a realidade própria da literatura que Manganelli pratica, diferentemente do que se espera de uma obra mimética. Ou seja, uma vertente literária mais tradicional procura representar o real, dando mais destaque para os fins – ao invés dos meios para se alcançar (ou não) estes fins. Assim, na aula inaugural do Colégio de França, Roland Barthes¹¹⁹ afirma que uma das forças da literatura é sua capacidade de representação; vai além, afirmando que em todas as épocas a literatura se empenha na representação do real. Contudo, ele está ciente que o real não é representável. Suas reflexões provocatórias sustentam que há uma história da literatura porque as pessoas almejam constantemente representar tal irrepresentabilidade do real. Quando Barthes sustenta que a realidade é apenas demonstrável, aponta para o conceito de *impossível* de Lacan, em que “o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”¹²⁰. Devido à sua condição pluridimensional a realidade sempre escapa ao ser humano, se apresenta repleta de lacunas. É a essa falha da representação que as pessoas não

¹¹⁶ MAGANELLI, Giorgio. *Sconclusionone*. Milano: Rizzoli, 1976.

¹¹⁷ Ibidem, p. 5 – tradução minha. Texto original: “Con calma, lentamente, rimisi mio padre nel cassetto.

‘Non mi lasci mai fuori la sera’ si lamentò, con quel suo fare cruccio e villano che per un istante mi diede fantasia di striolarlo pian piano nella mano, farmene colare il sangue di pipistrello per le mani. Gli risposi con calma; da piccolo, ho studiato coi Fratelli Cristiani.”

¹¹⁸ Cf. PULCE, 2004, p. 111.

¹¹⁹ BARTHES, [1980], p. 21-2.

¹²⁰ Ibidem.

querem se render. A literatura é ciente desta falha, por isso se ocupa da sua própria realidade; já os seres humanos não se sujeitam às fissuras da representação da realidade. Como bem aponta Barthes:

Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou, melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real.¹²¹

Ao mesmo tempo em que a literatura reconhece a realidade dos humanos, é ciente de que opera nas suas realidades particulares. Nesse sentido, para além de real ou irreal, estranhamento ou tradicional, seguindo pelas reflexões de Barthes, é possível entender que a literatura atua como uma força utópica. Nessa particularidade utópica da literatura se concentram também os deslocamentos de linguagem, já que é por meio da escritura que a literatura se constrói, afinal “mudar a língua” é concomitante a “mudar o mundo”¹²².

Para Manganelli a literatura é um dos principais elementos para colocar a realidade em movimento. O real é inalcançável, o que se detém dele são apenas sensações. Segundo Alain Badiou, o século XX pode ser definido como época da paixão pelo real¹²³, devido a impossibilidade do seu amparo. E tal busca incessante (e impossível) para se fixar a realidade resultou no século da destruição¹²⁴. Badiou, por exemplo, vislumbra em Luigi Pirandello uma ferramenta de leitura do tempo presente, considerando a única via de acesso ao real sua reversibilidade por meio das máscaras que o ocultam. Neste ponto Badiou destaca a impossibilidade de acesso ao real. Isto é, ao ser humano cabe o acesso, no máximo, ao semblante do que é real. A máscara é o dispositivo que envolve e oculta o real, revelando somente o seu semblante. Portanto:

Dessa forma, o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto do semblante que haveria uma chance de encontrar o real, uma vez que é preciso também que haja um real do próprio semblante: que haja uma máscara, que ela seja uma máscara real. E assim chegamos à conclusão um tanto singular de que, em definitivo, todo e qualquer acesso ao real [...] se dá

¹²¹ BARTHES, [1980], p. 21-2 – grifos no original.

¹²² Ibidem, p. 23.

¹²³ Cf. BADIOU, Alain. *O século*. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

¹²⁴ Ibidem, p. 91.

quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção entre o real e o semblante, deve assumir também que existe um real do semblante, que há um real da máscara.¹²⁵

Como mencionado, um dos pontos de partida de Badiou é a leitura de obras pirandellianas, tais como: *Um, nenhum, cem mil* (1926); *Seis personagens em busca de um autor* (1921); *Assim é, se lhe parece* (1917), entre outras. A perspectiva do filósofo franco-marroquino sobre *Henrique IV* é que, durante a representação dramatúrgica, o público não é capaz de elencar se o herói se julga “realmente” louco (na acepção corrente do termo) ou se “faz semblante” da loucura¹²⁶. Afinal, “surge *necessidade* do semblante que talvez tenha sido sempre seu real”¹²⁷. Dessa forma, o resultado do semblante é o princípio de situação do real, ou seja, o que situa e revela os brutais efeitos do real.

Por essa ótica, uma obra literária que se permite questionamentos sobre si mesma, e assim sendo se coloca de prontidão para que a linguagem se movimente, torna-se uma obra enigmática. E, retornando a Badiou¹²⁸, o enigma permanece e toca em uma questão fundamental: qual é a função do semblante na paixão pelo real, este que está acima do Bem e do Mal? Em outras palavras, o real se apresenta como uma entidade, a qual permanece inquestionável e intocável; contudo, o enigma pode ser uma via eficaz de reorganização desse poder, já que sendo instrumento que opera nas lacunas do real, por meio do semblante, é capaz de profanar essa divindade. O enigma é um jogo, passível de ambiguidades, cuja definição não é apresentada de antemão; o enigma opera nos vazios do real, ou melhor, no limiar entre o real e o semblante, no instante entre o gesto de arrancar a máscara e a reocultação do real. Ou seja, por meio do enigma é possível desconfiar da realidade, já que o real repousa na ruína do semblante; atuando justamente nessa ruína, o enigma pode borrar os contornos de ambos. Certamente há uma dose de violência na tentativa de acesso ao real, seja por meio do gesto de arrancar a máscara, seja por meio da perversão do enigma.

Nas palavras finais de *As palavras e as coisas* (1999), Michel Foucault também chama atenção para uma atrocidade:

Uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico

¹²⁵ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 24.

¹²⁶ Idem, 2007, p. 85.

¹²⁷ Ibidem – grifos no original.

¹²⁸ Ibidem, p. 88.

restrito — a cultura europeia desde o século XVI — pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou. De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e de sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras — em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do Mesmo — somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem. E isso não constitui liberação de uma velha inquietude, passagem à consciência luminosa de uma preocupação milenar, acesso à objetividade do que, durante muito tempo, ficara preso em crenças ou em filosofias: foi o efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.

Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico — então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia.¹²⁹

Foucault apresenta um fim para a humanidade que seria quase impensável. Um ato violento que não se distancia muito do que Badiou pensa sobre a realidade. O mesmo pilar que sustenta a supremacia da realidade também sustenta a supremacia do ser humano. A literatura pode movimentar a perspectiva, justamente, para dar foco às fragilidades destes pilares.

Arrematando, uma vez que a realidade se apresenta de modo dissimulado, tudo que a constitui também pode se ocultar. Nesse sentido, o ser humano também é dissimulado, ou seja, o ser humano é construção. Em outras palavras, aquilo que faz qualquer criatura ser algo é o resultado da soma do que lhe é permitido revelar com o que se oculta. Certamente que essa experiência suspende o ser ao nada¹³⁰. Tomar consciência das significações descartadas é desconfortante. Isto seria a consciência de si, reservada somente ao animal ser humano. A percepção da ausência de ser que suporta a essência do ser. Ainda que patético, é essencial movimentar o que está oculto com a finalidade de lhe lançar luz. Como bem expõe Blanchot, “isso é sombrio e angustiante, mas diz também essa maravilha que o não-ser é o meu poder, que eu *posso* não ser: daí vem liberdade, dominação e futuro para o homem”¹³¹. Por meio de seu ofício literário Giorgio Manganelli apresenta uma saída para o ser humano, a viabilidade

¹²⁹ FOUCAULT, 1999, p. 536.

¹³⁰ Cf. HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica. Tradução: Ernildo Stein. In: OS pensadores, v. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

¹³¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 254 – grifos no original.

de “poder não ser” – ou o desvanecimento na orla, se preferir. Isso movimentava e libertava o que constitui o ser humano. Quando ocorre a consciência da falta, o movimento que se instaura é de ir ao encontro da ausência; e isso possibilita não mais dissimular-se, mas enxergar-se na condição de dissimulado – que é completamente diferente, tornando-se potente. Porém, este “poder não ser” é pleno na condição de não evidência. Quando a ausência é notória, ela faz tudo se dissipar; ainda mais, toma como princípio a dissipação. Afirma Maurice Blanchot em *O espaço literário*:

Na tranquilidade da vida corrente, a dissimulação dissimula-se. Na ação verdadeira, aquela que é trabalho da história, a dissimulação tende a converter-se em negação (o negativo é nossa tarefa e essa tarefa é tarefa de verdade). Mas, no que chamamos solidão essencial, a dissimulação tende a aparecer.¹³²

As obras manganellianas, portanto, certamente movimentam pilares rígidos da tradição literária. Assim sendo, deslocam do senso comum a leitura de mundo e possibilitam movimentos, ainda que sutis ou extremamente violentos. Em outras palavras, o exercício de escrita que Giorgio Manganelli pratica em suas obras assemelha-se ao que Maurice Blanchot discorre acerca da escrita do desastre: “não está excluído, mas é como alguém que não entraria mais em parte alguma”¹³³. No mesmo texto, Blanchot afirma que:

Não direi que o desastre é absoluto, ao contrário, ele desorienta o absoluto, ele vai e vem, desassossego nômade, porém com a instantaneidade insensível, mas intensa, do fora, como uma resolução irresistível ou imprevista que nos viria do além da decisão.¹³⁴

A escrita de Manganelli mantém diálogo com tal acepção do estudioso francês. Ou seja, sua obra desorienta o absoluto, permanece nômade. No instante em que o leitor penetra o labirinto proposto na obra, julgando ser detentor de todos os recursos para vencê-la, se vê aturdido; em contrapartida, quando se adentra a obra pelo viés do caos, também se vê desorientado. Esse viés da literatura que Giorgio Manganelli propõe, em constelação com tantos outros escritores como os já mencionados Samuel Beckett ou Jorge Luis Borges, não se propõe às urgências interpretativas: busca seu sentido no vazio, nas porosidades do real. Recupera todas as forças do texto que outrora foram arruinadas, sem fazer julgamento delas,

¹³² BLANCHOT, 1987, p. 255.

¹³³ BLANCHOT, 2015, p. 150.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 149.

pretende relacionar-se com suas raízes mais longínquas – ao invés do entendimento imediato e exclusivamente funcional da palavra.

As reflexões expostas mostram que a literatura possibilita realidades infinitas, desdobrando em si mesmas, como a imagem impressa em um leque, repletas de espaços vazios desejando preenchimentos. Lançando a atenção para a estampa oculta no adereço: quando o abano está fechado sua estampa não se mostra plenamente, existe uma imagem quase automática, pequena e (até) eficiente; mas, com um olhar mais atento é possível perceber que a imagem na haste do leque não é o suficiente; então, quando se abre o artefato é possível ver que há desdobramentos da imagem automática, isto é, a estampa se amplia, aumenta. A palavra automatizada pode ser entendida como a face do objeto fechado – paralelamente, a palavra deslocada de seu lugar convencional, reestruturada e pensada, se torna a estampa plena do leque.

A palavra literária funda sua própria realidade por meio dos seus trajetos singulares em direção ao significado. Diferentemente da palavra cotidiana, cuja finalidade é sempre remeter, imediatamente e com o mínimo de analogias, a algo do mundo cotidiano, a palavra literária abandona a função de ferramenta e passa a ser o meio. Ela aparta-se de seu poderio e pretende não impor algo pré-determinado. Este fazer literário privilegia relações estabelecidas com sonoridades, com imagens, com ritmos, agindo nos vazios das palavras, independente das relações entre palavra e coisas usadas no dia a dia. Portanto, não se assiste a um sujeito proferindo palavras por meio de seu poder de fala, mas às próprias palavras em suas relações, variações, entonações, sobressaindo a sedução da linguagem. Eis o momento em que o foco do protagonismo se reorienta, passando do ser humano para a linguagem, ocultando-o tal qual a onda do mar dilui as marcas na areia.

A literatura não parte de uma representação do real do mundo, está ciente da sua impossibilidade de fazer isso; ela pode movimentar conceitos no interior de seu próprio espaço literário. Por meio da escrita permite ao ser humano contatos com este espaço. Se, por um lado, a palavra elimina seu referente¹³⁵, por outro, a literatura tem a capacidade gerativa, uma vez que encontra seu referente nos vazios da realidade cotidiana. A literatura pode se ocupar dos vazios da realidade, já que, como afirma Blanchot:

Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a suspensão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tente para a

¹³⁵ Cf. BLANCHOT, 2011.

intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa.¹³⁶

Quando não há mais predomínio do humano e a linguagem passa a ganhar força, neste exato instante, nasce a possibilidade da imagem. Imagem suspensa, desnaturalizada, se afirmando enquanto tal, residindo no limiar entre a realidade do mundo e a realidade de si mesma. Permanecendo no vazio, nas lacunas potentes, prontas para seus desdobramentos, neste exato lugar é onde a literatura pode operar – principalmente esta a que Manganelli demanda.

¹³⁶ BLANCHOT, 1987, p. 255.

2 A PALAVRA AFETADA

– *Mas se tirar a minha voz, o que me restará?* –
disse a Pequena Sereia.

(Hans Christian Andersen)

O panorama apresentado no primeiro ato desta tese aproximou algumas obras de Giorgio Manganelli. Alguns pontos de contato são mais evidentes, outros menos. A alegoria do Tangram ainda está ecoando, clamando pelo seu fim. Sendo assim, o enigma convida para o entretenimento, pede para ser movimentado. Podem-se aproximar *Sconclusionone* e *La palude definitiva*, pelo viés da nebulosa; “Hyperipotesi”, *In un luogo imprecisato* e *Rumori o voci*, pelo som indefinido que rompe com o silêncio tranquilizador inicial. Dentre tantas outras possibilidades, que permanecem como desafios, provocações ou estímulos.

Este ato pretende lançar luz sobre a palavra. Na primeira cena serão apresentadas algumas obras de Giorgio Manganelli que reescrevem clássicos. Manganelli se dispõe a movimentar os pilares que sustentam essas obras, conforme possível, permanecendo atento às brechas latentes nas trilhas já percorridas em busca do sentido. Giorgio Manganelli entende que toda leitura movimenta a obra, acarretando a possibilidade de qualquer obra reviver – é justamente essas possibilidades que ele tenciona com a reescritura. Assim, mais uma vez, os arranjos entre as obras do autor se desdobram. *Nuovo Commento* e *Pinocchio* poderiam se aproximar pelo viés do comentário?

A segunda cena apresenta reflexões sobre a oralidade. Para tanto, parte-se do exercício que a literatura dispõe de leitura e crítica da palavra, buscando suas fissuras naturais, a fim de, nas lacunas de significação, movimentar e rearticular novas trajetórias semânticas. Enquanto a tradução pode se dispor ao gesto de articular tramas de significados entre culturas, uma vertente literária se dispõe à mesma prática no interior da cultura onde foi produzida – e é a este grupo que a literatura produzida por Manganelli se alinha.

Em seguida, será exposta uma reflexão sobre as bordas da palavra. Para tanto, o fio condutor se inicia com a figura das Musas, seres que inspiram os poetas, contorna as Sereias, seres que encantam quem entra em contato com elas, e arremata com outro ser mitológico, a ninfa Eco. Antes de fechar as cortinas, Orides Fontela modula sua voz poética. Os poemas

que compõem esta primeira Ária tensionam a palavra, destacando suas fragilidades no processo de significação. Em consonância com as reflexões teóricas suscitadas, o olhar para o exercício que a poeta faz destaca como cada toque entre pessoa e palavra desencadeia abalos em ambas.

2.1 “NENHUM LIVRO ACABA”

No emaranhado da escritura de Giorgio Manganelli também ocupa um lugar importante a reescritura. Na teoria musical, a *variação* é uma técnica formal em que o material é alterado por meio de repetições ou reiterações conforme o desenvolvimento da peça. De um modo geral, a variação se relaciona com a sonoridade, o que torna a utilização dessa técnica na música um paradoxo, já que música não é somente sons. Há quatro parâmetros sonoros: a altura, que são sons entre graves e agudos; a duração, que oscila entre curtos e longos; a intensidade, o quão forte ou fraco pode ser um som (*piano* é um som fraco enquanto *forte* é um som mais intenso); o timbre, a característica peculiar de cada som (o reconhecimento de instrumento que produz o som se dá pelo timbre). Uma variação musical ocorre quando uma obra fonte é retomada e transvasa por outra composição musical. A inspiração pode vir de qualquer parâmetro sonoro, que, atravessado por uma nova ideia, resulta em uma nova obra. Resumidamente, um tema com variações é uma forma musical na qual a obra apresenta alterações. Obras musicais que apresentam “tema com variações” são recorrentes nas obras de compositores em várias épocas. No barroco as variações são amplamente utilizadas, e até os dias atuais é possível perceber o uso dessa prática. Não é difícil identificar um tema com variações, é possível observar traços do tema principal que pode ser uma melodia, por exemplo; depois que a melodia original é apresentada se torna mais fácil notar suas variações a cada repetição ou reiteração. Dentre os diversos movimentos propostos pelo compositor podemos perceber ornamentos à melodia, variações de ritmo, utilização de instrumentos diversos etc. Vale salientar que a variação não é uma simples citação ou orquestração, mas uma espécie de transformação em que uma nova obra ecoa traços da obra anterior. Nesse sentido, há variações harmônicas, melódicas, de contraponto, rítmicas ou de timbre. Um traço é retomado e convive com outros processos, gerando assim os contrapontos pela estrutura, ou as variações rítmicas etc. A variação pode se nutrir de músicas de outras épocas, contemporâneas, de outras culturas, e até mesmo do próprio

repertório. Um autor que pratica a variação se sente atraído pela obra fonte, mas não pelo que é evidente, prefere sondar as forças menos óbvias de tal composição. Assim, até mesmo um traço mínimo pode servir como inspiração para reescritura. Como se a variação potencializasse o gesto contido na obra anterior. Assim, deixa de lado o caráter de citação e se transforma em reescritura, pois não é somente identificar trechos de uma obra na outra, mas identificar tensões de uma obra ecoando na outra.

Assim como ocorre na música, a variação pode ocorrer na escrita literária. Isto é, uma variação literária pode potencializar um gesto da obra em que se inspira – ainda que seja um gesto aparentemente ínfimo. Não se trata de citação, mas de corroborar na obra reescrita algumas forças ou tensões contidas na obra de origem. Retomando alguns pontos de *Dall'Inferno*, ela se aproxima de *Hilarotragoedia*, seja pela temática, seja pela estrutura; apresenta elementos que remetem à *Divina Comédia*, de Dante, pois ambos os protagonistas percorrem o inferno, com auxílio de um guia; a atmosfera da narrativa se aproxima da obra mais famosa de Lewis Carroll; a personagem-narrador protagonista se apresenta estilhaçada e frágil, tentando recompor a si mesma, parecendo-se com as personagens de Samuel Beckett; narrativa que se bifurca em sentidos e significações, se relacionando com estratégias de Jorge Luis Borges; entre tantas outras variações. Sobre tal espaço literário, o *inferno* de Manganelli, Andrea Santurbano pontua:

Passando de uma falsa referência a Dante até chegar a Beckett e Lewis Carroll, começa a se definir, assim, um espaço literário que abarca o tema da (impossibilidade da) morte, propondo um jogo paradoxal que, ao se colocar na perspectiva de repensar o “humano”, na esteira de considerações no centro do pensamento de autores como Blanchot ou Foucault, ironiza qualquer pretensão, por assim dizer, escatológica da literatura. Talvez seja justamente esse tom lúdico e irônico um elemento que afasta Manganelli dos moldes mais sombrios do universo de Beckett.¹³⁷

Tantas outras obras de Giorgio Manganelli apresentam reescrituras, e tal qual a variação musical, os traços da obra anterior podem estar mais ocultos ou mais evidentes. No ano de 1977 são publicadas duas obras em que a variação é notória e declarada: *Pinocchio: un libro parallelo*¹³⁸ e *Cassio governa a Cipro*¹³⁹. O *Pinóquio* de Giorgio Manganelli não somente dialoga com as aventuras originais do boneco de madeira, mas vislumbra tensões no clássico de Carlo Collodi. Estas forças são desenvolvidas por Manganelli e podem se

¹³⁷ SANTURBANO, 2018b, p. 79.

¹³⁸ Torino: Einaudi, 1977; Milano: Adelphi, 2002.

¹³⁹ Milano: Rizzoli, 1977.

desdobrar em diversas potências de significação. Tendo como objetivo ser “um livro paralelo” declara sua referência, isto é, se coloca paralelamente ao *Pinocchio* de 1883. Assim, também é possível inferir releituras e reescrituras de obras da tradição universal, corroborando uma ideia de literatura como uma grande “obra em aberto”, cujas direções são múltiplas. Assim se inicia o *Pinóquio* manganelliano:

Era uma vez...

– U m rei...

Não...

Que início catastrófico, que lacônico e seco, uma provocação, se se levar em conta que os destinatários são os ‘pequenos leitores’, as ‘crianças’, às quais unicamente se destinam as fábulas e as regras fabulares [...].¹⁴⁰

O que parece ser mais interessante é que, seguindo a trilha da fábula, Giorgio Manganelli ludibria. Observando a fala do narrador se pode ter, “era uma vez, não”. Em outras palavras, uma negação do que se espera tradicionalmente de uma fábula. Negação que se potencializa com a interação da segunda pessoa, sinalizada pelo travessão, sugerindo uma voz de leitor-espectador, que exclui todas as possibilidades ao dizer “um rei”.

As fábulas se caracterizam, dentre outros traços, por se direcionarem ao público infantil, uma vez que possuem um caráter educativo, fazendo analogias entre as peripécias do enredo e o cotidiano das pessoas. Apresentam raízes na tradição oral, portanto carregam sabedorias populares. Vale lembrar que o vocábulo tem origem latina em *fabulare*, cuja evolução nos dá as palavras *fabular* e *falar*. Assim sendo, segundo os moldes convencionais, uma fábula não duvida. O que Manganelli faz na sua reescritura é um movimento de instaurar a dúvida.

A negação dentro da fábula manganelliana permite a suspeita dentro da tradição, a partir da tradição. É possível pensar nos “mestres da suspeita” de que fala Paul Ricoeur¹⁴¹. Ricoeur se refere à importância de Nietzsche, Marx e Freud porque foram pensadores que questionaram a cultura ocidental, de tal forma que elaboraram considerações tanto sobre o pensamento, quanto sobre as relações entre o ser humano e o mundo. A suspeita que se apresenta no início do *Pinóquio* de Manganelli nega as expectativas já cristalizadas conforme

¹⁴⁰ MANGANELLI, Giorgio. *Pinóquio: um livro paralelo*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 7.

¹⁴¹ Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994; _____. *Tempo e narrativa* (tomo II). Tradução: Marina Appenzeller. Revisão: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1995; _____. *Tempo e narrativa* (tomo III). Tradução: Roberto Leal Ferreira. Revisão: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1997.

a fábula de Collodi. O próprio Giorgio Manganelli sinaliza essa estratégia no final do prefácio, assinado por ele mesmo:

Poderão perguntar por que *Pinóquio* é tão especialmente cúbico. Não: eu diria antes que *Pinóquio* é altamente indicial, que é um livro de pistas, pegadas, adivinhas, burlas, fugas, que em cada palavra põe um ponto de partida. O paralelista vive nele a dissolução do cubo, habita entre inúmeras provas, não se sabe de quê. Esse desconcerto é essencial. Ele lhe permite exercitar a regra áurea do paralelista, que é: “Tudo arbitrário, tudo documentado”.¹⁴²

Nada de muito diverso do conjunto da obra do autor. Ou seja, observar um livro por meio de seus signos, os quais são dotados de “pistas, pegadas, adivinhas, burlas, fugas”. Trazendo à tona desconcertos, porque eles são essenciais para o entendimento de qualquer obra. Afinal, não somente no *Pinóquio* manganelliano, mas em qualquer texto, tudo é arbitrário e passível de documentação. Manganelli, contemporâneo de Ricoeur, se alinha àquela constelação dos “mestres da suspeita”. Uma vez que instaura a dúvida, não fixa o sentido; ao mesmo tempo que movimenta a tradição e suas referências, coloca em jogo a reescrita, traz à tona o palimpsesto.

Depois deste início “catastrófico, lacônico e seco”, a narrativa do *Pinóquio* manganelliano se desenvolve com sucessões de comentários aos acontecimentos do clássico: vem a Fada, a Raposa e o Gato, a cidade de Enrola-Trouxas, entre outras peripécias. Manganelli chama atenção para o caráter sádico da Fada: a Menina enfeitiçada precisa que alguém morra para que ela se livre do encantamento. Ao se deparar com Pinóquio, ela lhe informa que é uma Fada bondosa, mas que precisa que o jovem morra para que a magia se quebre: “uma Fada boa que manda Pinóquio para a morte e que só depois dessa morte se torna boa”¹⁴³. Ou seja, a morte de Pinóquio, seu protegido, intervém para libertá-la e fazê-la voltar a ser Fada. A Fada é, portanto, uma figura central e de terrível potência. Outros comentários se sucedem até surgirem os Criminosos Desventurados, o Gato e a Raposa. Manganelli define a Raposa sendo o centro do mal e quase uma ótima gângster; ela seria eloquente, fantasiosa e grande mentirosa, a tal ponto de ser quase uma prisioneira das suas mentiras: “a Raposa é o labirinto das palavras, e é provável que o Gato não saiba resistir ao fascínio daquele ruinoso itinerário de mentiras”¹⁴⁴. A fraude que essa dupla aplica também é

¹⁴² MANGANELLI, 2002, p. 6.

¹⁴³ Ibidem, p. 86.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 101.

comentada, assim como todas as outras aventuras de Pinóquio. “Nenhum livro acaba”¹⁴⁵: assim abre-se o último capítulo, em que Manganelli comenta os episódios finais de Pinóquio, já humano. Um dos últimos comentários que Manganelli faz é o seguinte:

A forma da transformação para nós é a morte: as últimas linhas, que tratam da transformação de Pinóquio, contam a morte de Pinóquio. Durante a noite, durante o sonho, Pinóquio optou por morrer: chamou a si os “assassinos”, [...]. Mas há certo mistério nessa morte. A marionete de madeira escolheu a morte para que o Pinóquio – se é assim que vai se chamar – de carne pudesse começar a viver; mas não se transformou. Morta, a marionete continuou como cadáver “encostada numa cadeira, com a cabeça virada para um lado, os braços pendentes e as pernas cruzadas e meio dobradas”. Pinóquio guarda aquela marionete misteriosa, a “marionete maravilhosa” e “engraçada”. Na casa do novo Pinóquio resta aquela relíquia morta e prodigiosa, o novo e vivo haverão de coabitar com o velho e morto.

[...]

Enfim: o velho Pinóquio transmitiu ao novo Pinóquio uma herança, e é uma herança decisiva: ele não tem mãe e não é órfão. Sua origem misteriosa está intacta. O novo Pinóquio pode começar a se preparar para um novo itinerário, para uma nova noite de trânsito.¹⁴⁶

Maurice Blanchot, em “O sono, a noite”¹⁴⁷, reflete sobre o que acontece durante a noite e inicia afirmando o evidente: durante a noite se dorme. Entretanto, escavando para além do óbvio, o que a noite poderia reservar? De acordo com o intelectual francês, reside na noite a capacidade de se retirar dos ruídos cotidianos, de todas as coisas; a renúncia às ordens do dia. Em outras palavras, se o dia conserva as necessidades rígidas e urgentes da vida, a noite pode funcionar como espaço onde essas demandas morrem. Uma vez mortas, ocorre a possibilidade de novos itinerários para o dia, já que “o sono transforma a noite em possibilidade”¹⁴⁸. Enquanto a vigilância do dia resguarda o estado de alerta, a noite permite que se atenuem a rigidez exigida pelas obrigações diurnas. Neste momento de desatenção ao mundo o novo encontra passagem. Vale salientar que o sono, cujo habitat natural é a noite, não é apenas um abandono do mundo, mas uma possibilidade de abandono das inquietações mundanas dentro de um espaço seguro, limitado e firmemente circunscrito. Ou seja, no profundo da noite existe a capacidade de fuga da percepção caótica do mundo, sem entretanto deteriorar a permanência neste espaço. Finalizando com as palavras de Blanchot:

Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza

¹⁴⁵ MANGANELLI, 2002, p. 181.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 191-2.

¹⁴⁷ BLANCHOT, 1987, p. 266-270.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 266.

desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática.¹⁴⁹

Por esse motivo Pinóquio-marionete pode se suicidar para que Pinóquio-de-carne nasça, mas manter ainda seu boneco por perto, já que o dia sempre retorna para solicitar suas demandas. Pois “o sono significa que, num certo momento, para agir, cumpre deixar de agir”¹⁵⁰. Se Pinóquio-marionete permanecesse eternamente vigilante, jamais poderia surgir sua versão de carne e osso. Interessante observar que na reescritura manganelliana isso é salientado.

Giorgio Manganelli não reescreve somente *Pinóquio*. *Cássio governa a Cipro* é uma variação de *Otelo*, peça teatral de William Shakespeare escrita por volta de 1603. A peça teatral manganelliana muda a perspectiva da peça original, pois assume o ponto de vista de Iago [Jago] e faz dele o pivô, em torno do qual toda dramaturgia se desenvolve. Os personagens vão apresentando suas formas durante a peça: Iago com caráter mais diabólico; Cássio, fiel a Otelo; as três personagens femininas são perversas, com destaque para Desdêmona. Três casais em cena: Otelo e Desdêmona, Iago e Emília, Cássio e Bianca; cada integrante do casal resguarda relações e laços com os outros casais. Iago desconfia que Otelo e Cássio tenham se deitado com Emília, e essa desconfiança conduz a trama. Contudo, Iago é apresentado como um mentiroso – caráter já prenunciado nas orelhas do livro –, e sua desonestidade toca e destina os outros personagens, ou seja, por meio das suas mentiras os fatos se desencadeiam. As maldades de Iago protagonizam a peça. A variação manganelliana começa assim:

Cena noturna; luzes periféricas; pouca ou nenhuma visibilidade das figuras que se agitam.

Iago- Ehilà, Brabantio, senhor meu!

Rodrigo- Brabantio! Fogo! Ladrão!

Iago- Mantenha os olhos na sua casa!

Rodrigo- Corra para encontrar sua filha!

Iago- Corra para contar seu dinheiro!

Brabantio- (negligencia) Mas, que fim do mundo é esse?

Iago- Meu senhor: desonraram sua toga, te saquearam: você perdeu metade da alma, o seu coração está em pedaços, nesse momento, precisamente, nesse fim do mundo, um velho carneiro noturno monta seu cordeiro branco.¹⁵¹

¹⁴⁹ BLANCHOT, 1987, p. 267.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 268.

¹⁵¹ MANGANELLI, Giorgio. *Cássio governa a Cipro*. Milano: Rizzoli, 1977, p. 7 – tradução minha. Texto original: “Scena notturna; luci periferiche; poco o nulla visibili delle figure che si agitano.

Iago- Ehilà, Brabantio, signor mio!

Manganelli corrobora a similaridade das operações de *Pinóquio* e *Cassio governa a Cipro*. Em uma entrevista declara:

Pinóquio nasceu originalmente enquanto pedido da Editora para escrever um comentário para *Pinóquio*. [...] Algo parecido aconteceu para *Otelo*. Eles vieram aqui – A Empresa da qual Gianni Serra era membro – dizendo: “gostaríamos de um texto shakespeariano, e pensamos particularmente em *Otelo*, mas gostaríamos de uma estrutura diversa, mais livre, em comparação ao original, que é um “conto” [...].¹⁵²

Os textos, tanto de *Pinóquio* quanto de *Cassio governa a Cipro*, são obras que, partindo de um clássico, propõem uma reescritura por meio da técnica mais habitualmente utilizada na música, a variação. Graziella Pulce destaca que:

Os protagonistas de *Cassio governa a Cipro* e *Pinocchio: un libro parallelo*, duas obras escritas como comentário, variações em relação a dois grandes livros, são personagens que, da rebelião a uma ordem constituída e advertida como intimamente mistificadora, fazem seu programa de vida. O tempo da literatura é, portanto, um tempo longuíssimo, difícil de abarcar, e o dispositivo literário explode continuamente em relação ao ‘tempo presente’. O ‘leitor não nascido’ ainda tem muito para descobrir.¹⁵³

As variações propostas por Manganelli resultam em um arsenal de tensões, que talvez fossem menos evidentes nos clássicos precedentes. Manganelli imprime suas marcas na escritura das cenas, perturbando-as, rompendo com o entrelaçamento da tragédia original, já que não se trata apenas de citações. Diferente do inglês, o Iago italiano é ambivalente, apronta travessuras e artimanhas durante o drama.

Roderigo- Brabanzio” Al fuoco! al ladro!

Jago- Tieni d’occhio la tua casa!

Roderigo- Corri in cerca di tua figlia!

Jago- Corri a contare i tuoi soldi!

Brabanzio- (*si affaccia*) Ma che fine del mondo è mai questa?

Jago- Mio signore: hanno disonorato la tua toga, ti hanno saccheggiato: hai perduto metà dell’anima, il tuo cuore è a pezzi, in questo momento appunto, in questa fine del mondo, un vecchio montatore notturno cavaca la tua agnella bianca.”

¹⁵² DEIDIER, 2001, p. 42 – tradução minha. Texto original: “*Pinocchio* è nato in originale come richiesta di una Casa Editrice di scrivere un commento a *Pinocchio*. [...] All’incirca la stessa cosa è accaduta per l’*Otello*. Loro sono venuti qui – la Compagnia di cui faceva parte Gianni Serra – dicendo: «noi vorremmo un testo scespiriano, e pensavamo in particolare all’*Otello*, però vorremmo una struttura molto mossa, molto libera, rispetto a quello che è l’originale che è un ‘racconto’[...]”

¹⁵³ PULCE, 2004, p. 27 – tradução minha. Texto original: “I protagonisti di *Cassio governa a Cipro* e *Pinocchio: un libro parallelo*, due opere scritte a commento, variazioni rispetto a due grandi libri, sono personaggi che della ribellione ad un ordine costituito e avvertito come intimamente mistificatorio fanno il loro programma di vita. Il tempo della letteratura è dunque un tempo lunghissimo, difficile da cogliere e il congenho letterario agisce sempre e sempre esplosivamente rispetto al ‘tempo presente’. Il “lettore non nato” ha ancora molto da scoprire.”

O tom dramaturgico permeia algumas obras de Giorgio Manganelli e é a maior premissa de *A e B*¹⁵⁴. Esta narrativa se constrói por meio da apresentação de uma personagem *A* dizendo algo a outra personagem *B*, que por sua vez responde à primeira. Seguem as primeiras interações de uma das peças, “Il funerale del padre” [O funeral do pai]:

B- Queira me perdoar, senhor... Temo muito que não seja indiscreto.
 A- Pois não.
 B- Olha, eu me encontro de qualquer modo, digamos esta manhã, em uma condição desconfortável da vida.
 A- O senhor acredita que de qualquer modo eu poderia avaliá-lo?
 B- Não sei ao certo, senhor. E não sem razão.
 A- O senhor é um intuitivo?
 B- Não creio que seja difícil, senhor, reconhecer no senhor os indícios de um luto recente.
 A- É verdade.
 B- Portanto, eu me atreveria a perguntar-lhe algo.
 A- Pois não.
 B- Qual funeral estamos seguindo, senhor? É uma pergunta angustiante, te asseguro.
 A- A resposta é fácil e amarga, senhor; o senhor segue, e sou grato ao senhor, o funeral do meu pai.¹⁵⁵

A cena recupera traços estilísticos de Manganelli, a saber, o modelo de escrita utilizado nas obras barrocas em que os circunlóquios dominam o texto até a declaração do argumento principal – assim como ocorre em *Hilarotragedia*, por exemplo. Além desses textos de cunho mais dramaturgico, em *A e B* são publicadas “as entrevistas impossíveis” – veiculadas pela Rádio RAI no ano anterior (1974) – e “Hyperipotesi”, como prefácio. “Hyperipotesi” é o discurso de abertura da primeira conferência do *Gruppo 63*, proferido por Manganelli antes mesmo do lançamento do seu primeiro livro.

As personagens criadas por Giorgio Manganelli frequentemente se destacam devido aos estranhamentos que podem causar em quem lê. Ou melhor, as personagens que ganham

¹⁵⁴ MANGANELLI, Giorgio. *A e B*. Milano: Rizzoli, 1975.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 27 – tradução minha. Texto original: “B- Voglia scusarmi, signore... Temo molto di non riuscirle indiscreto.

A- Ma la prego.

B- Vede, io mi trovo da qualche momento, diciamo da stamane, in una condizione di vivo disagio.

A- Lei ritiene che in qualche misura io potrei alleviarlo?

B- Ne sono certo, signore. E non senza ragione.

A- Lei è un intuitivo?

B- Non credo sia difficile, signore, riconoscere in lei gli indizi di un lutto recente.

A- Infatti.

B- Pertanto, oserei porle una domanda.

A- La prego.

B- Quale funerale stiamo seguendo, signore: è una domanda angosciosa, le assicuro.

A- La rispota è agevole ed amara, signore; lei segue, e gliene sono grato, il funerale di mio padre.”

vida na literatura do autor se sobressaem pelos seus percursos incomuns, suas trajetórias não usuais. Por exemplo, *Hilarotragoedia* apresenta a “História do não-nascido”. Ao se deparar com a história de uma personagem que ainda não nasceu, o leitor é tirado de seu lugar referencial de conforto. Ademais, tal leitura possibilita questionar os agenciamentos que a vivência cotidiana estabelece entre as coisas e a linguagem.

Vale destacar que essa sensação de estranhamento opera como se fosse uma sobrevivência da corrente crítica dos formalistas russos. Viktor Chklovski observa a materialidade da linguagem, o aspecto lúdico dela, para refletir sobre a função da arte na sociedade, comentando:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.*¹⁵⁶

Assim, a singularização do objeto de arte alonga sua percepção. Esta seria a sensação de estranhamento [*ostranenie*] perante os objetos. O ato de percepção, em arte, é seu próprio fim, e não somente pode como deve ser prolongado. Por meio do estranhamento o objeto é experienciado no porvir. Portanto, essa sensação seria o efeito criado pela obra de arte permitindo uma nova dimensão e uma nova relação entre pessoas e mundo.

Outra obra de Manganelli em que os agenciamentos do cotidiano são colocados em movimento é *Centuria: cento piccoli romanzi fiume*¹⁵⁷. A obra, vencedora do prêmio literário Viareggio, é composta por 100 narrativas curtas abordando diversos temas, tais como Deus, relações humanas, morte, amor etc. As personagens são representadas de modo desreferencializado, sem nomes ou identidades próprias, por termos genéricos, figuras nobres ou seres fantásticos: o cavaleiro, a senhora, a princesa, o rei, a rainha, o fantasma, o homem inexistente etc. A estrutura do livro assemelha-se à imagem de um mosaico, ou seja, uma obra completa quando olhada pelo viés macro, mas, se olhada de perto, percebe-se que é composta por vários fragmentos. Essa obra é tida como singular na conjectura literária de Manganelli. Enquanto nas demais obras o autor pratica uma espécie de já citado barroquismo, quase uma

¹⁵⁶ CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Tradução: Ana Maria Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978, p. 45 – grifos no original.

¹⁵⁷ Roma: Rizzoli, 1979.

escrita loquaz, *Centúria* surpreende pela concentração sintática e conceitual da prosa. Essa linguagem mais ágil se deve ao fato de o autor ter aceitado o desafio de escrever os cem pequenos romances-rio sem ultrapassar os limites de uma lauda – por volta de 50 linhas. Também se destaca pela abordagem de temas rotineiros e cotidianos, próximos da escrita de seus *corsivi*¹⁵⁸. Mas as centúrias se distanciam dos *corsivi* porque não pretendiam ser veiculadas em mídias como jornal ou revistas, tampouco pretendiam se debruçar sobre os fatos do calor da hora. Os *corsivi* se conectam ao seu contexto imediato de produção, trazendo à cena os eventos e discussões mais urgentes e cotidianos, enquanto que as centúrias funcionam quase como um haikai narrativo, seja pela limitação de linhas que o autor se propôs, seja pela potência que o texto precisa evocar. Por várias características pode ser considerado um romance com sabor híbrido. Um signo muito interessante aparece no subtítulo, irônico, da obra, o vocábulo “rio” (que em italiano faz referência a obras particularmente extensas), porque, caso o leitor esteja menos atento, certamente será arrastado pela força das palavras, tal qual um objeto levado pela correnteza dos rios. Em contrapartida, um excesso de astúcia ou perspicácia pode ser o motivo de naufrágio neste curso d’água. Ou seja, o jogo intelectual e a percepção de realidades limítrofes proposta pelo autor, uma espécie de grotescos universos paralelos, demandam fantasia e equilíbrio ao mesmo tempo.

O nome de cada centúria é apresentado com um numeral. Este elemento reforça a ausência de atributos, ou melhor, a ausência de referências iniciais, que poderiam conduzir a leitura. É uma apresentação que prestigia os vazios potentes da significação, estratégia literária próxima da empregada por Italo Calvino em *As cidades invisíveis* (1972), locais urbanos que se tornam potentes por meio das memórias, espaços fragmentados e repletos de lacunas a serem preenchidas. Manganelli expõe no trigésimo sexto texto¹⁵⁹ um arquiteto que “está absolutamente certo de que Deus não existe”. Não seria estranho se este arquiteto não tivesse sido escolhido pelos padres para construir um novo templo religioso. Ainda, lhe é solicitada a decoração da igreja, para que “decore o nada, construa o nada”. Então, quase no final do texto, Manganelli aponta que o arquiteto “não se diferenciaria dos próprios padres, que decoram e escondem aquele nada atrás dos véus de sua fantasia cerimonial”. O humor e a ironia são traços evidentes do autor. Mas, além disso, esta centúria movimenta os ideais e

¹⁵⁸ Os *corsivi* são textos sobre fatos cotidianos, são geralmente jornalísticos, breves e podem apresentar perspectivas diversas das que já haviam sido apresentadas, isto é, o *corsivo* pode apresentar novas abordagens sobre o assunto referido.

¹⁵⁹ MANGANELLI, Giorgio. *Centúria: cem pequenos romances-rio*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 81.

conceitos cristãos: quando associa “igreja” e “nada”; quando o texto declara que os padres recorrem aos véus de suas próprias fantasias para enfeitar e ocultar Deus; quando não diferencia o arquiteto descrente dos padres. Normalmente não se espera que estejam associados tais vocábulos, nem que se igualem descrentes e ministros do catolicismo. Recuperando a imagem do véu, ornamentando algo ao mesmo tempo em que o omite, essa metáfora pode ser associada à palavra. Quando a interpretação urgente se sobressai, o autor omite os caminhos que a palavra pode percorrer em busca de sua significação. Manganelli opta pela desconfiança da palavra – basta olhar novamente para *Hilarotragoedia*, *Dall’Inferno* e várias centúrias, entre outras obras do autor. Manganelli escolhe retirar o véu das palavras e apresentar os palimpsestos de discursos que movimentam a linguagem.

2.2 PELAS FRESTAS DA PALAVRA

Em uma das primeiras reuniões que fundaram o *Gruppo 63*, em Palermo, Giorgio Manganelli proferiu uma conferência que anteciparia eixos temáticos que se desdobram em sua literatura por meio de variações. O *Gruppo 63* pretendia refletir sobre as tendências culturais e intelectuais do pós-guerra italiano. Andrea Gialloredo aponta que:

Na literatura, os anos sessenta participam de uma confusão alegre de briga entre “antigos” e “modernos” que os teóricos da Neovanguarda tentaram destrinchar com um corte certo de machado (sem muito distinguir os ramos mortos das raízes ainda vitais) quando embarcaram na *querelle* contra Cassola e Bassani, as modernas *Lialas* culpadas de ajeitar para o público burguês a elegia existencial e as hesitações lírico-descritivas de suas narrativas introspectivas para o público burguês.¹⁶⁰

É importante destacar que este movimento não foi homogêneo, houve reuniões¹⁶¹ em que, tendo como base textos preparatórios previamente selecionados, os membros discutiam

¹⁶⁰ GIALLORETO, Andrea. *I cantieri dello sperimentalismo*: Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro novecento. Milano: Jaca Book, 2013, p. 163 – tradução minha. Texto original: “Gli anni Sessanta in letteratura partecipano di quella confusione da allegra zuffa tra ‘antichi’ e ‘moderni’ che i teorici della Neoavanguardia tentarono di districare con un taglio netto d’acchetta (senza troppo distinguere i rami morti dalle radici ancora vitali) quando s’imbarcarono nella querelle contro Cassola e Bassani, moderne Liale ree di apparecchiare al pubblico borghese l’elegia esistenziale e gli indugi lirico-descrittivi delle loro narrazioni introspettive.”

¹⁶¹ Cf. SANTURBANO, Andrea. Manganelli e a literatura inexistente. In: _____, 2018b. p. 87-102. Ao todo foram cinco reuniões, entre 1963, em Palermo e 1967, em Fano. O *Gruppo 63* faz referência ao Grupo 47, da Alemanha. Porém, enquanto os alemães pretendiam superar os traumas da guerra e o nazismo e repensar o exercício literário após tais eventos, os italianos buscavam repensar a literatura que estava se instaurando, com uma vertente (neo)realista do pós-guerra. Foram estabelecidos contatos com diversos outros grupos que seguiam

pontos norteadores do pensamento pós-estruturalista que se instaurava. Debatiam sobre as novas formas narrativas, a relação mimética com o texto etc. Um dos resultados possíveis é o uso da língua e suas relações com o sentido. O *Gruppo 63* ganhou força utilizando-se de técnicas experimentais, opondo-se à tentativa de resgate de uma tradição conservadora da arte. Os experimentalismos linguísticos, o hibridismo, a ausência de uma trama linear, o prestígio de vertentes fonéticas, são alguns dos aspectos valorizados pelos escritores do grupo. Na abertura da primeira reunião Manganelli dramatizou “Hyperipotesi”¹⁶², demonstrando um material que se alinhava com as tendências do grupo. Essa obra se revelava como fruto emblemático da escritura do autor. Nessa intervenção se assiste à elaboração de um texto performativo partindo da hipotética interpretação de alguns ruídos indefinidos, que parecem sussurros, depois vozes, até chegar ao limiar da verbalização, sem nunca se transformar definitivamente em palavras.

Quando as obras de Manganelli se movimentam em busca do significado, percebendo que esta relação não precisa ser urgente, nem precisa ser dada de antemão, elas repensam as impositões críticas rígidas e já consolidadas; tal gesto é possível, sobretudo, por meio do ritmo de suas obras. Enquanto Henri Meschonnic se ocupa da problemática do ritmo no campo da tradução, Filippo Milani¹⁶³ pensa tal ponto na própria língua materna, o italiano no caso de Giorgio Manganelli. Meschonnic destaca noções de ritmo enquanto movimento, e não forma, como tradicionalmente são pensados. Movimento que pode perpassar por vários campos, tais como o biológico, social, político, musical e artístico. O estudioso francês destaca que, na tradução, tais noções são movimentos *passe-partout*. É um ritmo que ultrapassa os limites métricos, um ritmo intenso cujos moldes não o abarcam completamente. Então, modifica as noções de tradução, opondo-se às noções binárias, como por exemplo significante/significado. Assim sendo, o ritmo pode ser entendido como um arranjo dos discursos segundo o gesto do sujeito, isto é, o ritmo enquanto movimentos do sujeito na linguagem. De tal forma, compreende-se que o ritmo não é um signo, ele destaca movimentos que funcionam como tal, assim como a linguagem é composta de signos sem que ela o seja; em outras palavras, a linguagem apresenta seu potencial semiótico conforme a organização e

estes moldes, como o *Noigandres*, grupo brasileiro marcado pela experiência da poesia concreta de Haroldo de Campos.

¹⁶² “Hyperipotesi” é uma intervenção em formato de conferência que foi proferida na abertura da primeira reunião do *Gruppo 63*. A performance foi inserida na forma de texto como prefácio do livro *A e B* (1975). Este texto que será utilizado nesta seção.

¹⁶³ Cf. MILANI, Filippo. *Retorica come dissimulazione*. Il ritmo della prosa manganelliana. 2012. Tese (Dottorato di ricerca in italianistica) – Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Bologna, 2012.

reorganização dos signos de que dispõe.¹⁶⁴ A linguagem movimenta significados à medida que o sujeito imprime ritmo a ela. Portanto, o ritmo age como infrator dos dualismos rígidos e binários; o ritmo-fluxo se sobressai em detrimento do ritmo-esquema, do ritmo-métrica; o ritmo se torna uma medida-sem-medida. Emilio Mattioli¹⁶⁵ destaca que, ao se tornar uma medida-sem-medida, o ritmo transforma e liberta o signo dos dualismos que habitualmente são pensados em sua cartografia: no campo linguístico, significante/significado, forma/sentido; no campo antropológico, próprio/figurado, vida/linguagem, natureza/cultura; no campo filosófico, palavra/coisa, origem/convenção; no campo social, indivíduo/sociedade; etc.

A reflexão de Henri Meschonnic segue na esteira de seu contemporâneo Émile Benveniste. A investigação de Benveniste sobre a noção de *ritmo* enquanto movimento, em oposição à métrica, percorre caminhos etimológicos partindo do termo *ῥυθμός* (*rhuthmós*). O vocábulo grego está associado a “fluir” e, por conseguinte, era utilizado para “os movimentos regulares das ondas”.¹⁶⁶ Ora, pensar o mundo a partir da natureza é algo que acompanha a humanidade desde os tempos mais remotos, e segue impresso no modo de pensar o mundo.

Émile Benveniste destaca que, enquanto a ligação morfológica do termo grego parece óbvia, a ligação semântica entre “ritmo” e “fluir” por meio do “movimento regular das ondas” é quase impraticável; na língua corrente, é preferível usar os termos (com suas variações) “refluxo” ou “agitar” para o mar e, inversamente, o que “flui” é o rio ou a corrente de água, isto é, um elemento da natureza cujo ritmo não é marcado pelas ondas. Insatisfeito com essa ideia, Benveniste aponta que no vocabulário da antiga filosofia jônica é possível captar o valor específico de *ῥυθμός*, sobretudo com as contribuições de Leucipo e Demócrito. Esses filósofos são citados por Aristóteles, que discorre sobre as relações fundamentais entre os corpos destacando que as coisas se diferem pela “forma”, pelo “contato” que é a “ordem” e pela “reviravolta” que é a “posição”; Benveniste destaca, portanto, que o vocábulo *ῥυθμός* significa “forma”.¹⁶⁷

Contudo, mesmo significando forma distintiva, o vocábulo grego era usado para se referir aos movimentos regulares das ondas. Sendo assim, ainda na esteira de Benveniste, os

¹⁶⁴ Cf. MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

¹⁶⁵ MATTIOLI, 2002 apud MILANI, 2012, p. 68. Cf. MATTIOLI, Emilio. La poetica del ritmo di Henri Meschonnic. In: BUFFONI, Franco *et al.* (org.). *Ritmologia*. Atti del Convegno Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione. Università degli studi di Cassino. 22-24 marzo, 2001. Milano: Marcos y Marcos, 2002, p. 17.

¹⁶⁶ BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução: Maria da Gloria Novak; Maria Luiza Neri. Revisão: Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Nacional; Ed. USP, 1976, p. 361.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 362-3.

contextos onde se podia ler tal termo designavam “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica”¹⁶⁸. Ou seja, uma forma modificável, que não é rígida. Consequentemente:

Pode-se compreender então que *ῥυθμός*, significando literalmente “maneira particular de fluir”, tenha sido o termo mais próprio para descrever “disposições” ou “configurações” sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança.¹⁶⁹

Tendo percorrido esse caminho, um novo questionamento se impõe: como é possível associar semanticamente o vocábulo “ritmo” a “forma” e a “fluir”? Para tanto, alguns textos de Platão contribuem para fixar a noção de ritmo. Em *Filebo* destaca que:

Mas, meu caro amigo, quando estudares os intervalos dos sons, o número e a natureza dos agudos e dos graves, os limites dos intervalos e todas as combinações possíveis, descobertas por nossos pais, que no-las transmitiram, como a seus descendentes, sob a denominação de harmonias, bem como as operações congêneres que vamos encontrar nos movimentos dos corpos e que, interpretadas pelos números, como diziam, receberam o nome de ritmo e medida, e considerares que o mesmo princípio terá de ser aplicado a tudo que é uno e múltiplo [...].¹⁷⁰

Aqui se evidencia a importância dos intervalos, a relação entre graves e agudos e, sobretudo, as combinações entre esses elementos; tal procedimento obedece à mesma abordagem adotada quando se pensa sobre os movimentos dos corpos. Harmonia para música, ritmo para os corpos, acatando a coexistência do que é uno e múltiplo. Escreve Platão no *Banquete*, tem-se:

Pois não é sem dúvida do agudo e do grave ainda em discordância que pode resultar a harmonia; a harmonia é consonância, consonância é uma certa combinação – e combinação de discordantes, enquanto discordam, é impossível, e inversamente o que discorda e não combina é impossível harmonizar – assim como também o ritmo, que resulta do rápido e do lento, antes dissociados e depois combinados. A combinação em todos esses casos, assim como lá foi a medicina, aqui é a música que estabelece, suscitando amor e concórdia entre uns e outros; [...].¹⁷¹

No trecho citado novamente têm-se a harmonia combinando elementos discordantes, em seguida o termo comparativo “assim como” antes de ritmo. Ritmo como produto da combinação do que antes estava dissociado, rápido e lento. Em outro texto de Platão lê-se:

¹⁶⁸ BENVENISTE, 1976, p. 367.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 368.

¹⁷⁰ PLATÃO. *Filebo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Niterói: Acrópolis, [20--?].

¹⁷¹ Idem. *O Banquete*. Tradução: J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

[...] dissemos também que nenhum dos outros seres vivos dispõe de senso de ordem, seja corporal ou vocal; e que este é possuído exclusivamente pela humanidade; e que a ordem nos movimentos é chamada de ritmo enquanto que aquela da voz (na qual tons agudos e graves são mesclados) é chamada de harmonia, sendo a combinação destas duas denominada dança coral. [...]¹⁷²

Nesse trecho de *As leis*, o filósofo grego aponta que o ritmo é a ordem nos movimentos, capacidade exclusivamente humana. Benveniste aponta que algumas das transcrições mais antigas dos diálogos platônicos utilizam *ῥυθμός* para *ritmo*. Sendo assim, o sentido atual de *ritmo* reverbera traços semânticos do sentido grego, incluindo, contudo, tanto “forma” quanto “movimento” ou “fluir”. Platão ainda utiliza o vocábulo *ῥυθμός* no sentido de “forma do movimento” que o corpo humano executa na dança. Logo, Benveniste conclui:

[...] essa ‘forma’ é, a partir de então, determinada por uma ‘medida’ e sujeita a uma ordem. Eis o novo sentido de *ῥυθμός*: a ‘disposição’ (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a “harmonia” resulta da alternância do agudo e do grave. E é a ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí *ῥυθμός*. Poderemos então falar do ‘ritmo’ de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados. A noção de ritmo está fixada. A partir do *ῥυθμός*, configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção distintivos dos elementos, atinge-se o ‘ritmo’, configuração dos movimentos ordenados na duração: [citação em grego], ‘todo ritmo se mede por um movimento definido’ (Aristóteles, *Probl.*, 882 b2).¹⁷³

A noção de *ritmo* permanece intrínseca às atividades humanas. Podendo até mesmo caracterizar comportamentos humanos, individuais ou coletivos. Isso porque aponta tanto para forma, quanto para movimento; abarca pontos opostos (rápido e lento, ou outros elementos discordantes) coexistindo harmonicamente; indica duração, sucessão e regulamentação de movimentos; contém intervalos e repetições convivendo equilibradamente.

Benveniste destaca as oposições entre “forma” enquanto limites, hábito; e “forma” enquanto instante, situação movediça, fluidez, algo que se rearranja como se deseja – *forma* substantivo, no primeiro caso, e *formar* verbo, no segundo. Enquanto Ferdinand de Saussure destaca o signo como princípio único formado pela dicotomia significante/significado, Benveniste, bem como outros linguistas, ultrapassa tal noção propondo a reflexão do signo

¹⁷² PLATÃO. *As Leis*. São Paulo: Editora Independente, 2004, p. 119.

¹⁷³ BENVENISTE, 1976, p. 369-70.

pelo viés do discurso. Para Benveniste, o domínio semiótico se conecta aos movimentos dos signos dentro do sistema linguístico, e o domínio semiótico está relacionado à enunciação, aos deslocamentos possíveis da língua segundo os processos de subjetivação. Nesse sentido, à medida que o ritmo ultrapassa a métrica e flui no interior da língua, é possível refletir sobre o modo pelo qual os movimentos resultantes reacomodam as ligações, recombina as conexões, transformando a língua no único sistema de signos capaz de interpretar qualquer sistema – inclusive a si mesmo.

Neste ponto, delineia-se uma compreensão do termo profícua para esta tese: um ritmo que, embora inserido em um sistema de formas rígidas, se contrapõe a elas, movimentando-as, deslocando-as, fluindo-as. A “Hyperipotesi”, de Manganelli, inicia-se com a frase: “o importante é propor hipóteses”¹⁷⁴. Em seguida destaca que essa é a atividade mais nobre, mais digna da humanidade. Aponta a necessidade de, em qualquer condição, primeiramente, incessantemente elaborá-las; e, em um segundo momento, confrontar com fatos documentados, com as pistas, com os fenômenos ou epifenômenos. E assim se segue: “*ipotizzare* [especular] é saudável, é relaxante... é uma atividade eufórica e euforizante, de fim de semana, como um fundamento religioso, projeções gerais, como lanchar com os consanguíneos”¹⁷⁵. O encadeamento de frases se destaca, ou pela tentativa (sem sucesso) de “encaixar” a atividade especulativa, de finalizá-la em termos, ou pelas associações que o autor propõe, que são de campos semânticos quase opostos.

A apresentação segue com esse ritmo, com esse leve estranhamento, até alguns fatos intervirem e se associarem ao discurso. O texto transcrito, publicado integralmente como prefácio do livro *A e B*, apresenta didascálias que acrescentam eventos ao enredo. O primeiro apontamento, “uma ligeira inspiração”, interrompe o encadeamento inicial. A partir de então, o autor não se detém somente no ato de especular o que seria tal ação, ele passa a agir assim em relação aos fatos conhecidos, aos fatos tidos como certos em relação à história da humanidade. É interessante notar que o que antes era objeto do discurso transpassa para o gesto. Em outras palavras, a ação de levantar hipóteses também era especulativa, mas, depois da interrupção silenciosa, ela passa a ser mais evidente, alçando questionamentos diante de fatos que, eventualmente, estão postos rigidamente: “Talvez a história humana seja uma

¹⁷⁴ MANGANELLI, 1975, p. 7 – tradução minha. Texto original: “l’importante è proporre delle ipotesi.”

¹⁷⁵ Ibidem – tradução minha. Texto original: “Ipotizzare è sano, relaxing... è un’attività eufórica ed euforizante, da week-end, come fondare religioni, concepire generali, merendare con consaguinei...”

cansativa, inacabada tentativa de ‘vestir o universo’, lavá-lo, desatar-lhe os nós, educá-lo à discrição sexual, assistir às escolhas de suas gravatas”¹⁷⁶.

A palestra evolui agregando os sons exteriores ao discurso: um despertador toca, ouvem-se vozes incompreensíveis, vozes animadas, disparos de revólver, choque de objetos, canto de cigarras, chuva, assobios, som de trem; o tom de voz do palestrante muda conforme surgem os elementos, às vezes mais brando, às vezes mais radiante. Até culminar em um instante significativo: explosão de barulhos incompreensíveis seguida de silêncio. Manganelli levanta hipóteses ao passo em que os elementos sonoros surgem: “a chuva lava o sangue... e o trem... o trem faz o quê? Leva os cadáveres dos derrotados? Não é provável. Ou talvez: depois de ter lavado o sangue, as ferrovias foram construídas?”¹⁷⁷. E, neste ponto, seu discurso se emaranha com os ruídos e se torna incompreensível até chegar à pausa. Então, agora, é o silêncio que se torna objeto das hipóteses.

Por meio dessa breve exposição, destaca-se a maneira pela qual o autor deixa a linguagem fluir. O que inicialmente estava somente no campo da forma transpassa ao campo do conteúdo, do método. Ratificando, aqui a noção de ritmo é compreendida como fluidez, como movimento, como rearranjo de elementos, ao passo que as dinâmicas da língua, as escolhas conscientes e recorrentes nos gestos de escrita compõem um estilo. Nesse sentido, Manganelli se utiliza de vários estilos já existentes, conferindo-lhes um ritmo particular. A escuta desse ritmo se assemelha à escuta de uma passagem musical, pode evocar pluralidade de combinações, desdobramentos linguísticos, inquietantes sugestões de sentido.

Assim como outros textos de Manganelli, “Hyperipotesi” apresenta hibridismos, desorientações contínuas em relação às certezas de sentido, privação de conclusões rígidas e fechadas. Condição que ocorre, como visto, também em *Hilarotragoedia*. A leitura dessa obra pode ser ágil, até certo ponto. Contudo, o leitor que segue esse caminho cai nas suas armadilhas. O ritmo que *Hilarotragoedia* propõe é feito de desacelerações que suspendem o leitor; ao passo em que o leitor avança na leitura ele tem a sensação de não ter conseguido penetrar a obra. Isso ocorre porque a escrita se sustenta como uma estrutura sintática composta por orações subordinadas, impondo a quem lê uma necessidade de recuperação de trechos anteriores. Em outras palavras, na medida em que o leitor avança na leitura, ele se vê

¹⁷⁶ MANGANELLI, 1975, p. 7 – tradução minha. Texto original: “(Lievemente ispirato) Forse la sotira umana è un faticoso, inconcluso tentativo di ‘vestire l’universo’, lavarlo, disimparargli i rutti, educarlo alla discrezione sessuale, assisterlo nella scelta delle cravate.”

¹⁷⁷ Ibidem, p. 10 – tradução minha. Texto original: la pioggia lava il sangue... e il treno... che fa il treno? Trasporta i cadaveri degli sconfitti? Non è probabile. O forse: dopo aver lavato il sangue, costruite ferrovie?

obrigado a retornar. Portanto, a composição rítmica que o autor lança na obra é composta por ramificações de sentido que se metamorfoseiam, mantendo-se em diálogo constante, tal qual ocorria em “Hyperipotesi”. Tais freios recuperam sentidos que são abandonados no momento em que se escolhe uma direção rumo à definição, ou seja, entre a palavra inicial e o sentido final várias possibilidades de significação são abandonadas, mas, ao livrar o vocábulo de sua trajetória convencional, se instaura um amálgama de definições nascidas da ausência.

Esse gesto de Giorgio Manganelli se mantém em conformidade com a ideia de linguagem de Maurice Blanchot, segundo a qual a palavra mata a coisa, como já exposto no ato anterior. Nesse sentido, o estado imanente da língua abarca infinitas possibilidades de significado. As palavras funcionando como limiar entre o mundo e as possibilidades de significação também são observadas em *Sconclusionone*, obra que explora as palavras potencializando-as ao extremo, como se fossem delírios, que prendem ao mesmo tempo em que libertam as coisas. Algo muito próximo do que o autor faz com *Dall’Inferno*; entretanto, o esvaziamento, aqui, não recai sobre as coisas, mas sobre o protagonista. Esse que se apresenta como uma espécie de fantoche, possibilitando que seja atravessado por várias identidades e, assim, podendo até mesmo declarar sua própria morte. O sujeito se torna instrumental à enunciação – e não mais ao enunciado, como tradicionalmente se pensaria. O ser humano é transferido ao posto de catalisador de sentidos.

A leitura das obras literárias apresentadas por Manganelli propõe rotas em que é inevitável refletir sobre o movimento contínuo da/na linguagem. Tal movimento observa a linguagem a partir de sua singularidade, e não por meio de sua parte generalizável. Por meio deste *modus operandi* o objeto de análise é lançando para o ato de enunciação – conforme já exposto. Assim sendo, concentram-se na obra o gesto do autor e o gesto do leitor. Agamben observa que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta”¹⁷⁸, ou seja, que sua principal característica não é o que nele se produz, mas o que ele provoca. Nesse sentido, quanto mais os gestos perdem sua desenvoltura sob a ação de potências que não se tornam feitos, tanto mais a vida torna-se indecifrável. Por um lado, as ações humanas podem ser vistas enquanto meios em direção a uma finalidade, por outro lado, a práxis pode ser tida como finalidade, apartada de seu meio produtivo; como uma terceira via, mais potente que o fazer e a prática, o gesto se coloca como ímpeto que rompe tanto fins quanto meios, subtraindo a mediação destes. O gesto se apresenta como uma força motriz.

¹⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 12.

Para compreensão desta força, portanto, não há nada mais enganador que a busca de um fim: o seu fim é o próprio gesto.

Pelo viés do ritmo e do gesto é possível inquietar-se e aquietar-se diante da literatura manganelliana. Abarcando os gestos do autor e de quem lê, a obra suporta-se a si mesma, possibilitando a fluência dos ritmos que propõe, dessacralizando a linguagem por meio dos movimentos de significação. Dessacralizar a linguagem no interior de seus próprios mecanismos, como afirma Graziella Pulce:

A literatura é uma dessas formas, já que é precisamente o lugar do sagrado, da desordem primitiva, horror de ser que se manifesta enquanto é, protegido apenas pelo laborioso cerimonial da retórica, que sabe falar com o potencial destrutivo dos conteúdos e consente alguma manobrabilidade.¹⁷⁹

No interior da literatura, esse espaço sagrado se torna perigoso, porque é passível de manobras. Ao afrontar a linguagem nos seus próprios artifícios, esse ritual profana o que é tido como sagrado. É uma literatura de profanação, no sentido que Agamben atribui à palavra, isto é, de restituição dos objetos ao livre uso das pessoas.¹⁸⁰ O jogo literário proposto por tais obras profana a linguagem que se apresenta quase intocável em obras de vertente realista, a linguagem quase sagrada. O caráter lúdico do texto esvanece o mito da relação pura e imediata entre a palavra e a coisa a que se refere, permitindo que se sobressaia o rito desse vínculo. Isso significa que o jogo de linguagem proposto nessas obras é capaz de liberar e deslocar aquilo que outrora permaneceu na esfera do sagrado, contudo, sem sua simples abolição. Como destaca ainda Agamben, a “profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso”.¹⁸¹

Uma vez liberta pela profanação, a linguagem percorre trajetórias ocultas, expressa gestos de que se emancipou, abre-se à novos usos, abandona a pureza dos caminhos urgentes e já conhecidos. Porém, a possibilidade de novos usos só nasce a partir da inoperância do velho uso. Afinal:

¹⁷⁹ PULCE, 2004, p. 57 – tradução minha. Texto original: “La letteratura é uno di quei modi, essendo essa principalmente appunto luogo del sacro, del disordine primigenio, orrore dell’essere che si manifesta in quanto essere, schermato solo dal laborioso cerimoniale della retorica, che sa colloquiare con il potenziale distruttivo dei contenuti e ne consente una qualche maneggevolezza.”

¹⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 58.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 61.

Os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial. Exemplo disso é a linguagem. Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém, tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo e de exceção – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu possível potencial profanatório. Mais essencial do que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso.¹⁸²

A pureza da linguagem demonstra conexões rápidas entre a palavra e a coisa. É um dispositivo do velho uso, o qual faz a linguagem “rodar no vazio”. Justamente neste vazio, na porosidade da palavra, é que a literatura pode operar. A literatura pode profanar os dispositivos que neutralizam o poder da linguagem, aniquilando tais dispositivos que impedem o novo uso, que impedem uma nova experiência da palavra; e uma nova experiência com a palavra.

Como já foi exposto na primeira seção, o ato de criação pode ser entendido enquanto rede de discursos que atravessam quem domina a pena. Contudo, a escritura dessa mão compreende os gestos do autor no jogo literário, movimentando a linguagem aos seus limites, em vias de transgredir suas próprias leis. Segundo Foucault¹⁸³, o autor porta uma função em que não engendra a manifestação do gesto de escrever, tampouco o enlace do sujeito com a linguagem, a sua função dentro desse jogo é possibilitar aberturas de espaços onde o humano desaparece. Afinal, o discurso também é um gesto em que se borram os limites do sagrado e do profano. A função-autor, exposta por Foucault, equivale ao gesto do autor, segundo Agamben¹⁸⁴. Assim sendo, são os gestos do sujeito-autor que se tornam visíveis por meio da escritura. A obra potencializa o gesto do autor em cada expressão, ocultando sua pessoa, trazendo sua presença em ausência na palavra. O gesto se instala, portanto, nos vazios do texto. O lugar que ficou vazio é o campo fértil para os gestos, tanto de quem escreve quanto de quem lê. Ora, a tríade autor-obra-leitor se sustenta somente quando uma parte sustenta as

¹⁸² AGAMBEN, 2007, p. 68.

¹⁸³ FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2009, p. 268.

¹⁸⁴ Cf. AGAMBEN, 2007.

outras, por isso são os gestos que suportam os três pilares. Para que se façam presentes os gestos de quem escreve, é necessário que alguém tome o livro e se arrisque na leitura. Se não houver o gesto de quem lê, o gesto de quem escreve ecoa no vazio aberto pela sua presença em ausência. Contudo, o lugar vazio não está reservado somente a quem escreve, existe latente o convite para quem lê ocupar esse mesmo lugar vazio. A ausência em presença seduz qualquer pessoa. O lócus potente da linguagem não é o texto, também não se abriga em quem escreve ou em quem lê, essa potência tão somente se transforma em ato no gesto que envolve leitor-obra-autor compartilhando o jogo do texto. O texto, por meio do jogo proposto, somente lança luz no espaço da ausência, permitindo o protagonismo à linguagem.

No cerne desse mecanismo, alguns pontos devem ser ressaltados. Cabe a quem escreve estabelecer os limites de uma obra. O texto literário tem liberdade de se abrir em rizomas de sentido no gesto de leitura. Contudo, esses movimentos se mantêm restritos nas operações internas da obra e nas intenções de leitura. Ou seja, os rizomas se ramificam até os limites do que está no interior da obra, e percorrem as trajetórias em direção ao sentido segundo as vivências de quem lê. Em outras palavras, ainda que amplos, os limites são dados com a função de que não ocorra descaminhos nas aberturas plurissignificativas; são limites que circunscrevem a interpretação, impedindo que ela vá além de onde pode ir; afinal, tão ilegítimo quanto a tentativa de resgate do autor na obra é a tentativa de tornar seu gesto a chave secreta de uma leitura. O toque entre pessoas e linguagem é um embate violento, o toque entre ambas as instâncias altera, desloca; a linguagem é selvagem, porém a única arma contra sua selvageria é ela mesma.

Observando a conjectura exposta até aqui, Giorgio Manganelli, por meio do seu gesto de escritura, chama atenção para os artífices da linguagem. Contudo, seus experimentalismos literários operando com a linguagem fazem de Manganelli não um artifício, mas uma potência reveladora. Em outras palavras, ao passo que toma consciência de que a linguagem oferece artifícios para lidar com a realidade, ele opera dentro da própria artificialidade e se expõe mais do que se oculta nesses artifícios. Suas obras, conscientes da impossibilidade de representação total da realidade, se deleitam com aquilo de que dispõem. Sendo assim, quando Manganelli toma consciência de que está completamente inserido na linguagem selvagem, não tenta domesticá-la – ao contrário, consente com e nutre a selvageria da linguagem. Tal operação possibilita a emancipação da dominação da linguagem, uma vez que, inserido no interior dela, se comporta como revelador da sua artificialidade.

Roland Barthes, em “A morte do autor”¹⁸⁵, expõe que a escritura começa no momento em que a voz do autor perde sua origem. Ora, a vertente crítica biográfico-historicista recobriu esta figura moderna por uma áurea que se assemelha àquela recoberta da linguagem sagrada. Muitas vezes destaca-se o prestígio individual da pessoa em detrimento do texto, isto é, algumas vertentes críticas procuravam ler a obra segundo traços da pessoa que a escreveu, como se a literatura fosse uma alegoria por meio da qual o sujeito-autor discorresse confidências que testemunhou. Segundo Barthes, foi Mallarmé, sem dúvidas, o primeiro escritor que vislumbrou e entregou o protagonismo à linguagem. Mallarmé notou que é a linguagem que fala, não o autor. Manganelli segue os passos de Mallarmé; jogando o jogo da linguagem, desmitifica-a, revela suas dissimulações, suas afetações. Ora, a linguística reconhece que o discurso é matéria enunciativa ecoando no vazio das múltiplas vozes de uma cultura – assim, destrói a figura do autor. Para além de quem emprestou a mão à pena, o autor não é nada. Ou seja, a linguagem reconhece um sujeito – cujas marcas se evidenciam no texto por meio de seus gestos – mas não uma pessoa. Admite-se, nesse sentido, que um texto não é feito de uma linha, mas de muitas linhas que se entrelaçam de modo têxtil, cujos tecelões livremente podem rearranjar seus percursos de significação (ou significações). Portanto, atribuir uma pessoa teológica a um texto, portadora da chave que abre os segredos da leitura, é o equivalente a agrilhoar o texto em um significado único e último. Como bem afirma Barthes: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.

Quando o autor morre enquanto pessoa, tornando-se potência enquanto gesto, o texto ocupa o lugar principal, comporta-se tal qual sua própria medialidade. Quem o lê, encara-o em um ato de prazer: seja a satisfação do contato com quem está diante dele, seja o deleite a si mesmo – pelo simples fato da vivência dos jogos de linguagem. Em ambos casos ocorre a suspensão, cujo gozo permanece sem fim. O gesto de leitura é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ainda que não tenha nada a dizer, pelo simples fato de ser na linguagem como medialidade pura, o gesto de leitura é continuamente um efeito que se impõe impedindo a palavra de suas conexões mais urgentes e diretas. O gesto de leitura é uma impossibilidade de falar que diz algo. O mutismo funciona como uma exposição dos seres na linguagem. Isto é, o mutismo é gestualidade.

O silenciamento da fala altera o modo de conceber a linguagem. Funciona como um caleidoscópio, ou seja, uma estrutura de espelhos em que os pequenos estilhaços, através dos

¹⁸⁵ Cf. BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: _____, 2004c, p. 93-97.

seus reflexos, apresentam novas imagens a cada movimento. Sem movimentos, a imagem se reduz a uma única significação. Os estilhaços não mudam, o que muda as imagens é o ritmo que se aplica conforme o aparelho se move. O ritmo, portanto, é a organização das marcas por onde os estilhaços se rearranjam, produzindo uma gama múltipla de imagens, distintas entre si. A fluência do ritmo é o gesto que permite colocar-se à escuta do ser na ausência das palavras.

O ritmo literário proposto por Manganelli através das suas obras, em vista disso, pode ser entendido como uma significação por vir. Uma vez que o aniquilamento das possibilidades de dar fim ao significado da palavra está constantemente à frente; seu fim está sempre no porvir. Isso certamente inquieta, mas também pode tranquilizar. Talvez a obra narrativa que mais delineia os mecanismos rítmicos da prosa manganelliana seja *Rumori o voci*, texto que concomitantemente admoesta e dilata as possibilidades de sentido. Todos aqueles gestos de Manganelli, observados na conferência proferida em Palermo antes mesmo de sua estreia como escritor, estes que perpassam todas suas obras literárias, culminam em *Rumori o voci*. A trama de *Rumori o voci* apresenta um personagem-narrador inserido em um espaço aparentemente desprovido de qualquer outra forma de vida; está cansado ao lado de um rio qualquer, quando ouve um leve ruído ou voz. O barulho desperta questionamentos, as tentativas de resposta se desdobram em hipóteses. O ritmo se mantém por entre novos ruídos, que surgem com o transcorrer da leitura, sempre em um contínuo crescente. Assim como a primeira intervenção, “Hyperipotesi”, essa narrativa também nasce da interpretação de ruídos e se desenvolve na tentativa de responder o questionamento mote que intitula a obra: a quebra do silêncio inicial são *Ruídos ou Vozes* escutadas pelo protagonista?

A escritura se organiza a partir do momento em que admite sua incapacidade de traduzir em palavras os sons inarticuláveis que vêm de um “lugar impreciso”. Cada afirmação ou interrogação propõe uma possibilidade de direção, sem abandonar completamente a enorme quantidade de direções não-escolhidas. As hipóteses fazem hipóteses sobre si mesmas, tornando-se hipóteses de hipóteses:

Você não pode deixar de imitar aquilo que ouve: você não fez o som de uma gota que cai, o bramido de um animal, flauta que voa? Como não poderia ser o itinerário interminável da insensatez? De jeito nenhum: destruição do sentido, perda do sentido, descobrindo que em nenhum momento havia traços, pistas, ou sintomas de sentido. Isso mesmo, sintoma; porque talvez você pode agora pensar que a existência de algum sintoma seria um sinal claro de que o sentido, como se pudesse, seria nada além de uma doença do discurso, uma patologia monstruosa; e, de fato, o sentido, explodindo como uma maldita bexiga de males, seria uma epidemia insana, e o significado do

universo nada mais que uma patologia que se espalhou para além de suas fronteiras até os confins do mundo, ou à noite, para que você não reconheça como mundo.¹⁸⁶

No trecho citado o destaque das imitações de sons reconhecíveis é questionado logo em seguida, sobressaindo sua função ao realizar tal atividade. O autor prefere dar enfoque à ausência de sentido que tal ação evoca. As possibilidades se desdobram até o momento em que o discurso é tido como patologia, já que seu sentido foi esvaziado. Nesse caso, o conceito de ritmo enquanto movimento se mostra muito eficaz, porque é possível considerar a obra, na sua completude, como uma espécie de mapa de sentidos advindos de sucessões de hipóteses, a partir da vaga percepção de ruídos ou vozes.

Por ser uma de suas últimas obras, por meio das variações *Rumori o voci* é capaz de dialogar com grande parte dos escritos de Giorgio Manganelli. Esse ritmo que provoca colapsos de sentidos também é verificável em outras obras e teorias, de diversos autores. Assim sendo, é possível inferir que o ritmo que movimenta tenha sido uma estratégia necessária. Contudo, uma estratégia por qual motivo? Ora, da maneira como convencionalmente se apresentavam, a maioria das categorias que sistematizam o pensamento ocidental ia em direção a uma crise, isto é, parecia já não servir mais. Contudo, perante essa crise, uma saída possível seria o deslocamento de suas faculdades, não pelo abandono, mas com a possibilidade de que também entrassem em colapsos e percorressem novos sentidos. O colapso enquanto abertura a um espaço impensável.

2.3 MUSAS, SEREIAS E ECO

Uma crise pode ser caracterizada por uma alteração no desenvolvimento dos eventos. O século XX assistiu a uma crise da maioria dos moldes que estruturam o pensamento ocidental. Como seria possível conferir eficiência a tais moldes diante de, pelo menos, dois conflitos bélicos em nível mundial, de diversos genocídios ao redor do mundo, de conflitos

¹⁸⁶ MAGANELLI, Giorgio. *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli, 1987, p. 91 – tradução minha. Texto original: “Tu non puoi non imitare ciò che ascolti: non sei stato goccia che cade, animale che brama, flauto che vola? Come potrai ora non essere lo sterminato itinerario della insensatezza? Assenza di senso: distruzione del senso, perdita del senso, constatazione che in nessun momento vi è stata traccia, indizio, sintomo di senso. Ecco, sintomo; giacchè forse tu ora pensi che l’esistenza di un qualche sintomo sarebbe segno certo che il senso, come che sia, sarebbe niente altro che una patologia del discorso, un mostruoso morbo, ed anzi il senso, esplodendo, come una malnata vescica di male, sarebbe una epidemia demenziale, e il senso dell’universo nient’altro che un morbo che avesse disteso le sue frontiere fino agli estremi del mondo, o della notte, ché altro tu non conosci come mondo.”

ideológicos dos sistemas que regulam a sociedade, entre outros eventos? Ainda, como as artes poderiam encarar essa realidade? Ou melhor, o que a arte poderia fazer com sua função mimética face a essa realidade?

Aparentemente, as reflexões de Erich Auerbach¹⁸⁷ sobre a *mimesis* já se abalavam face aos eventos do século XX. Diante das atrocidades desse século, Theodor Adorno declara que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”¹⁸⁸. O que se expressa é a incapacidade de uma representação convencional da realidade, já que a própria realidade se impõe enquanto reflexo de uma sociedade que também está em crise. Uma vez que a sociedade é composta por pessoas, seus colapsos refletem o próprio ser humano em colapso. Sendo a linguagem uma ferramenta do ser humano social utilizada para representar a realidade, ela também se conscientiza de que está em crise.

A linguagem é para o homem um meio, na verdade, o único meio de atingir o outro homem, de lhe transmitir e de receber dele uma mensagem. Consequentemente, a linguagem exige e pressupõe o outro. A partir deste momento, a linguagem é dada com a sociedade. Assim, cada uma destas duas entidades, linguagem e sociedade, implica a outra. Pareceria que se pudesse e mesmo que se devesse estudá-las em conjunto, descobri-las em conjunto, uma vez que em conjunto elas nasceram. Pareceria também que se pudesse e mesmo que se devesse encontrar de uma a outra, da língua à sociedade, correlações precisas e constantes, uma vez que uma e outra nasceram da mesma necessidade.¹⁸⁹

Certamente que após o Holocausto a arte da palavra não poderia se calar, contudo, a possibilidade de novas formas de exprimir o inexprimível não somente se faz possível, como se faz necessária – como bem aponta Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, quando declara: “depois de Auschwitz, não se pode mais fazer poesia, a não ser sobre Auschwitz”¹⁹⁰.

Ante ao desencadeamento da crise da/na linguagem, é possível considerar as reflexões de György Lukács, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Roland Barthes, entre outros intelectuais. A tese de Peter Szondi, por exemplo, analisa a modernidade pelo viés do teatro. Em meados do século XX, o intelectual alemão finaliza sua *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (1956) e, por meio de uma pesquisa, corrobora a deflagração dessa crise. Uma

¹⁸⁷ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP, 1971.

¹⁸⁸ ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução: Augustin Wernet; Jorge de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 61.

¹⁸⁹ BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães et al. Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989, p. 93.

¹⁹⁰ LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997, p. 137.

leitura mais desatenta tenderia a observar tal sintoma somente no drama, entretanto é possível escavar a situação e refletir acerca do arsenal de crises que se instauram. Este arsenal envolve, além da crise na/da linguagem, as crises em aspectos como as relações diplomáticas humanas e as artes. As trilhas que Szondi segue se perfilam com percursos de reflexão de vários outros estudiosos, como por exemplo Anatol Rosenfeld quando discorre sobre *O Teatro Épico* (1965) para entender o teatro brechtiano, ou ainda Georg Lukács com sua *A teoria do Romance* (1962) em que questiona as totalidades rígidas de outrora.

É interessante notar que a tese de Peter Szondi pode ser capaz de emoldurar várias discussões. Isso se deve ao fato de que sua *teoria*, por meio do fluxo temporal, intenta refletir sobre a modernidade, ao mesmo tempo que intenta refletir-se diante da modernidade. Szondi desenvolve seus conceitos por meio do movimento de fluxo e refluxo, sustenta e tensiona sistemas. O *modus operandi* pensado antes da modernidade concebia o humano apartado do objeto; o que o autor destaca é a fusão de ambos enquanto problemática da modernidade. Isso movimenta toda a concepção de representação artística, chegando a limites extremos do *não*, como em Tchékhov, cujos dramas se constituem sob o signo da renúncia: “a renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão”¹⁹¹. A solidão é expressa por várias formas, dentre elas a renúncia à comunicação. Os diálogos passam a ter pesos muito leves, quase nenhum; funcionam como pano de fundo do drama essencial das personagens; destacam-se os monólogos derrubados, as réplicas, as conversas vazias de sentido. Vale destacar que não são monólogos tradicionais – como se via em *Hamlet*, de Shakespeare –, ao contrário, são palavras pronunciadas no não isolamento; contudo, são palavras que isolam aquilo que se expressa, atiram ao vazio. Inicialmente, os monólogos tornam-se solilóquios para, posteriormente, se transformarem em mudez. “Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece”¹⁹². A mudez é um dos meios em que a instauração da crise “na” e “da” linguagem se expressa.

Neste ponto algumas características se tornam relevantes. Tem-se, novamente, uma constelação de intelectuais notando o arruinamento das tendências rígidas de representação da realidade, dos absolutismos em diversas áreas humanas. O ritmo que flui como possibilidade de significações outras, diversas das convencionais. Um sintoma tanto da crise dos absolutismos quanto dos movimentos rizomáticos de significação, em outras vertentes

¹⁹¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 46.

¹⁹² *Ibidem*, p. 50.

literárias e teóricas. As renúncias encontram subterfúgios alcançando os extremos do “eu preferiria não fazer”¹⁹³. Várias esferas sentem os efeitos deste *não*, inclusive a linguagem; de tal forma que as palavras podem apartar-se daquilo a que evocam, atirando-se no vazio; em outros termos, as palavras emudecem. Ainda pensando sobre a crise da/na linguagem, alguns escritores constroem suas obras entendendo que sua atividade não esgota a potência das palavras, ou melhor, que a palavra não é suficientemente completa para referenciar as coisas e a leitura de mundo; assim, tais escritores não se propõem a outra ordem da linguagem, mas trazem nas suas obras a impossibilidade de qualquer ordem que se instaure enquanto soberana, expondo a fragilidade da supremacia que pode existir na relação entre palavras e coisas. Esse desmoronamento do lugar comum entre palavras e coisas a que evocam é o espaço da literatura.

Roland Barthes destaca que a escritura é a destruição de toda voz¹⁹⁴. E não poderia ser diferente, porque toda a aura de poder e veridicção da qual a figura do sujeito-autor já foi cercado cai por terra com a mudez. A escritura comunica justamente porque o caráter de sagrado do autor, aquele status de um ser intocável, já não serve mais. Ainda que o autor seja percebido por meio da linguagem através de seus gestos na obra escrita, a rigidez do poder que o cingia já não é mais percebida, arruína-se. Agora são os seus gestos de escritura que permanecem como sons, ecoando por meio da linguagem. O que se destaca é que o império do autor foi abalado junto com a desconfiança da palavra, junto com o emudecimento da linguagem. Portanto, a linguagem sai da coxia e entra em cena para protagonizar, alça-se à patamares mais elevados. Evidentemente que a linguagem em sendo um código não é capaz de se destruir, porém ela pode subverter-se de modo lúdico, frustrar esperanças de suas referências urgentes e iludir em relação aos sentidos esperados. Quando protagoniza, a linguagem profana o autor, os diálogos e, até mesmo, a própria palavra.

Além da possibilidade de mudez da palavra, há um caminho, seguindo quase na direção oposta, que pode prestar assistência às chances de saída da crise da/na linguagem. Em paralelo a ideia de Barthes, Benveniste, ao refletir sobre o ato de enunciação, destaca que cada pessoa se vale da língua imprimindo suas marcas no sistema linguístico. Os empregos individuais das formas não são idênticos em todas as pessoas que usam o mesmo sistema ou emprego da língua. “São, em realidade, dois mundos diferentes e pode ser útil insistir nesta diferença, a qual implica uma outra maneira de ver as mesmas coisas, uma outra maneira de

¹⁹³ Cf. MELVILLE, 2017.

¹⁹⁴ BARTHES, 2004c, p. 57.

as descrever e de as interpretar”¹⁹⁵. O que Benveniste aponta é que, no ato de enunciação, as assinaturas, os gestos, de quem produz o discurso não podem ser apagadas; mas não somente pelos gestos enunciativos, como também, sobretudo, porque a veiculação do enunciado se dá por meio da voz.

O emprego da língua é entendido por Benveniste como um mecanismo que afeta a língua. Por vezes este mecanismo pode se confundido com a própria língua, passando despercebido. Em suma, em cada enunciação quem o faz se vale do emprego das formas do sistema linguístico para comunicar suas ideias; ao se observar o conjunto, as diferenças ficam evidentes, sendo essas pequenas diferenças o emprego da língua; cada diferença afeta o todo, que é a própria língua enquanto sistema. Assim sendo, cada pessoa ao enunciar seu discurso é capaz de colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. A ideia que se apresenta é que cada ato de enunciação porta traços para além do próprio conteúdo do discurso, os quais dão manutenção à relação entre língua e pessoa que enuncia. Os traços saem de quem enuncia e chegam a quem recebe o discurso, tomando a língua como instrumento.

Benveniste aponta três maneiras de instrumentalizar a língua. O primeiro deles, sendo o mais direto e imediatamente perceptível, é a realização vocal da língua; ou seja, os sons, as vocalizações, são atos individuais. O segundo supõe a conversão individual da língua em discurso; em outras palavras, a relação entre “sentido” e “palavras”, a semantização da língua. O terceiro aspecto que caracteriza a língua como instrumento é observar a enunciação no conjunto de sua realização.¹⁹⁶

Enquanto instrumento que pressupõe sua realização de modo individual, cada ato de enunciação é um processo de apropriação da língua. Afinal, a língua, destituída de seu manuseio, não passa de possibilidades de língua. Sendo assim, “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala”¹⁹⁷. Dessa forma, é possível pensar os dêiticos, ou seja, o “eu” que fala imprime suas marcas, que são transmitidas pelo manuseio deste instrumento (a fala) para um “tu” alocutório; o manuseio desse instrumento carrega marcas individuais de quem o utiliza, destacando um tempo (ontem, hoje, amanhã / passado, presente, futuro) e um espaço (aqui, lá). A cada novo manejo os dêiticos também se tornam novos, afinal, as marcas são individuais, sinalizadas pelo aqui-agora da enunciação. É

¹⁹⁵ BENVENISTE, 1989, p. 81.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 82-3.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 84.

importante destacar uma peculiaridade que Benveniste aponta em relação à enunciação escrita: “se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem”¹⁹⁸. Com essa declaração Benveniste se aproxima possivelmente de Barthes, contudo, destacando que no emaranhando de atos de enunciação é que se pode destruir toda voz.

Antes de retomar e prosseguir com a questão da voz, é importante delinear alguns pontos: cada voz é única, singular, capaz de desvelar o ser que a emite. Por meio da voz é possível perceber traços, também únicos e singulares, da pessoa em carne e osso que a possui. Então, a partir do momento que a linguagem se conscientiza sobre sua crise, para além do emudecimento das palavras, existe a possibilidade de recuperar traços de oralidade na linguagem, com a finalidade de que se oculte o totalitarismo do homem. Isto é, recuperar e fortalecer os laços entre a voz e a palavra, reafirmando traços de oralidade.

Italo Calvino, no conto “Um rei à escuta”¹⁹⁹, ocupa-se do tema da audição. O enredo é simples, um rei permanece sentado em seu trono captando a matéria sonora de seu reino – sons, ruídos, silêncios etc. Contudo, em um dado momento, o rei escuta uma voz que canta. “Aquela voz certamente vem de uma pessoa única, inimitável como qualquer pessoa, porém uma voz não é uma pessoa, é algo de suspenso no ar, destacado da solidez das coisas”²⁰⁰. O rei se encontra, então, desafiado a encontrar a pessoa que detém aquela voz, principalmente porque ele entende o caráter singular que pode haver aquela pessoa. Essa matéria sonora (o canto), quando percebida pelo ouvido, se transforma em material pronto para ser decodificado, assim, o rei se concentra no vocábico em detrimento do semântico. O ouvido do rei está habituado ao efeito de despersonalização em que se encontra, porém, quando é surpreendido pela voz se exercita para realçar as vibrações das pregas vocais, algo de humano e inimitável. Por meio da voz é que a condição humana se fortalece:

A simples verdade do vocábico, anunciada pelas vozes sem a medição da palavra, comunica os dados elementares da existência: a unicidade e a condição relacional, mas também a diferença sexual e a idade, inclusive a “mudança de voz” que, sobretudo nos homens, sinaliza a puberdade.²⁰¹

¹⁹⁸ BENVENISTE, 1989, p. 90.

¹⁹⁹ Cf.: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Em *Sob o sol-jaguar*, Italo Calvino exercita uma escritura de contos tematizando os cinco sentidos. Somente três contos compõem este livro: “O nome, o nariz” reflete sobre o olfato, “Sob o sol-jaguar” coloca em cena o paladar e “Um rei à escuta”; não há contos dedicados à visão e ao tato.

²⁰⁰ Ibidem, p. 48.

²⁰¹ CAVARERO, Adriana. *Voices plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 23.

Adriana Cavarero aponta que o arcabouço literário e filosófico ocidental apresenta poucas obras que estimulam o questionamento acerca da voz em seu caráter mais singular. Prossegue:

Em outros termos, a voz – estudada na perspectiva da linguagem e, ainda mais, numa perspectiva que entenda a linguagem como sistema – torna-se esfera geral das articulações sonoras na qual a unicidade do som é, paradoxalmente, aquilo que *não* soa.²⁰²

É um desafio refletir sobre o som que não soa. A questão que Cavarero aponta é que pensar a língua destituída de suas marcas de oralidade, das marcas de quem usa a língua, seria analisar somente o macro, desconsiderando o micro, dentro do sistema linguístico. Aqui se destaca a necessidade de recuperar os traços de oralidade da língua enquanto potência. Recuperar no sentido de algo que se perdeu, ao longo do tempo, como aponta Cavarero:

Exatamente a relação entre prazer vocálico e poesia, focalizada nos estudos sobre as culturas orais, eleva-se a tema central de outro tipo de abordagem teórica, não menos importante e diversificada, que solicita a reflexão contemporânea a aprofundar o tema da voz. Ao lado da perspectiva que indaga a oralidade, insistindo na sua contraposição à escrita, surge então uma constelação de perspectivas, no mais das vezes influenciadas pela psicanálise, que valorizam ulteriormente a componente pulsional e pré-semântica da esfera acústica. Capaz de organizar não apenas o canto, mas também o texto poético – ou mesmo o *texto* em geral e, logo, também a escrita –, a voz é encarregada, neste caso, de uma função eversiva em relação aos códigos disciplinares da linguagem. Ela comparece, portanto, não como um meio da comunicação e da transmissão oral, e sim bem mais como registro de uma economia pulsional, ligada aos ritmos do corpo, que desestabiliza o registro racional sobre o qual edifica o sistema da palavra. As duas perspectivas – de resto irreduzíveis as duas escolas de pensamento definidas – não são coligadas e, em muitos sentidos, resultam mesmo heterogêneas. Tanto é assim que uma estuda a oralidade em contraposição à escrita, enquanto a outra privilegia a textualidade como tanto que tem na escrita o seu principal paradigma. O que as faz entrar em acordo, todavia, é uma tendência a “redescobrir”, em sentido positivo, a potência musical e sedutora da voz que a tradição metafísica, a partir da conhecida hostilidade de Platão em relação a Homero, preocupou-se constantemente em neutralizar.²⁰³

Aparentemente, no campo dos saberes ocidentais, a voz ainda é vista como algo genérico. Quando se reflete sobre a voz nas culturas orais, por exemplo, toma-se como algo coletivo. A voz que se torna objeto de verificação é uma voz de todos – e de ninguém. Quando se pensa na singularidade da voz, por exemplo na abordagem da enunciação, encarar

²⁰² CAVARERO, 2011, p. 25 – grifos no original.

²⁰³ Ibidem, p. 26 – grifos no original.

esse objeto é também um desafio ao sistema. A escuta das vozes plurais, diversas entre si, compõe a sinfonia da oralidade. Sinfonia porque a voz é som, antes de tudo; comunicando palavras, sem deixar de ser sons. Isso leva à questão de que quando a voz soa, não sendo palavra, permite a ressonância de si na palavra, ou seja, o sentido transita da esfera acústica para a esfera linguística. Afinal, como aponta Barthes, “corporeidade do falar, a voz situa-se na articulação do corpo e do discurso e é nesse a dois que o movimento de vaivém da escuta poderá efectuar-se”²⁰⁴. Assim, a voz opera como trâmite entre corpo de uma pessoa e palavra.

A voz, apartada da palavra, é algo inerente a várias culturas ecoando a presença do divino na esfera acústica. Um dos mantras mais importantes do hinduísmo é o ॐ (Om); os indígenas brasileiros vocalizam durante os rituais em que se conectam com as forças divinas, por exemplo os cânticos Nhanerãmoit Karai Poty ou Xondaro’i²⁰⁵; no Cristianismo tem-se a voz de Deus que ressoa aos seus fiéis²⁰⁶ etc. Essa característica chama atenção para algo importante: a voz não camufla, pelo contrário, ela desmascara a palavra e, ao desnudar, revela outros meios de significação. Enquanto a palavra é potência, a voz comunica, antes de tudo, a unicidade de quem a emite.

Os gregos antigos acreditavam que a voz divina poderia inspirar os poetas por meio das Musas. As nove Musas da mitologia grega, que eram filhas de Zeus e Mnemósine, possuíam a capacidade de inspirar a criação artística ou científica. Platão aponta o papel fundamental da Musa como sendo a portadora das mensagens poéticas. Tais mensagens eram transmitidas oralmente para os poetas. A voz dessas divindades é inaudível para os outros seres humanos, isto é, exceto para os poetas, a Musa é muda. O público, em geral, não tem acesso ao canto das Musas, a não ser pela mediação da voz do poeta. Esse procedimento carrega em si uma característica que causa, no mínimo, curiosidade: o poeta também pode ter algo de divino, uma vez que é capaz de ouvir o relato dela e decodificá-lo para os demais seres humanos. Homero busca inspiração na Musa para escrever seus poemas. *Odisseia*, poema épico atribuído a ele, traz logo no primeiro verso uma invocação à divindade: “Canta, ó Musa”²⁰⁷.

²⁰⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 244.

²⁰⁵ MEMÓRIA Viva Guarani. Interpretação: Nande Reko Arandu. [S. l.]: MCD, 2002. 1 CD. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/sons-indigenas/684-ww>. Acesso em: 9 out. 2019.

²⁰⁶ Cf.: A BÍBLIA Sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, Gênesis 6:13. Texto: “Então, disse Deus a Noé: Resolvi dar cabo de toda carne, porque a terra está cheia da violência dos homens; eis que os farei perecer juntamente com a terra.”

²⁰⁷ HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Manoel Odorico Mendes. Prefácio: Silveira Bueno. São Paulo: Atena, 2009, livro I, verso 1.

A mudez da divindade inspiradora se torna matéria sonora na voz de Homero. Para aquele público, o poeta possuía a capacidade de transmutar em audível o inaudível. Homero é o corpo que empresta sua voz à mudez da Musa. Da mesma maneira, cabe a ele a capacidade artística de filtrar, de selecionar, o que ouviu da divindade para transmitir aos demais cidadãos os feitos dessa épica. Uma vez que Homero inicia a obra pedindo que a Musa cante, inspirando-o, ele poderia escrever a obra. Sendo uma divindade, ela tudo vê, portanto, é capaz de dizer tudo que houve – relato que duraria 10 anos, se não houvesse o filtro poético. A relação privilegiada que o poeta mantém com a Musa consiste na capacidade sobre-humana de ouvir o absoluto e construir uma obra com os eventos parciais e incompletos, potentes, mas humanamente audíveis.

Vale lembrar que os poemas, geralmente, eram recitados – ou seja, proferidos em voz alta. Sendo assim, a performance poética recupera laços de uma tradição oral; ainda ratifica a ideia de “canto” vindo da Musa que vigora no corpo e voz do poeta ou rapsodo. Adriana Cavarero aponta que “não mais praticado em viva voz, o canto do poeta se torna, na civilização da escrita, uma espécie de metáfora que enfatiza a musicalidade do verso”²⁰⁸.

O canto da Musa, portador da sua voz, embora esteja em primeiro plano, não anula a palavra. Ou seja, mesmo carregando os traços de quem produziu e de quem recita os versos, tal voz não elimina as potencialidades da palavra. Esse mesmo aspecto pode ser observado quando se pensa nas Sereias. As sereias são seres mitológicos que possuem um canto doce e hipnotizador. As vozes tanto das Musas quanto das Sereias, quando ouvidas, mesmo que portem significação, mantém laços com a *phoné semantiké*, com os traços de oralidade.

Na *Odisseia*, a entidade Circe auxilia Ulisses e sua tripulação aconselhando-os a passar sãos e salvos pela costa da Ilha das Sereias: “Circe me toma a destra [...] e ela assim discorre: ‘[...] Hás de as Sereias primeiro deparar, cuja harmonia adormenta e fascina os que as escutam:[...]’”²⁰⁹. A relação entre voz e escuta, sons e ouvidos, é diferente da que as Musas mantinham. Enquanto as Musas se emudeciam para as pessoas (exceto poetas), as Sereias fazem do *pathos* seu modo de agir.

Refletindo em paralelo sobre os seres inumanos cuja relação com os humanos se dá pelo viés da voz, tem-se, por um lado, as Musas, mulheres divinas, com poder criador, cuja audição era desejável; por outro, há as Sereias, com poder destrutivo beirando a monstruosidade, cuja audição é indesejável. Assim como as Musas, as Sereias também

²⁰⁸ CAVARERO, 2011, p. 127.

²⁰⁹ HOMERO, 2009, livro XII, versos 23-9.

cantam palavras, vocalizam histórias e narram o que viram; contudo narram o que viram no lugar onde habitam, não a totalidade dos eventos – como fazem as Musas. Para as Sereias, a voz é tão importante que elas a utilizam para medir a distância que há entre os barcos e si mesmas, além de usar a vocalização para atrair os marinheiros – por esse motivo que Ulisses deseja ouvir o canto das Sereias, em uma operação parecida com a que Homero faz ao “ouvir” as Musas. Portanto, não se trata de uma voz que é apenas melodiosa, aguda, pré-semântica e que tem algo de divino, mas sim de uma narrativa que é proferida através do canto. Isto é, uma entonação que abarca tanto a oralidade quanto a musicalidade, simultaneamente. Esta vocalização se comporta como um *phármakon*. Em outras palavras, ainda que haja alguma coisa de perigoso, uma vez que não é acessível de forma primitiva a todos, o desejo do poeta é que sua obra seja sedutora ao ponto de se tornar quase irresistível, que cause deleite em quem leia, mas que não seja mortífero – por isso que é a vocalização da Musa que o inspira. A principal diferença entre ambos os seres, além da destinação acústica, é o efeito do seu canto, enquanto a dose de uma possui efeito vital, a dose das outras é letal.

Seguindo Adriana Cavarero, é interessante notar o fato de que nas vicissitudes do imaginário ocidental a sina da Musa e das Sereias se bifurca: cabe à primeira seguir inspirando os artistas, ainda que não cantem mais, enquanto às outras está reservado a perda da palavra, transformando-se em pura voz, canto inarticulado, grito.²¹⁰

As Sereias são seres antropozoomorfizados, isto é, metade humanos e metade animais. Foi a mitologia grega que imprimiu no imaginário ocidental a imagem das Sereias, mas várias culturas apresentam lendas que retratam alguma representação feminina que habita no mar e enfeitiça os marinheiros. Na cultura grega esses seres tinham o corpo de um pássaro e a delicadeza de uma mulher. Uma das representações dessas Sereias é a *Sirena de Canosa*²¹¹, estátua que foi esculpida na cidade de Canosa (Puglia, Itália) entre os anos 400 e 300 a.C. Atualmente faz parte do acervo permanente do Museu Arqueológico Nacional²¹², na cidade de Madri, na Espanha.

²¹⁰ CAVARERO, 2011, p. 131.

²¹¹ A escultura é feita em terracota policromática, possui quase 40cm de altura, largura de 17 cm e profundidade de pouco mais de 15cm. O ser representado está em pé, carrega uma cítara na mão esquerda, a mão direita está quase pousada sobre a cabeça, possui asas, pernas e cauda de pássaro.

²¹² SIREN of Canosa. 340-300 a. C. Localização: Museo Arqueológico Nacional, Madri. 1 escultura, terracota policromática. Fotografia: Luis García. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2008. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_\(M.A.N._Madrid\)_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_(M.A.N._Madrid)_01.jpg). Acesso em: 24 jan. 2020.

Figura 3 – La Sirena de Canosa (340-300 a.C.)



Fonte: Luis Garcia; Wikimedia Commons (2008).

O poeta brasileiro Olavo Bilac descreve uma sereia tal qual se difunde atualmente no imaginário ocidental:

A Iara.

Vive dentro de mim, como num rio,
 Uma linda mulher, esquiva e rara,
 Num borbulhar de argênteos flocos, Iara
 De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninféias a namoro e espio:
 E ela, do espelho móbil da onda clara,
 Com os verdes olhos úmidos me encara,
 E oferece-me o seio alvo e macio.

Precipito-me, no ímpeto de esposo,
 Na desesperação da glória suma,
 Para a estreitar, louco de orgulho e gozo...

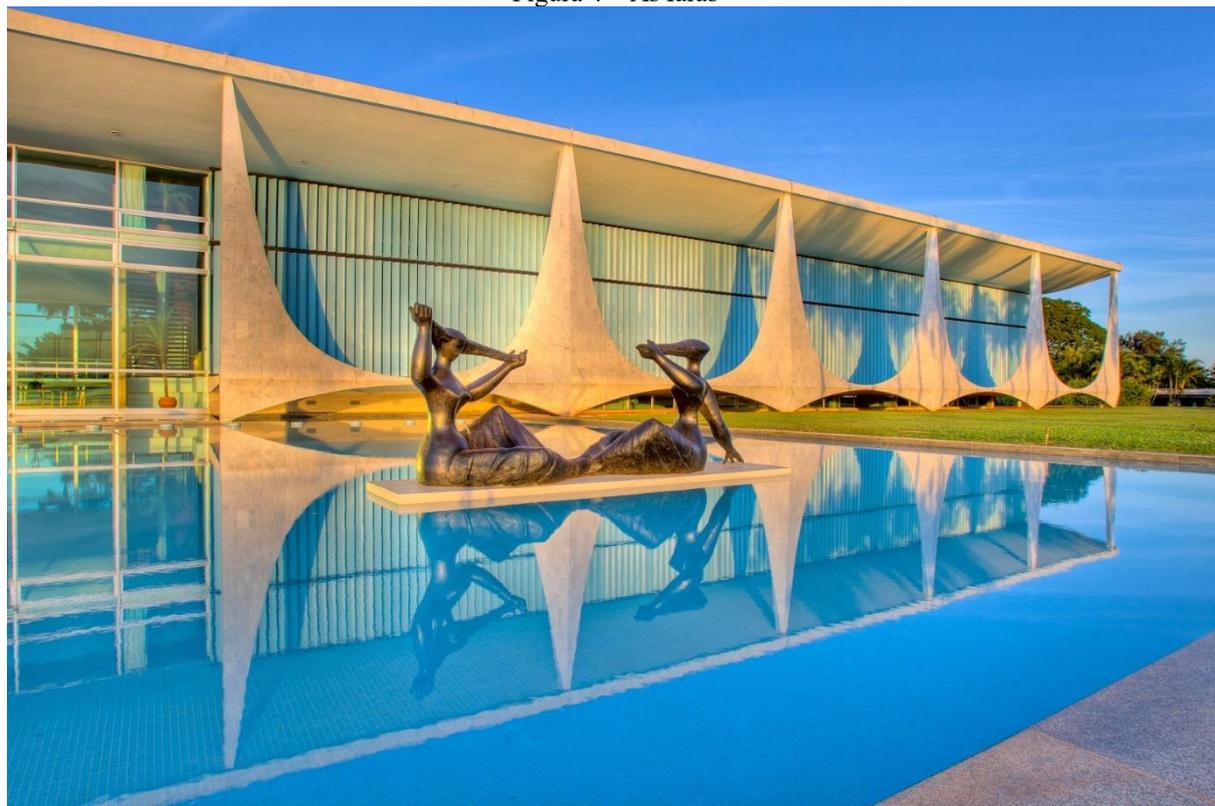
Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:
 E a mãe-d'água, exalando um ai piedoso,
 Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.²¹³

²¹³ BILAC, Olavo. *Poesias*. 23. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1964, p. 290.

O soneto decassílabo recupera a lenda da sereia brasileira Iara. A lenda tem sua origem entre os povos tupi-guarani, sendo muito popular na região amazônica; também é conhecida como a lenda da Mãe d'água. A lenda retrata a imagem de uma criatura, metade mulher, metade peixe, de uma beleza rara e invejável, que mora nas águas amazônicas; tem longos cabelos pretos, pele morena e olhos castanhos; emite uma melodia que atrai os homens, hipnotizando-os por causa da sua voz doce. Reza a lenda que seus irmãos invejavam sua beleza, coragem e determinação – ela era a melhor e mais valente guerreira da tribo, por esse motivo eles decidiram matá-la. Durante uma noite, seus irmãos executaram o plano. Contudo, durante o conflito, Iara assassina seus algozes. Depois do embate em que se defende saindo vitoriosa, ela foge porque teme sofrer represália de seu pai, pajé da tribo a qual pertenciam. Com a ajuda dos homens da tribo, seu pai acaba encontrando-a e lançando-a às águas onde nasce o rio Amazonas, no encontro dos rios Negro e Solimões. Os peixes do rio, diferentemente dos homens da tribo, não temiam seus atributos e decidem salvá-la. Como era noite de lua cheia, acabou transformando-se em sereia. Desde então, Iara habita as margens das águas amazônicas; ali, penteia seus cabelos e brinca com os peixes. Os homens que incomodam a entidade são seduzidos e conquistados, ficam cegos, e acabam sendo levados ao fundo das águas; há ainda a crença de que, se algum homem conseguir escapar dos encantos de Iara, ficará irremediavelmente louco. Alguns índios evitam permanecer próximo aos rios amazônicos ao entardecer, por causa da lenda.

Por ser um patrimônio do folclore brasileiro, existem muitas representações da Iara. Uma das mais notáveis, certamente, é a que enfeita o Palácio da Alvorada – residência oficial do presidente da república, em Brasília. *As Iaras* (1950), esculpida em bronze, é uma obra do artista Alfredo Ceschiatti:

Figura 4 – As Iaras



Fonte: Guerra ([2018]).

Embora venha da região amazônica, por compor o acervo do folclore brasileiro, a lenda é conhecida em todo o país, podendo apresentar variações. Uma das variações alude a Iemanjá, Orixá que compõe o panteão da Umbanda²¹⁴. Na natureza, está associada aos mares e desembocadura dos rios. No Brasil torna-se muito popular, como se fosse uma reverberação da Musa, e inspira diversas manifestações artísticas, como a canção *Lenda das Sereias*, interpretada por Marisa Monte²¹⁵.

Em um dos pontos entoados para celebrar a divindade, a aproximação fica mais evidente. Iemanjá é chamada de “Sereia do mar”, “seu canto é bonito quando vem do mar” e

²¹⁴ Umbanda é uma religião brasileira que sincretiza religiões de matriz africanas (Candomblé, por exemplo), cristãs e espíritas (seja kardecismo, seja de origem indígena). A religião foi oficializada no Brasil em 2012, e incluída na lista de patrimônios imateriais do Rio de Janeiro em 2016. Cf.: BRASIL. *Lei nº 12.644, de 16 de maio de 2012*. Institui o Dia Nacional da Umbanda. Brasília: Presidência da República, 2012; RIO DE JANEIRO (RJ). *Decreto Rio nº 42557, de 7 de novembro de 2016*. Declara Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial a Umbanda e cria o cadastro dos terreiros de umbanda. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, 2016. O nome Iemanjá deriva da expressão iorubá *Yèyè omo ejá* cujo significado é “mãe cujos filhos são peixes”.

²¹⁵ LENDA das Sereias. Composição: Dionel; Arlindo Veloso; Vicente Mattos. Interpretação: Marisa Monte. [S. l.]: UMG *et al.*, 2004. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO2wyR4OEGM>. Acesso em: 2 fev. 2020.

quem a escuta vai com ela para o fundo do mar²¹⁶. Algumas características já estão bem delineadas, tanto de aproximação quanto de distanciamento, entre Iemanjá, Iara e as Sereias. Contudo, é interessante observar a lenda da divindade para tais marcas fiquem mais evidentes. Antes, no entanto, é necessário destacar que a narrativa do mito varia em diversas formas, isso porque a divindade é cultuada por diversos povos; apesar disso, a lenda sempre aponta para fertilidade (maternidade) e é associada às águas (rios e/ou mares). Eis a lenda²¹⁷: Iemanjá é uma das primeiras divindades que habitam o mundo, filha de Obatalá com Odudua. Seu filho Orungã, comparável a Édipo, se apaixona pela sua mãe e afasta-se dela, na tentativa de reprimir suas pulsões. Porém, um dia retorna e tenta violentar Iemanjá, a qual tenta fugir correndo, mas é perseguida por Orungã. Quando o filho está quase alcançando sua mãe, ela cai no chão e, imediatamente, seu corpo se liquefaz. Dos enormes seios brotam águas que fluem até o mar, de seu ventre vários Orixás nascem.

Um dos simbolismos mais significativos é o surgimento de uma energia fecundativa ligada às águas. Alegoria que é verificável tanto em mitos de diversos povos, quanto na teoria da evolução das espécies. Algumas divindades de Aruanda (nome do “olimp” da Umbanda) buscam em Iemanjá o arquétipo da mãe, por exemplo, Omolu, filho de Nanã, é criado por Iemanjá. Isso se dá porque, antes de ser mãe de quase todos os Orixás, Iemanjá dedicava-se à criação e cuidados dos seres aquáticos. Todos os Orixás possuem uma ferramenta de autoridade, e o objeto de Iemanjá é um leque prateado em forma de peixe com um espelho no centro e o cabo em forma de cauda. A divindade dos mares é muito vaidosa e gosta de se enfeitar, sendo representada com colares ou anéis. Sua bondade fez com que ela presenteasse outras divindades com alguns de seus domínios: para Oxum ofereceu as cachoeiras, para Ogum ofertou as praias para que ele possa fazer seus encantamentos etc.

Muitas vezes Iemanjá é tida como a “Afrodite brasileira”, padroeira dos amores, protetora dos navegantes e pescadores. Seu estereótipo porta muita beleza, comumente tendo

²¹⁶ COMO é lindo o canto de Iemanjá. Interpretação: Juliana D. Passos. [S. l.]: Canal Macumbaria, 2017. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-KBo9M9EFws>. Acesso em: 2 fev. 2020. Os pontos são cânticos entoados durante a gira (ritual público de celebração); geralmente são acompanhados por atabaques e palmas. Todas as pessoas que participam do culto podem acompanhar a entoação dos pontos.

²¹⁷ Sobre as diversas lendas de Iemanjá, consultar: SANTOS, Celiana Maria. *Yemanjá, uma sereia?* O “mito” africano no imaginário de pescadores do Rio Vermelho, em Salvador, da Bahia. 2013. Dissertação (Mestrado em Relações Etnorraciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2013, p. 52-8; BARROS, Cristiane Amaral. *Iemanjá e Pomba-gira: imagens do feminino na Umbanda*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006, p. 30-2; CRUZ, Beth. Iemanjá - Lenda, Mito e Sincretismo Religioso. *Leões e Cordeiros: Arte e Cultura*, [s. l.], 10 jan. 2009. Disponível em: <http://bethcruz.blogspot.com/2009/01/iemanja-lenda-mito-e-sincretismo.html>. Acesso em: 23 jan. 2020.

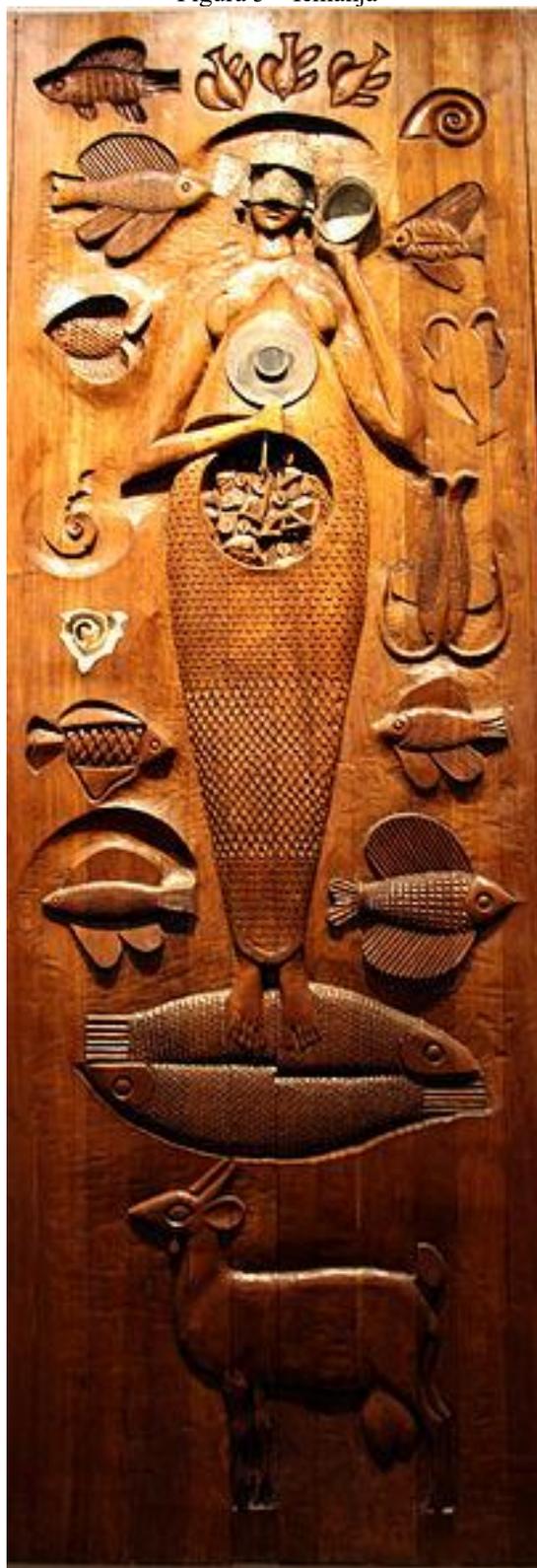
cabelos longos e negros, feições delicadas, corpo exuberante e muita vaidade. Devido ao fato de governar os mares, é muito reverenciada e respeitada pelas pessoas que dependem do mar para sobreviver, afinal suas vidas estão sujeitas a ela, uma vez que é ela quem decide o destino das pessoas que adentram no seu império. Eventualmente apresenta-se na figura de Iara, metade mulher, metade peixe. Segundo a crença umbandista, é protetora dos sábados, as cores que vibram alinhadas a sua energia são o azul claro, o branco e o prateado. Além dessas características, Iemanjá possui diversos nomes, tais como: Rainha do mar, Mãe d'água, Janaína, Dona Iemanjá, entre outros.

Iemanjá é uma divindade muito reverenciada em diversas localidades do extenso litoral brasileiro – quase sete mil quilômetros e meio. Desde a década de 1920, pescadores, moradores e fiéis efetuam cortejo na região da praia do Rio Vermelho (Salvador, Bahia), em comitiva que adentra o mar, levando oferendas e imagens da Orixá. Neste ano de 2020, tal celebração festiva se torna patrimônio cultural da cidade de Salvador²¹⁸.

Sob encomenda do Banco da Bahia (atualmente Banco do Brasil), o artista Carybé criou, durante os anos de 1967 e 1968, vinte e sete pranchas que compõem um painel, o qual faz parte do acervo do Museu Afro-Brasileiro, sediado em Salvador; as pranchas apresentam a técnica de entalhe em madeira com incrustações das insígnias dos Orixás feitas de cobre, prata, ouro, ferro, latão, búzios, espelhos e fios de contas; as dimensões são de dois ou três metros de altura por um metro de largura. Ao se observar a representação feita pelo artista argentino, naturalizado brasileiro, é possível notar a aproximação com as Sereias:

²¹⁸ Cf. SALVADOR. Secretaria de Comunicação. Festa de Iemanjá se torna Patrimônio Cultural de Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal; Secom, 3 fev. 2020.

Figura 5 – Iemanjá



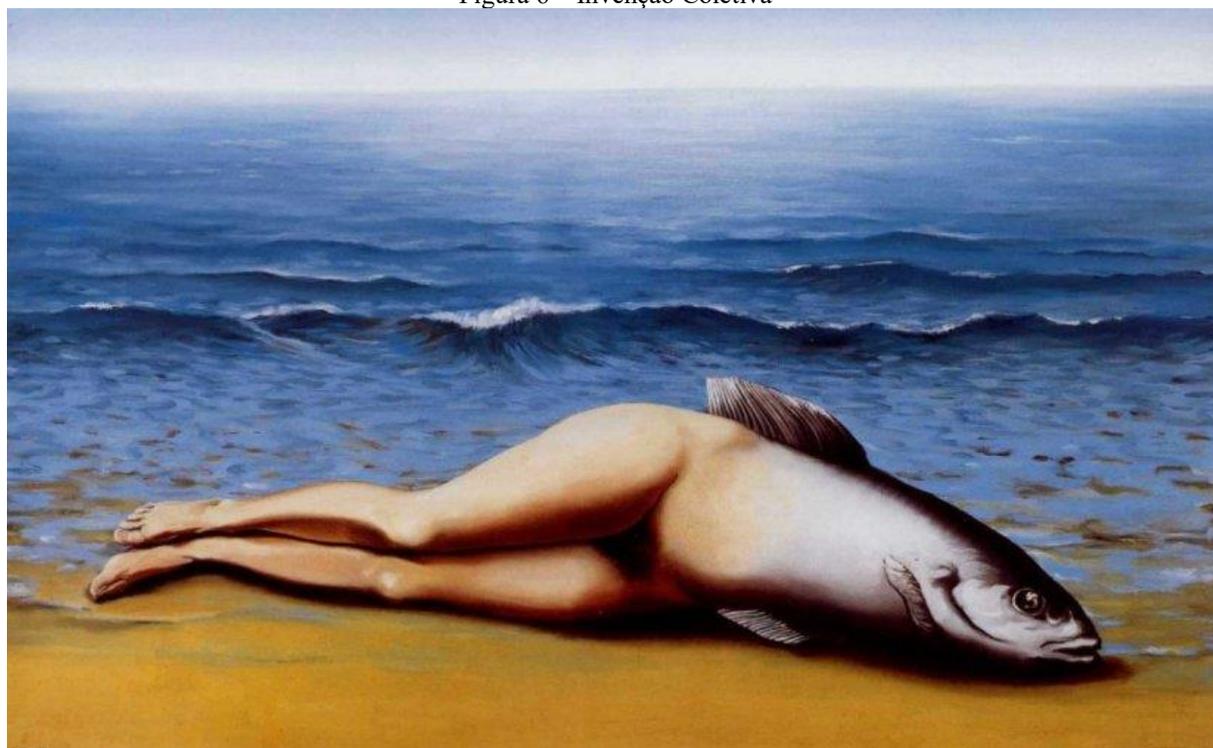
Fonte: Carybé/Sailko; Wikimedia Commons (2013).

Na prancha é possível observar Iemanjá sobre dois peixes e cercada de várias criaturas marinhas, seu corpo recupera o formato de um peixe, está vestida com uma saia

cujos detalhes simulam escamas; carrega sua ferramenta ritualística (o leque) em uma das mãos e, na outra, uma concha repousada na altura da orelha. Para potencializar sua fertilidade, o ventre está exposto e é possível visualizar a gestação dos outros Orixás. Vagner Gonçalves da Silva²¹⁹, em um artigo publicado na revista *Ponto Urbe*, desenvolve uma reflexão apontando as Sereias como ponto de partida para a feitura deste painel.

A figura das Sereias, nos diversos tempos e espaços, se torna um emblema. Atento a esse aspecto, René Magritte compõe a obra *Invenção coletiva*:

Figura 6 – Invenção Coletiva



Fonte: Magritte (1934).

A sereia que se apresenta no quadro, sem dúvida, chama atenção pela troca de lugares entre as metades humana e animal. Mesmo assim, a obra expõe uma sereia em primeiro plano, na orla da praia, com as ondas afastando-se dela. O deslocamento das ondas pode remeter ao próprio movimento do imaginário ocidental afastando Homero deste ser mitológico. Apartado e abandonado de suas origens, está reservado ao ser somente seu fim. A forma representada através da protagonista, aparentemente, encerra em si a sina das Sereias. Vários atributos apontam para seu destino, cartografados na invenção coletiva. O primeiro

²¹⁹ Cf. SILVA, Vagner Gonçalves da. Artes do axé: O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 10, 2012.

deles é que a forma animal não contém nem resquícios de aves, é um peixe; o que antes imprimia elevação do ser, imponência devido a ação de voar das aves, ao se transmutar exprime imersão, uma vez que a ação de nadar dos peixes é reservada aos níveis abaixo da superfície terrestre. Ainda, o movimento do nadar é sinuoso, assim como os movimentos atribuídos à performance social feminina. Dessa maneira, a permuta de lugares entre as metades humana e animal é corroborada, ainda que cause o estranhamento inicial. Essa sereia não canta; da sua boca não se espera nenhum som, mesmo que se abra; ela não pode respirar como os homens. O púbis, o quadril, as coxas, as pernas, todas essas partes do corpo que aludem à excitação sexual masculina heteronormativa, encontram-se expostas. Se há algumas partes do corpo que necessitam ser renunciadas, a invenção coletiva escolheu as que conferem mais singularidades: o rosto, o busto, as mãos. A cabeça humana também é desnecessária, afinal, é o lugar onde se abriga o cérebro, órgão onde se produz pensamentos. “A história do imaginário que a fez bonita e lhe deu um aspecto sedutor, mesmo não ousando declará-lo, queria exatamente isto: um corpo de mulher a ser possuído, um corpo feminino para desfruto do homem que nenhuma parte representa melhor do que o triângulo escuro entre as pernas”²²⁰.

O conjunto de todas essas nuances das Sereias se espalham da mesma maneira que seu canto. Auxiliam na composição da trama simbólica da oralidade. Além da Musa e das Sereias, outra figura mitológica pode contribuir com essa sinfonia. Eco era uma ninfa grega muito falante, que sempre iniciava qualquer conversa; um dia, Hera foi até as ninfas procurar pelo seu marido Zeus, pois sabia que elas eram suas amantes; Eco era a única ninfa que não copulava com Zeus, então, com suas verborragias entretém Hera, impedindo que esta flagrasse seu marido com suas amantes; quando Hera percebeu que tinha sido enganada atribuiu a culpa a Eco e castigou-a: Eco não iniciaria mais nenhuma conversa, cabendo à ninfa somente repetir o que lhe dissessem, tendo a última palavra ao invés da primeira; certo dia Eco avista um jovem muito belo chamado Narciso; perdido, ele diz: “tem alguém aqui?”, no que ela responde: “aqui, aqui...”; o diálogo segue, até que Narciso despreza Eco; a ninfa, muito triste, roga à deusa Afrodite que lhe tire a vida, mas Afrodite não lhe mata, somente desaparece com seu corpo deixando sua voz; por fim, Eco vai morar em uma caverna.

A voz, novamente, tem importância nesse mito. Ao invés de cantar, inspirar ou seduzir, as palavras dos outros são repetidas com uma diferença de tempo. A matéria sonora

²²⁰ CAVARERO, 2011, p. 134.

que se ouve pela voz de Eco deixou de ser autêntica, mas mantém o caráter genuíno quando ressoa e movimenta as sentenças (de Hera e de Narciso). Eis o diálogo entre Eco e Narciso:

Por acaso, o adolescente, separado do grupo fiel de seus companheiros, perguntara: “Aqui não há alguém?” “Há alguém”, respondera Eco. Ele se admira, e olha em torno. “Vem!”, grita muito alto; Eco repete o convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém aproximar-se, pergunta: “Por que foges de mim?” E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste, e, iludido pela voz que responde à sua, convida: “Vem para junto de mim, unamo-nos!” A nada Eco respondera com mais boa vontade: “Unamo-nos!” Ajunta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. Ele foge, e diz, ao fugir: “Afasta-te de mim, nada de abraços! Prefiro morrer, não me entrego a ti!” Eco repetiu somente: “Me entrego a ti!”²²¹

As frases de Narciso, quando ressoam através da voz de Eco, destacam novos percursos de significação, revelam potencialidades que outrora não eram evidentes. Assim, “o eco se faz ressonância segundo um ritmo musical. Pura voz que fragmenta outra voz. Eco faz cantar a musicalidade da língua”²²². Enquanto Narciso projeta itinerários de significação por meio do olho, Eco afeta os mesmos itinerários por meio da sua voz. A fala da ninfa torna-se um espelho, mas, ao invés de refletir a imagem, reflete a voz. O eco é espelho acústico. Cabe destacar a perspectiva de Michel Foucault sobre o espelho enquanto uma heterotopia, cujo efeito pode ser retroativo e, além disso, possibilita descobertas através das ausências: “a partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou”²²³. As heterotopias, afinal, são espaços que abarcam múltiplas camadas de significação e relações cuja complexidade não se dá à primeira vista; também são tidas como espaços de alteridades, constituídos tanto de matéria física quanto de produto mental – vale lembrar que o som é composto por um feixe de vibrações, aos quais se podem atribuir sentidos.

Eco não pode mais falar, porém não pode se calar. Se torna dependente dos discursos que a atravessam. Desencarnada, Eco se torna eco. Ressoa, movimentando os sentidos. Sem boca, sem aparelho vocal, sem pulmões, sem saliva, sem rosto, a bela ninfa só pode brincar com a oralidade. Mais que repetição de palavras, Eco repete sons potencializando cargas semânticas. Uma vez que tais sons se apresentam apartados do seu contexto de origem, a possibilidade de recompô-los não cabe a quem os cria, ou a quem os reverbera, isto é, a

²²¹ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 58.

²²² CAVARERO, 2011, p. 194.

²²³ FOCAULT, 2009, p. 415.

responsabilidade de reinseri-los em novas trajetórias de sentido recai em quem os escuta. Por esse motivo que o diálogo entre Eco e Narciso se torna relevante. Narciso é capaz de ouvir a si mesmo através da voz de Eco. No mito, uma vez que ele não se ouve, permanecendo rígido na habilidade de olhar, seu único fim é a morte; enquanto que a ela, ser flexível cujas habilidades movem-se por entre os domínios da voz, reserva-se a persistência, não morre até se desvanecer.

O espaço de Eco enquanto eco, diferentemente das Musas e das Sereias, torna-se um local desprovido das performances sociais femininas. Ao se transformar em um mecanismo de ressonância, se apresenta indiferente ao semântico. Isto é, Eco se conscientiza da necessidade de rejeitar um sistema linguístico que lhe é imposto – visto que qualquer comunidade utiliza uma dada língua mesmo antes do nascimento de qualquer pessoa que a compõe –, opta pela pura matéria vocálica. Contudo, não se trata de uma matéria vocálica qualquer, mas algo que afeta o semântico da língua em que está inserida. A repetição de Eco se assemelha aos balbucios infantis, dotados de significação, mas que demandam empenho da descoberta. Adriana Cavarero destaca que:

A literatura moderna, sobretudo aquela que se dedica a um trabalho experimental com a linguagem, buscando emancipá-la da urgência de significar, intui a potência dessa regressão. Alguns textos de Samuel Beckett, por exemplo, ou seja, de um autor que ‘defendeu a obstinação por respirar, suporte da constância do dizer’, procedem com um fluxo linguístico que, mediante repetições e descartes sintáticos, substituições fonéticas e ambíguas ressignificações, exaure-se num balbucio em que o sistema do semântico e o sujeito que deveria sustentá-lo encontram a sua dissolução.²²⁴

Além de Samuel Beckett, pode-se pensar em tantos outros nomes, dentre eles Giorgio Manganelli. A singularidade que se dispõe à escuta através da voz evidencia o ser-aí, o qual-quer, nas potências daquilo que se faz enquanto significado aqui e agora.²²⁵ A esfera do vocálico requer o olhar da singularidade. Assim sendo, a voz – junto com todas as suas ontologias – descortina um horizonte que, ao invés de apagar marcas de singularidade, as destaca na pluralidade. Ora, a máxima *cogito, ergo sum*, de René Descartes, destaca que o ato

²²⁴ CAVARERO, 2011, p. 198.

²²⁵ Em *Ser e Tempo* (1927), Heidegger destaca que o “ser-aí” ultrapassa a simples presença no mundo, constituindo-se de diversas formas estando no mundo, estando com outros, conscientizando-se de sua finitude, dentre tantas complexidades. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*: parte I. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005; _____. *Ser e Tempo*: parte II. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. Alinhando-se com as perspectivas heideggerianas, em *A comunidade que vem* (1990), Giorgio Agamben discorre sobre o ser qual-quer, destacando sua singularidade enquanto um ser-quer (alguém com desejos), ao mesmo tempo em que é um ser-qual (tal qual é). Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

de pensar, de cogitar, não tem voz, nem oralidade, tampouco invoca; como se fosse possível apagar todas as vozes, toda oralidade, toda relação entre som e pensamento. O ato de pensar fixa o objeto, coloca-o em uma esfera apartada; em contrapartida, o ato de falar precisa da espiral do tempo e, conseqüentemente, situa o objeto nela, além de se nutrir da relação com o outro. Dizer em voz alta pressupõe escuta, ainda que seja escuta de si mesmo. A voz proferida porta marcas de alguém: “Quem é? Sou eu.”, ainda que tais marcas sejam despersonalizadas, desarticuladas de um rosto ou corpo presente.

Os traços de oralidade permitem que a voz entre nas fissuras do texto. Destacar tessituras rítmicas e musicais das palavras lança luz à relação entre vocalidade e textualidade. Assim, é possível ouvir como o princípio do som organiza o texto, ao mesmo tempo em que desorganiza a pretensão da linguagem de controlar todo o processo de significação. É importante lembrar que a palavra, ainda que escrita, é indagada na sua matriz sonora. Ou seja, tanto a palavra escrita quanto da palavra falada têm sua matriz na esfera oral – espaço potente da palavra. Não é à toa que as crianças, quando estão aprendendo a falar, são capazes de uma ampla expressão fônica, reorganizando as noções de significante, de significado, de referente. Ao se aproximar da apropriação dos sistemas linguísticos, tal amplitude hostiliza a livre vocalização enquanto exercício da oralidade. Aquele exercício infantil, pré-semântico, não é apenas matéria sonora da língua, mas é também traços da singularidade da criança, exercício de oralidade que tanto vivificam ritmos corpóreos, quanto equilibram a pessoa em sua existência. A emissão fônica carrega qualquer coisa de memória do prazer da sucção, não deixando o prazer se esvaír por completo. O discurso, quando proferido, é sempre uma relação de corpos, indispensavelmente sanguíneos, pulsantes, desejosos e libertos. A voz vibra, a língua se move, as mucosas se umedecem e as papilas gustativas confundem notas.

ÁRIA

Orides Fontela

Os silêncios na literatura são perceptíveis para além dos autores que já foram expostos, inclusive o próprio Manganelli. Nesse sentido, abrindo-se a uma perspectiva brasileira, destaca-se Orides Fontela²²⁶. Em seus poemas, Orides explora a crise na/da linguagem. Por meio do silenciamento das palavras, suas obras possibilitam infinitos movimentos em que se inserem pessoas, coisas e palavras. A ideia de mudez integra o fundo da obra. Uma vez que a linguagem utilizada pela autora causa uma espécie de astigmatismo das coisas, a palavra silencia-se. Assim como Manganelli, Orides entende que o silêncio é tão fundamental quanto o som. Nesse sentido, não seria possível crer que um elemento seja privilegiado em detrimento de outro. Segue um “Poema” na íntegra, tal qual aparece grafado na sua publicação:

POEMA

Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
seu signo
– habitar sua estrela
impiedosa.

Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além

²²⁶ Orides de Lourdes Teixeira Fontela (São João da Boa Vista, 1940 – Campos do Jordão, 1998), iniciou suas publicações na sua cidade natal, em um suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, chamado *O município*; formou-se pela Universidade de São Paulo no curso de Filosofia; recebeu prêmios pela sua produção, com destaque para o livro *Alba* (1983), *Jabuti de Poesia* em 1983, e o livro *Teia* (1996), prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1996. Publicou *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996), obras que foram reunidas em 2006 em um Antologia Poética, organizada por Augusto Massi e publicada pelas editoras Cosac Naify e 7Letras. Muito embora a poesia tenha ligações com a lírica – gênero que valoriza a musicalidade, os sons –, os escritos da autora chegam até o público por meio de livros, ou seja, de forma escrita (e não sonora). Portanto, os breves apontamentos sobre Orides Fontela atravessam a maneira pela qual os silêncios adquirem forma na sua escritura poética. Tal intento visa ampliar a perspectiva dos conceitos expostos antes de verificá-los em *Rumori o voci*. O poema que se lê compõe *Alba*.

da memória.

Saber de cor o silêncio
 – e profaná-lo, dissolvê-lo
 em palavras.²²⁷

A desconstrução da palavra, ou melhor, o gesto de trabalho com a linguagem, explorando a palavra, acompanha a obra da autora desde seu primeiro livro. A partir do trabalho de desconstrução e reconstrução da linguagem – ou seja, o ritmo das palavras –, a poeta é capaz de apontar para a busca da essência dos sentidos da palavra. É por meio desse trabalho que Orides silencia o signo poético, buscando o sentido mais primário da palavra. O gesto da poeta é caracterizado pela tensão entre linguagem e mundo. Embora o “Poema” contenha 16 versos, divididos em 4 estrofes, sua forma chama atenção, pois os versos ficam disformes: alguns longos, com 7 sílabas poéticas, com 5 palavras; alguns curtos, com 3 sílabas poéticas e uma única palavra. Os espaços em branco adentram o poema, afastando a grafia da margem (versos 8 e 16, por exemplo), assim como os sinais gráficos invadem a escrita (“barra” no segundo verso e “travessão” nos 7 e 15). Essas características começam a saltar aos olhos, numa tentativa de sinalizar o silenciamento, ou melhor, a desconfiança de que a palavra já não é suficiente para representar aquilo a que se refere. Como sugere a última estrofe do “Poema”, dessa maneira é possível profanar o silêncio.

A obra da poeta Orides Fontela, muitas vezes, é vista como concisa e contundente, e também com tendências metafísicas e filosóficas. Ainda é pouco conhecida e apresenta uma fortuna crítica não muito vasta, embora tenha sido avaliada e reconhecida por diversos críticos e estudiosos, tais como Marilena Chauí, Antônio Cândido, Alcides Villaça, Benedito Nunes, Antônio Massi, Ivan Junqueira e Davi Arrigucci Jr²²⁸. Antonio Candido é quem assina o prefácio de *Alba* e Marilena Chauí de *Teia*. Alguns estudiosos destacam pontos de contato entre a obra da poeta e uma tradição poética e filosófica composta por nomes como Mallarmé, Valéry, Ungaretti e Heidegger²²⁹. A poética de Orides subverte e reorienta estruturas morfossintáticas; reorienta produção literária; reorienta, em última instância, metodologia de enfrentamento da obra. Mas, como já foi exposto, a produção da poeta não paira sozinha no

²²⁷ FONTELA, Orides. *Poesia Reunida* [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 149.

²²⁸ Cf. FARIA, Anaterria Gomes Engelhardt Barreto. *Entre o verbo e o real inefável: Os modos do silêncio em Orides Fontela*. 2014. Monografia (Graduação em Letras – Português) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

²²⁹ Cf. LOPES, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12. n. 2, jul./dez. 2008, p. 115.

universo literário, está associada a uma corrente de “crise da/na palavra”, da qual a literatura universal vinha se aproximando com nomes como José Bergamín, Giorgio Caproni, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Giorgio Manganelli, Anton Tchekhov, Henrik Ibsen, entre outros. A palavra em crise se abre para novos caminhos, novas possibilidades de expressão. Se as palavras são enferrujadas, a relação que se estabelece entre elas e seus referentes pode ser renovada. Enquanto a palavra mata, a literatura silencia a potência de morte contida nas palavras. A linguagem em crise demanda, agora, atração e traição. Atrair puxando violentamente para si, prendendo a atenção de quem lê o texto para que a compreensão não se dê automaticamente. Trair empurrando a pessoa que lê para os abismos da literatura, causando desconforto, deslocando da naturalidade de entendimento, instaurando o caos. Por isso que os silêncios comunicam tanto quanto o som, as lacunas podem servir ao único resultado possível do embate da crise da palavra. O olhar voltado para os vazios pode sinalizar a singularidade do objeto artístico, a devolução de sua qualidade única diante da era de reprodutibilidade técnica, sinalizada por Walter Benjamin. Os silêncios podem ser (e muitas vezes são) uma guerrilha contra os sons produzidos automaticamente na multidão.

Refletir sobre o tema do silêncio é um desafio. Aquilo que uma obra literária diz na realidade também rediz, e ainda pronuncia o que não pode ser dito. Um poema recupera o que escapou a uma narrativa; uma peça teatral o que esvaiu a um poema; uma narrativa, o que o drama escondeu; mas a todas as obras algo sempre escapa. Isso ocorre porque é insuficiente esgotar possibilidades, pois as palavras não abarcam o mundo? Quem escreve tem plena consciência disso? Contudo, nunca cessa seu trabalho em busca do melhor ritmo para trapacear a selvageria da linguagem. Demonstrando consciência ante ao abismo entre os eventos e a linguagem, permanece profanando o silêncio, dissolvendo-o em palavras.

3 CANTATA

Ao som de *Paisagem sonora: Percurso*

https://youtu.be/-ZO6rt_YG0Y

Quando as obras literárias de Giorgio Manganelli são movimentadas, conforme proposto no primeiro ato desta tese, são muitas as reflexões possíveis sobre a palavra. Ou seja, um olhar atento para o laboratório literário do autor evidencia que a relação palavra e seu referente é frágil e pode ser continuamente deslocada. Diante disso, o segundo ato exercitou algumas possibilidades de fluxo de significação da palavra. Frente a uma crise da/na linguagem, a palavra toma consciência de suas fraquezas – sobretudo no processo de significação. Estremecida, a linguagem busca caminhos outros. Nesses caminhos surgem novas possibilidades, dentre eles, a recuperação dos traços de oralidade.

A oralidade pode ser entendida como um *modus operandi* da língua em sua forma mais próxima de uma produção sonora, em diversos gêneros textuais e níveis de formalidade. Compõem traços de oralidade a fala, a prosódia, os gestos, as expressões, entre outros aspectos. Dizendo melhor, a oralidade demanda da palavra que tem seus percursos de significação livres caminhos que percorram diversos espaços, até alcançar aquilo a que faz referência – e não somente na palavra que mantém contato direto e intransigente com aquilo a que faz referência.

É importante lembrar que traços sonoros estão contidos no âmbito da oralidade. Portanto, uma vez que os sons se tornam relevantes para se avançar na reflexão proposta pelo presente trabalho, este terceiro ato pretende se debruçar sobre especificidades da malha sonora. O exercício proposto, a partir daqui, é a contemplação dos elementos sonoros e suas nuances. Contudo, de maneira desautomatizada, colocando em relação suas especificidades, escavando os elementos ocultos, à primeira vista, do material sonoro.

No primeiro momento surgem conceitos tais como: silêncio, ruído, som. Certamente que esses três componentes não encerram tudo que pode haver no campo sonoro, entretanto é de suma importância escutá-los, seja em suas singularidades, seja em contato uns com os outros. A partir da escuta consciente, é possível refletir sobre os vínculos entre eles. Nesse sentido, o segundo momento desse ato acompanha as reflexões de Raymond Schafer sobre o

conceito de *paisagem sonora*. Com isso, será possível ampliar a ideia de música, de tal forma que será possível estabelecer pontos de contato com a própria literatura.

3.1 POTENCIALIDADES DA TRAMA SONORA

silêncio

seu

sil

en

cio

sil

vo

do

ce

do

sol

so

me

de

mim

(Susanna Busato)

Neste ponto, faz-se necessária uma limpeza dos ouvidos.

Escutar as minúcias da trama sonora demanda um posicionamento, ou melhor, um enfrentamento de quem se dispõe a tal exercício. Ora, isso porque os ouvidos são órgãos muito vulneráveis e expostos. Enquanto os olhos possuem pálpebras, permitindo assim que sua função se suspenda, os ouvidos estão sempre abertos. Ainda, o ser humano se habituou a utilizar os olhos para mirar, para focalizar, para dirigir sua atenção a um objeto, com mais facilidade do que o modo como se relaciona com os ouvidos. Isto é, sem a limpeza, os

ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, sendo golpeado em todas as direções, não diferindo aquilo que necessita ser escutado.

A limpeza dos ouvidos é necessária. Assim, as trajetórias labirínticas do universo sonoro causarão menos inquietação.

3.1.1 SILÊNCIO

Ao som de *John Cage's 4'33''*

<https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>

Refletir sobre o silêncio não é uma tarefa fácil. Provavelmente, tal labor advém da astúcia latente que o próprio signo carrega. Definir “silêncio” por afirmativas é algo praticamente impossível; exemplificá-lo, é inviável (exceto no vácuo). Os principais dicionários trazem definições para “silêncio” através de vocábulos de negação (não falar, não expor) ou vocábulos do campo semântico da anulação (ocultar, ausência, interrupção, privação).

Neste momento, é importante retomar e ampliar algumas reflexões desenvolvidas no ato anterior. O canto das Sereias se apresenta como uma matéria sonora hipnotizante, composta por uma abundância de vozes. Contudo, é possível, ao mesmo tempo, refletir sobre o silêncio deste canto. Franz Kafka, na narrativa intitulada “O silêncio das sereias”²³⁰ adentra em tal reflexão. O escritor afirma: “As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”. Certamente que o silêncio é tomado como mais terrível, porque nele tudo pode ocorrer. Ao contrário da emissão dos sons, o silêncio abrange a potência. O silêncio é um campo fértil para que tudo se transforme; em comparação, o som permanece aquém, operando somente com aquilo que está sendo realizado. Uma vez proferido, o som elimina qualquer entendimento diverso daquilo que foi exposto – ainda que não haja nenhum significado na trama sonora.

²³⁰ “O silêncio das sereias” faz parte do conjunto de textos e fragmentos narrativos descobertos por Max Brod nos papéis póstumos de Kafka. Inicialmente, a narrativa não tinha título. Foi Max Brod quem atribuiu tal nome “Das Schweigen der Sirenen” [O silêncio das sereias]. Para este texto, foi utilizada a seguinte tradução: KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 105, n. 33488, 6 mai. 1984.

As Sereias de Kafka são mudas por motivos diferentes da sereia de *Invenção Coletiva* (René Magritte). A potência do olhar²³¹ é um atributo muito presente em Ulisses. Kafka, se valendo desse atributo, destaca a potência de um sentido humano em detrimento do outro. O olhar de Ulisses é que o guia em direção aos seus feitos heroicos. No conto de Kafka, esse atributo chama atenção até mesmo das sereias: “Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”²³². Assim, como o ser humano conferiu muito poder à visão, Ulisses pode não perceber o que se projeta fora de suas vistas, perdendo o encanto total da cena. Ulisses direciona seu olhar para o alto e avante, as sereias se encantam com o brilho do olhar dele, de tal modo que elas acabam desistindo de seduzi-lo. As sereias, diferentemente do protagonista, se permitem entrar em contato com aquilo que está fora (do campo de visão, do canto esperado).

O silêncio, portanto, pode ser entendido como um espaço, dentro do qual os eventos sonoros podem viver.²³³ Assim sendo, o silêncio também pode proteger a matéria sonora, uma vez que ela é muito sensível. E, na medida em que se perde o silêncio, ele se torna mais valioso. Quer dizer, o silêncio se torna precioso diante dos ruídos industriais, dos sons das máquinas, das frequências sonoras de rádio etc.

É importante destacar que o silêncio é um espaço de possibilidades. Afinal, tudo pode acontecer para que ele não exista:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa.²³⁴

Assim, é possível inferir que, seja na música, seja em qualquer outro campo sonoro, não há nada de mais vertiginoso do que o silêncio.

O silêncio tanto soa quanto significa, funcionando como possibilidades. Na esteira de Eni Puccinelli Orlandi, é possível destacar “uma concepção não-negativa de silêncio: o

²³¹ Tal atributo pode ser verificado em pinturas de vasos antigos, destaque para um vaso ático de figuras negras, peça que faz parte do acervo do Museu Britânico datada de 480-470 a.C., em que é possível observar Ulisses amarrado no mastro do navio, retratado de perfil, com olhar fixo para frente e para o alto. Cf. MUSEU MARÍTIMO. A Odisseia. *Museu Marítimo*, Santos, 31 out. 2017.

²³² KAFKA, 1984.

²³³ SCHAFER, *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R Gomes da Silva; Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991, p. 71

²³⁴ *Ibidem*, p. 71.

silêncio não fala, ele significa”²³⁵. A exemplo disso, dentre tantas expressividades, pode-se destacar a canção “Jura Secreta”²³⁶, composta por Sueli Costa e Abel Silva, quando relata que “a única palavra que me devora é aquela que meu coração não diz”. Ou ainda, quando Guimarães Rosa²³⁷ declara que “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. Além desses exemplos que sinalizam o silêncio enquanto elemento constitutivo do sentido, a sabedoria popular aponta que: “Quem cala, consente” ou “O falar é prata, o silêncio é ouro”. No primeiro caso, o silêncio atua como corroboração, uma vez que o ato de não falar, o ato de não externalizar um incômodo perante qualquer situação, ratifica tal situação; o segundo caso, indica status de valor entre o ato de falar e o ato de calar, ou seja, enquanto falar elimina as possibilidades através das palavras, o calar evidencia a potência por meio das palavras-não.

O emudecimento da palavra pode livrar-se a si mesma de toda carga semântica que lhe havia sido imposta. O silêncio opta por inquietar, por trapacear com a língua. A possibilidade de silenciar comunica. Então, a partir do silêncio as palavras podem se libertar. O silêncio pode tecer uma trama em que o sentido se encontra irrealizado – ao menos imediatamente irrealizado. Tal autonomia da linguagem permite que o absolutismo humano se desorienta, uma vez que a linguagem opera como mediadora em várias instâncias. Uma das maneiras da linguagem mediar a relação entre pessoas e coisas, aturdindo o absolutismo humano, é compreendendo os emudecimentos da palavra, uma vez que “a linguagem não só não tem condição de desvendar o enigma escondido nelas [nas palavras] mas também tende a torná-lo sempre mais indecifrável”²³⁸. Desamarram-se os nós entre as palavras e as coisas que o homem apertou. Nós esfacelados possibilitam que também se esfacle a ideia de que a linguagem é tão somente um veículo de expressão portadora de uma correspondência natural, direta e eficaz entre palavras e coisas²³⁹. Assim sendo, quando a palavra se liberta, ela consegue afirmar a coisa a que se refere somente afastando-se, apartando-se da coisa e isolando-se em seu universo.

A ideia de literatura enquanto violência já foi exposta anteriormente. Ampliando e corroborando, se a língua afirma a coisa no instante em que nega sua presença, então, a língua

²³⁵ ORLANDI, Eni Pucinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 42.

²³⁶ JURA secreta. Composição: Sueli Costa; Abel Silva. Interpretação: Simone. [S. l.]: UMG; EMI Music Brasil Ltda., [2009]. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bksWF5nFd0M>. Acesso em: 27 jan. 2020.

²³⁷ ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 30.

²³⁸ ESPOSITO, 2016, p. 63.

²³⁹ Vale destacar que o tipo de relação entre palavra e coisa designada, natural ou convencional, tem originado fartas discussões, a partir do Crátilo, de Platão.

também porta um caráter violento ao nomear as coisas. Isto é, a principal característica da palavra é sua violenta fenda originária entre palavra e coisa. Ademais, a fatalidade da palavra é sua irreversibilidade, isto é, uma vez proferido jamais se retoma tal palavra, a não ser dilatando o discurso; a única maneira de apagar a palavra é sua mudez.²⁴⁰ Portanto, a prerrogativa maior do discurso humano é a possibilidade de palavra-não. De tal forma, a vivificação da coisa na palavra é somente sua negação, a mudez da palavra, o vazio onde a palavra pode habitar. Isto posto, o devir da coisa se esvai da palavra, o instante em que a linguagem se empenha para assimilar a concretude da coisa na palavra, é o mesmo momento em que transfere a coisa para o plano das abstrações. Esta ambivalência ocorre porque a palavra alcança conceitualmente a coisa no exato lampejo em que se revela o negativo que a constitui. Ecoando Maurice Blanchot, Esposito afirma que para a palavra representar a coisa em sua essência, suprime a mesma em sua existência²⁴¹:

A morte que a linguagem confere às coisas repercute sobre elas, retornando aos sujeitos que delas fazem uso. O poder de falar liga-se a um vazio de substância, cuja comunicação vai das palavras para quem as pronuncia, arrastando-o no mesmo vórtice: “Quando falo” – conclui Blanchot – “nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz”.²⁴²

Ora, não somente a coisa morre no interior da palavra, mas também quem a usa. A palavra se torna uma faca de dois gumes, violentando tanto a coisa referida quanto a pessoa que a usa. Nesse sentido, a única linguagem capaz de libertar palavra, coisa e pessoa, é a linguagem literária. Não pelo resguardo, pelo contrário, porque a literatura pode operar na fenda originária entre palavra e coisa. Operando nos vazios de sentido, destrói. Pois seu fim é não dizer nada. Assim sendo, “se a linguagem comum deixa as coisas separadas das palavras, a da literatura faz das palavras coisas novas, que justamente vivem do nada nelas inserido”²⁴³.

3.1.2 *RUÍDO*

[...] *Eu vi o dia e a noite se encontrá.*

²⁴⁰ Cf. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*, seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, p. 93.

²⁴¹ ESPOSITO, 2016, p. 66.

²⁴² *Ibidem*, p. 67-8. O texto faz referência a Blanchot (2011, p. 312).

²⁴³ *Ibidem*, p. 68.

(Tom Zé & José Miguel Wisnik)

O ruído pode ser entendido como qualquer som que agride, interfere ou age como destruidor da matéria sonora que se pretende ouvir. Nesse sentido, o ruído é o negativo do som²⁴⁴. Contudo, é importante destacar o negativo para que se possa notar melhor o positivo. O ruído, mesmo sendo um ataque à matéria sonora, é algo fugaz. Assim, sua percepção demanda sensibilidade. Raymond Schafer aponta que:

Para os insensíveis, o conceito de ruído não é válido. Alguém que dorme como uma pedra não ouve nada. A máquina é indiferente ao ruído porque não tem ouvidos. Explorando essa indiferença, a música de fundo foi inventada para homens sem ouvidos. [...] Por outro lado, para alguém verdadeiramente emocionado com uma música, mesmo os aplausos podem se constituir numa interferência.²⁴⁵

Os ouvidos sensíveis à trama sonora são atingidos pela saturação de ruído que o mundo comporta.

Enquanto o ruído se apresenta modo fugidio, formado por um evento sonoro²⁴⁶ que agride a matéria sonora, em oposição, tem-se qualquer som, formado por feixes, que se apresenta de maneira periódica. A partir dessa afirmação, é possível refletir sobre qual função o corpo sonoro desempenha. Isto é, um grito pode ser considerado uma matéria sonora habitual no pátio de uma escola, mas também funciona como um ruído (muitas vezes indesejável) em uma sala de aula durante a realização de uma prova. O grau de ruído que se ouve é variável conforme o contexto em que se apresenta. José Miguel Wisnik aponta que:

[...] O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. A microfonia é ruído, não só porque fere o ouvido, por ser um som penetrante, hiperagudo, agressivo e

²⁴⁴ SCHAFFER, 1991, p. 68.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁴⁶ *Idem*. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. Em *A afinação do mundo*, Raymond Schafer conceitua *evento sonoro*, *objeto sonoro* entre outras concepções. Alinhando-me ao autor, considero que, quando for possível focalizar sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, os entendo como *evento sonoro*. O autor salienta que um evento, segundo definição no dicionário, ocorre em um espaço e dura um determinado tempo, implicando um contexto. Por *objeto sonoro*, também alinhado a Schafer, o entendo como a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora. O objeto sonoro possui um início, um meio e um fim, além de poder ser analisável em termos de invólucro. Ainda, pode ser encontrado dentro ou fora de uma composição musical. Assim, o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade.

‘estourado’ na intensidade, mas porque está interferindo no canal e bloqueando a mensagem. Essa definição de ruído como *desordenação interferente* ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens.²⁴⁷

A reflexão de Wisnik aponta para a potência do ruído no campo das artes, reflexão que se torna relevante para esta tese. Um dos campos artísticos que mais manipula os sons é a música. Contudo, é importante delinear essa arte. O que é música? De que é feita? Quais elementos a diferencia de outras manifestações sonoras?

Não seria possível findar música em um conceito único. Contudo, é possível questionar as convicções de tal maneira que se possa esgarçar o conceito de música. O ruído, por exemplo, mesmo sendo uma interferência, poderia constituir uma peça musical. Um exemplo da utilização dessa ferramenta são as composições do álbum *Parabelo*, de Tom Zé & José Miguel Wisnik²⁴⁸. Nas composições musicais deste álbum, se sustenta a tensão entre acordes executados nos instrumentos musicais convencionais, vozes e ruídos cotidianos. Um dos autores, Wisnik, se mantém coerente quando afirma que o mundo se apresenta com uma gama de ruídos, os quais nos golpeiam através de frequências irregulares e caóticas; cabendo à música trabalhar com eles, ordená-los, extrair deles o viés artístico; uma vez que “o jogo entre som e ruído constitui a música”²⁴⁹.

Um olhar para as sociedades pré-capitalistas – povos da África, indígenas das Américas, povos da Oceania, nas tradições orientais ou ocidentais – destaca que a música era vivida como uma experiência do sagrado, uma vez que a tensão entre som e ruído era potencializada.²⁵⁰ Essa tensão habita um espaço de troca, isto é, permuta entre os signos da vida e da morte, contato entre deuses e humanos. Muitas vezes a música funcionava como um ritual, assim como se sacrificavam animais para canalizar uma energia destruidora humana a

²⁴⁷ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 33 – grifos no original.

²⁴⁸ O álbum *Parabelo* foi lançado, no ano de 1997, como trilha sonora para o espetáculo homônimo do Grupo Corpo (Belo Horizonte – MG) sob coreografia de Rodrigo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister e iluminação de Paulo Pederneiras. Cf.: XIQUE-XIQUE. Composição: Tom Zé; Zé Miguel Wisnik. Coreografia: Rodrigo Pederneiras. Cenografia: Fernando Velloso; Paulo Pederneiras. Figurino: Freusa Zechmeister. Iluminação: Paulo Pederneiras. [S. l.]: Grupo Corpo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0UESriM35I>. Acesso em: 3 fev. 2020. Dois anos mais tarde, em 06 de agosto de 1999, a mesma obra musical (“Xique xique”) serviu para a performance brasileira de nado sincronizado nos jogos pan-americanos de Winnipeg (Canadá); na ocasião, a dupla Carolina Moraes e Isabela Moraes conquistou medalha de bronze. Cf.: SYNCHRO Brasil duet free Winnipeg 1999 Panamericanos. [S. l.: s. n., 2008]. 1 vídeo, 4 min. Publicado pelo canal durangopsi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NeFt2E8J9M>. Acesso em: 3 fev. 2020.

²⁴⁹ WISNIK, 1989, p. 33.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 34.

fim de superá-la, a música acolhe o ruído mortífero transmutando-o em pulsão de vida, ordenada e harmônica. O som pode ser entendido, portanto, tal qual o *pharmakós*, ou seja, algo ambivalente porque nele coabitam vida e morte, ordem e desordem. Seguindo Wisnik:

A música primitiva trava antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente, dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres, e dessa inscrição se extrai o canto sonoro, o vapor barato da música (ouça-se a fusão de profunda dor e alegria cósmicas que há nas maravilhosas texturas polifônicas da música dos pigmeus do Gabão). Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados. A música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais.²⁵¹

A música, em vista disso, pode ser entendida como uma potência de vida ou uma resistência frente às incursões sociais que podem interromper a vida²⁵². Marius Schneider afirma que “todas as cosmogonias têm um fundamento musical, toda vez que a gênese do mundo é descrita com a precisão desejada, um elemento acústico intervém no momento decisivo da ação”²⁵³. A música, nesse sentido, sempre apresenta uma função de pulsão de vida. Ela se apresenta enquanto presença do ser, cuja marca está na voz.

Neste momento, acompanhando as reflexões de Wisnik, é importante destacar que durante muito tempo o ruído sempre foi enxotado da música. Seja no canto gregoriano que privilegia construções puramente frásicas a serviço de uma pronúncia melodizada do texto, seja na abolição de instrumentos rítmicos-percussivos, seja no silenciamento da harmonização dos diversos timbres em prol de uma ordem sonora livre da violência mortífera que habita a gênese do som.²⁵⁴

²⁵¹ WISNIK, 1989, p. 34.

²⁵² Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 143-283. No terceiro capítulo de *O Anti-Édipo*, intitulado “Selvagens, Bárbaros, Civilizados”, Deleuze e Guattari discorrem sobre essa ideia da vida que percorre os seres, ou seja, a vida que não flui; ao mesmo passo que o Estado despótico entende que cada corpo precisa estar apartado da sua origem.

²⁵³ SCHNEIDER, 1960 apud WISNIK, 1989, p. 37.

²⁵⁴ Cf. Ibidem, p. 42. Destaco uma apresentação do Coro Madrigale, sob a regência de Arnon Oliveira, em que os coristas são acompanhados pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a regência de Charles Roussin. Nesta apresentação de *Jesus, alegria dos homens* (1723), de Johann Sebastian Bach, é possível observar a ausência de instrumentos de percussão, as frases sendo entoadas melodicamente, a pouca variação de timbres. Cf.: HERZ und Mund und Tat und Leben [Coração e boca e ações e vida], BWV 147. Jesus, bleibet meine Freude [Jesus, alegria dos homens]. Composição: Johann Sebastian Bach. Execução: Orquestra Sinfônica de Minas Gerais; Coro Madrigale. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mbr_6auE4o. Acesso em: 28 jan. 2020.

Com isso, não é surpreendente que, em algum momento na trajetória histórica da música, o ruído volte a ter força e operar como potência. Um exemplo são as composições que usam os instrumentos de percussão na tentativa de imitar os ruídos naturais, como por exemplo as obras experimentais do grupo brasileiro Uakti²⁵⁵. José Miguel Wisnik aponta que o século XX re-ampara o ruído nas obras musicais:

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de *ruídos* na música de Stravinski, Schoenberg, Satie, Varése (para citar alguns nomes decisivos). É de se pensar na relação entre o desencadeamento desses eventos na música e o contexto da Primeira Guerra Mundial (da qual, diz Walter Benjamin, os soldados voltaram pela primeira vez, para perplexidade das famílias, mudos, sem histórias para contar: o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário, e o silêncio). A ecologia sonora do mundo moderno estará alterada, e *ruído* e *silêncio* entrarão com inevitável violência no templo leigo do som, a redoma da representação tonal em que se constituía o concerto. (O fim da Segunda Guerra Mundial aprofundará esse quadro: a bomba atômica anuncia uma forma definitiva de maximalização do ruído e do silêncio – depois dela a história humana ganha um caráter póster, ou, se quisermos, pós-moderno.)²⁵⁶

Ao se escutar o mundo nos dias atuais, é possível entender o porquê de os ruídos terem sido reincorporados na música. Há uma série de ruídos que nos envolve e entorpece: diversas máquinas (domésticas, de diferentes portes, veículos, entre outras), aglomerações de pessoas nas cidades, ruídos da natureza – cada vez menos perceptíveis no espaço urbano. Tudo isso compõe uma polifonia caótica que beira o ininteligível, quiçá o insuportável. Assim sendo, a relação que se estabelece entre ruído e música se torna cada vez mais abafada.

3.1.3 SOM

²⁵⁵ O grupo Uakti experimentou diversas composições em música durante os anos de 1978 a 2015. O grupo utilizava instrumentos musicais não convencionais, projetados e construídos por Marco Antônio Guimarães. Cf.: PLANETA Terra. Composição: Marco Antônio Guimarães. Interpretação: Uakti. [S. l.]: Universal Music Group, 1985. 1 música, 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vHPgnwJGN0>. Acesso em: 3 fev. 2020.

²⁵⁶ WISNIK, 1989, p. 43-44 – grifos no original.

Ao som de *John Cage's 4'33''*

<https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>

Fisicamente, o som pode ser entendido como uma onda longitudinal que se propaga de forma circuncêntrica apenas em meios materiais. Os sons são percebidos pelos seres quando incidem sobre o aparelho auditivo, assim, as vibrações físicas são transformadas em estímulos elétricos que são interpretados pelo cérebro. Os seres humanos podem ouvir uma faixa de frequência sonora que se estende entre 20 e 20.000 hertz. Tomando como base os seres humanos, tem-se infrassons aqueles cuja frequência é menor que 20 Hz e ultrassons a frequência maior que 20.000 Hz. É importante destacar que o aparelho auditivo de outros animais pode captar frequências diversas das que o ser humano capta.

Partindo disso, já é possível refletir que o som não age somente em um sentido humano. A maior percepção do som ocorre na audição, contudo ele também pode ser apreendido pelo tato²⁵⁷. O som, por ser uma onda, é oscilante e recorrente, mas repete determinados padrões. Ou seja, é praticamente impossível que um sinal sonoro se apresente sozinho e uma única vez; na sua essência esse sinal pressupõe uma propagação de frequências. Em vista disso, Wisnik aponta:

Para dizer isso, podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.²⁵⁸

A relação entre tempo e som pode ser entendida como ritmo. Raymond Murray Schafer aponta que o ritmo é a direção; pode dividir o todo em partes, articulando um

²⁵⁷ Através do entendimento dessa característica do som, o canadense John Alexiou desenvolveu em 2013 uma ferramenta chamada *SubPac*, que consiste em um sistema áudio tátil projetado para fornecer uma experiência em contato com a dimensão física do som. Assim, no evento *Rock in Rio* de 2015, um grupo de pessoas surdas conseguiu ampliar as sensações sonoras do festival por meio das vibrações do som. Aulio Nóbrega, um dos apresentadores do telejornal *Primeira Mão*, veiculado pela TV Ines, relata sua experiência usando a mochila SubPac no Lounge PNE. Cf.: PRIMEIRA Mão – 21/09/19. [Rio de Janeiro]: TV INES, 2017. 1 vídeo, 11 min. Disponível em: http://tvines.org.br/?page_id=33. Acesso em: 3 fev. 2020.

²⁵⁸ WISNIK, 1989, p. 19 – grifos no original.

percurso. É importante destacar que a regularidade do ritmo não dita sua beleza, afinal, mesmo que o andar a cavalo possa ser irregular, a cavalgada não se torna menos agradável.²⁵⁹

As ondulações sonoras pulsam; os corpos interpretam tais pulsações. As músicas atuam nesse limiar permitindo que uma ação interpenetre a outra. Para além da reflexão sobre ritmo enquanto fluxo já apresentada nesta tese, convém destacar a intersecção entre música e corpo através do ritmo. O corpo admite ritmos somáticos (sistema circulatório) e ritmos psíquicos (ondas cerebrais), os quais operam em faixas próprias e diferentes entre si, da mesma maneira a música admite frequências sonoras em duas dimensões: durações (rítmicas) e alturas (melódico-harmônicas).

A movimentação dos sons em diferentes altitudes (frequências) estabelece uma melodia. Qualquer combinação de sons estabelece uma melodia. As alturas são os intervalos de frequência dos sons. As notas musicais apresentam intervalos entre si chamados de tons. Assim, entre a nota dó e ré, há uma diferença de um tom; contudo, entre dó e ré tem-se a nota dó sustenido ou ré bemol, estas são chamadas de acidentes porque a variação entre elas é de meio tom (ou semitom). A relação de alturas entre as notas estabelece escalas, que podem ser mais agradáveis ou menos agradáveis ao ouvido, em outras palavras, não há melodias mais belas ou mais feias, afinal, as melodias obedecem a escalas que foram pensadas para um determinado fim. Algumas são livres, enquanto outras são rigidamente organizadas.

Tanto ritmo quanto melodia operam simultaneamente na música – assim como o fluxo sanguíneo e as ondas cerebrais operam simultaneamente nos corpos. Uma dimensão depende da outra, um nível é guia do outro. “É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser”²⁶⁰.

Ao considerar duração e altura como variáveis de uma mesma progressão vibratória, pode-se notar que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam bastante entre si. É possível reparar que o ritmo, a partir de um certo ponto, pode se tornar melodia; ao passo que a melodia pode ser percebida por meio de relações rítmicas. Outro modo de se pensar música se torna possível.

Até agora tem sido satisfatório pensar o som enquanto uma onda, cuja representação é uma senoide. Contudo, agindo assim, pode-se facilmente cair na armadilha de reduzir o som

²⁵⁹ Cf. SCHAFFER, 1991, p. 87.

²⁶⁰ WISNIK, 1989, p. 21.

de maneira simplificada – porém necessária para a representação abstrata do mesmo. Cada som concreto, na realidade, não corresponde a uma onda pura, mas é composto por um feixe de ondas, uma superposição intrincada de frequências de comprimento desigual. Os sinais sonoros são mais complexos do que uma simples senoide. O que se apresenta na forma de som é uma sobreposição de várias ondas, propagando em diversas alturas e ritmos, cujo resultado entende-se por som.

Figura 7 – Representação de ondas sonoras de um xilofone

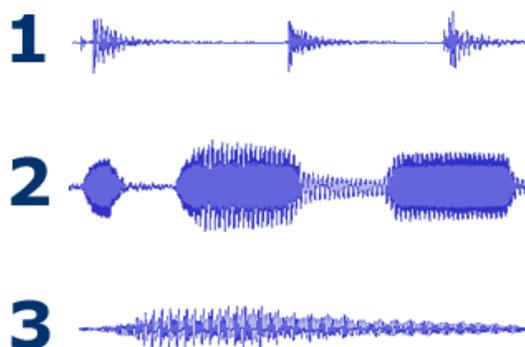


Fonte: Cralize; Wikimedia Commons (2005b).

A figura acima expõe uma representação de um som produzido por um xilofone – provavelmente captado por um osciloscópio. É possível observar que, embora apresente uma constante, as ondas não são perfeitas. Logo no início da representação ocorrem muitas alturas na onda, certamente por conta do atrito entre a baqueta e a tecla.

O conjunto de feixes de onda pode ser mais denso, mais comprimido ou esgarçado, com mais ondas propagando no grave ou no agudo, apresentando diversas peculiaridades. Essa complexidade dos componentes do conjunto determina a singularidade de cada som, que é chamada de timbre. Cada som apresenta um conjunto de ondas, cada qual vibrando em alturas e ritmos próprios dentro do todo. O timbre pode ser entendido como a característica singular de cada parte som. Por meio do timbre é possível identificar e distinguir qual fonte sonora produziu aquele determinado som. Por exemplo, ao ouvir uma orquestra é possível identificar os sons emitidos por cada instrumento que a compõe, assim como é possível distinguir cada voz das pessoas com quem se conversa. Tal distinção é possível por causa do timbre. A diferença no timbre das diversas fontes sonoras vem do fato de que as ondas sonoras possuem formatos diversos. As diferenças podem ser visualizadas na figura 8, a seguir:

Figura 8 – Representação de ondas sonoras com diferentes timbres



Fonte: Cralize; Wikimedia Commons (2005a).

A figura acima mostra três representações. Na primeira, o instrumento é uma tabla (tambor típico da Índia); o som se manifesta quase que instantaneamente após o ataque da mão do artista, contudo cada nota tem uma duração curta. A segunda onda apresenta notas de uma trompa, a nota se apresenta de modo diverso, mais gradual, sofrendo um decaimento leve e tem a mesma duração do sopro do artista, desaparecendo imediatamente após a interrupção do ar. Já o terceiro exemplo é a representação gráfica de uma nota longa produzida por uma flauta; o som surge suavemente, mantém-se com amplitude quase constante e enfraquece lentamente até desaparecer.

Considerando as notas e os instrumentos musicais, para se refletir sobre o timbre, existem quatro partes constitutivas. O ataque é o momento em que ocorre o estímulo para produção do som; dependendo do instrumento, o ataque pode durar centésimos de segundos ou até mais de um segundo. Em seguida ocorre o decaimento, que é o momento entre o ataque a sua estabilização; normalmente dura menos de um décimo de segundo. A sustentação corresponde ao tempo de duração da nota musical; durante este tempo a intensidade oscila pouco. A última parte da nota é o seu relaxamento, que ocorre quando a intensidade sonora diminui até desaparecer completamente; pode ser muito brusco (geralmente em instrumentos de sopro) ou muito lento (em um gongo, por exemplo).

Ao se considerar o feixe de ondas, é importante admitir a amplitude da curva. No campo sonoro, a amplitude da onda é chamada de intensidade. Observando a intensidade de um som é possível inferir sons fortes e sons fracos. Um som forte pode ser interpretado como

algo que oprime o ouvinte²⁶¹, isso porque a psicologia do som salienta que frequentemente tal intensidade de som é pensada a partir de uma figura concêntrica, envolvente como um turbilhão, um vórtice. Agamben declara que a força que toca o vórtice provoca um efeito de espiral, que atrai para seu centro tanto quanto possibilita que se percorra ao seu redor. O vórtice é:

uma força que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca.²⁶²

A imagem que o som forte evoca pode ser entendida como um jogo de tensões, em que algo se amplia e ganha corpo – talvez, por esse motivo, oprima quem ouve. Um som fraco, por sua vez, evoca a imagem de algo que está constantemente se dissolvendo, se esvanecendo, escapando de si mesmo, uma neblina. Um som fraco busca alçar o horizonte em direção ao silêncio. Por dedução, pode ser entendido a partir do movimento excêntrico, ou seja, afastando-se do centro. José Miguel Wisnik discorre sobre a intensidade salientando que:

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de *energia* da fonte sonora. Sua conotação primeira, isto é, a sua semântica básica, está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve todo e qualquer *sentido* em música. O som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza e à debilitação, que teria o silêncio como morte, ou à extrema sutileza do extremamente vivo (podendo sugerir justamente o ponto de colamento e descolamento desses sentidos, o ponto diferencial entre a vida e a morte, aí potencializados). O crescendo e o fortíssimo podem evocar, por sua vez, um jorro de explosão proteínica e vital emanando da fonte, ou a explosão mortífera do ruído como destruição, como desmanche de informações vitais. Falta ou excesso de intensidade (embora a rigor só possam ser avaliados no contexto formal em que aparecem, denunciando a sua estratégia específica) são índices diferenciais de força (potenciômetro das medidas humanas diante dos movimentos do mundo). As intensidades tecem todas as gradações dos *crescendos* e *diminuindos* (cambiantes apresentadas em progressão, que se somam às melodias) ou todo o quadro, importantíssimo, das pontuações: destaques, *fortes* ou *pianos* súbitos, acentuações minimais que são decisivas para o resultado das pulsações (as intensidades são um elemento auxiliar das durações na configuração do suingue, do balanço, da levada, da curvatura do fluxo, do contínuo no descontínuo, do descontínuo no contínuo).²⁶³

²⁶¹ Segundo Schafer (1991, p. 78), é possível notar a experiência de um único som em crescendo, em *Wozzeck* (ópera de 1925, composta por Alban Berg).

²⁶² AGAMBEN, 2018, p. 84.

²⁶³ WISNIK, 1989, p. 25-6 – grifos no original.

Quando os sons entram em diálogo, quando suas diferenças e semelhanças são destacadas e se manifestam, quando a complexidade da onda sonora é colocada em atividade, nessas circunstâncias é que a música se engendra. A potência da música ocorre devido às correspondências e desigualdades no interior do som; a convivência dos parâmetros (ritmo, melodia, intensidade etc.) concebe a música.

Portanto, quando se amplia o entendimento de música, pode-se refletir que ela seja uma arena onde: nuances da trama sonora se imbricam; padrões se tornam recorrentes e/ou constantes; contatos provocam acidentes que desestabilizam tanto quem toca quanto quem é tocado; a busca pelo (re)equilíbrio da trama sonora torna-se o fim. Os sons, uma vez que são compostos por ondas, pressupõem um movimento através do tempo; contudo, sua capacidade de ecoar, de se refazer, parece trapacear o tempo. Ou seja, um som produzido no passado, quando ecoa, se torna presente no futuro. Wisnik reflete sobre essa habilidade da música:

Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.²⁶⁴

Enquanto a língua cristalizada, precisa, rígida, se preocupa com e trabalha para que ocorra o estreitamento (impossível) entre significado e significante, a música se preocupa em apontar para experiências sensoriais do significado através do significante. Quando língua se abre ao contato com o universo da música, é possível que ela também se movimente em busca de novas trilhas entre significado e significante.

Língua e música são objetos culturais²⁶⁵, contudo é mais nítido compreender qualquer objeto a partir do sentido da visão e do tato. O entendimento cultural do som, muitas vezes, passa despercebido porque ele é um objeto invisível e impalpável – embora seja um

²⁶⁴ WISNIK, 1989, p. 27-8.

²⁶⁵ Um objeto cultural pode ser um sítio ou monumento arquitetônico, histórico, arqueológico e artístico, protegidos por lei, mas também pode ser um saber popular, uma cantiga infantil passada de geração em geração, danças, músicas, brincadeiras, expressões e qualquer manifestação que vivifique a cultura ou seja produto dela. Cf. HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN; Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

produto extremamente nítido. A música, como já foi dito, se constrói a partir de sons que aparecem e desaparecem, escapando à esfera tangível. Diversas culturas atribuem ao som (e suas derivações) uma outra ordem de real; em outras palavras, talvez por escapar do tangível, em muitas culturas o som foi (e pode ainda ser) entendido como mediador, como elo comunicante, do mundo material com o mundo invisível ou espiritual. “Assim, os instrumentos musicais são vistos como objetos mágicos, fetichizados, tratados como talismãs, e a música é cultivada com o maior cuidado (não se pode tocar qualquer música a qualquer hora e de qualquer jeito)”²⁶⁶.

É interessante notar que nuances dessa magia ainda podem ser assimiladas nos dias atuais. Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino²⁶⁷ apontam que a história da escravidão impôs às culturas africanas, destroçadas pela fragmentação, a possibilidade de redefinirem-se a partir da criação de instituições associativas (terreiros de santo, agremiações carnavalescas etc.), que funcionam como invenção, construção, manutenção e dinamização de identidades comunitárias. Os autores destacam que há uma conversa ininterrupta entre a chibata que bate no lombo e a baqueta que bate no couro do tambor.

Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir.²⁶⁸

É importante salientar que o ogã²⁶⁹ é quem toca os tambores durante o ritual. O ogã, normalmente, é preparado para desempenhar sua função desde criança, portanto, é alfabetizado na gramática dos tambores para aprender o toque que se alinha com cada Orixá. A pedagogia dos tambores é feita de silêncios, falas, respostas corporais e sons, e se fundamenta nos modos de ler o mundo sugerido pelos mitos primordiais:

Exemplificamos como se elabora essa pedagogia no campo do sagrado. Dizem os mais velhos dos terreiros que os atabaques conversam com os homens. Cada toque guarda um determinado discurso, passa determinada

²⁶⁶ WISNIK, 1989, p. 28.

²⁶⁷ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p. 58.

²⁶⁸ SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58.

²⁶⁹ Ogã (ou ogan) é o nome dado a quem toca os instrumentos de percussão nos rituais de candomblé. O ogã é um sacerdote escolhido pela divindade, durante o ritual ele permanece lúcido, ou seja, não entra em transe, mas ainda assim recebe a intuição espiritual do Orixá. Os instrumentos percussivos atabaques só podem ser tocados pelos ogãs.

mensagem, conta alguma história. O tocador dos tambores rituais precisa conhecer o toque adequado. Se o drama representado pela dança de um Orixá se refere ao combate, o toque é um – em geral com características marciais. Se a ideia é contar através da dança sacra uma passagem de paz, o toque é outro. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade, conflitos...²⁷⁰

Assim, as músicas, os instrumentos, as danças, os trajes, os emblemas, tudo que está presente no ritual, servem de exemplo para as pessoas do grupo.

Por exemplo, o *Igbin* é um dos ritmos mais nobres do candomblé de keto, sendo dedicado a Oxalufã; a divindade em questão é a manifestação de Oxalá ancião, detentor da sabedoria dos ancestrais, seus movimentos são lentos e ele sempre se apresenta apoiado em um bastão sagrado, o opaxorô. Assim sendo, é necessário que o toque do tambor seja caracterizado pela fala da lentidão e, concomitantemente, pelo desenvolvimento contínuo do ritmo²⁷¹. Além da manifestação musical do ritual, *igbin* também é o nome do caramujo africano associado ao Orixá. A seguir, a figura 9 contém a representação de Oxalufã acima e do caramujo abaixo:

²⁷⁰ SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58.

²⁷¹ IGBIN. [S. l.: s. n.], 2017. 1 música, 1 min. Publicada pelo canal Candomblé, Uma Família de Axé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gIfAEPXksz8>. Acesso em: 3 fev. 2020.

Figura 9 – Oxalufã



Fonte: Carybé (1979, p. 56).

Algumas reflexões: a execução do ponto musical aponta para a lentidão do caramujo, característica que pode ser observada também na manifestação da divindade; o caramujo carrega sua própria casa, tal qual Oxalufã carrega o peso da criação do mundo; muitas vezes o tambor acompanha os toques que a divindade faz com o seu bastão. O *Igbin* é o toque da paciência, da observação, do peso do mundo, mas também da perseverança.

Outra nuance dessa gramática é salientada por Luiz Simas e Luiz Rufino, as baterias das escolas de samba:

Fala-se muito, por exemplo, que as escolas de samba, durante boa parte de suas trajetórias, contaram em seus enredos a História oficial, as efemérides da pátria e os propalados grandes personagens. Isso é verdade se atentarmos apenas para os enredos e letras dos sambas. As baterias, todavia, contavam outra coisa, elaboravam outros relatos, perceptíveis para aqueles que conheciam a gramática dos tambores.²⁷²

É possível refletir, na esteira dos autores, sobre a utilização da caixa de guerra nas baterias das escolas de samba. Dentre muitos exemplos, o samba enredo²⁷³ de 1968 da Mocidade Independente de Padre Miguel apresenta variações do *agueré* de Oxossi²⁷⁴. Destacam eles:

Quem apenas observar a gramática das letras, ao ouvir o samba de 1968 da Mocidade Independente de Padre Miguel, vai identificar a homenagem ao pintor alemão Johann Moritz Rugendas, um personagem canônico. Quem aprendeu o tambor, todavia, escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do *agueré*. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocavam o homem das telas e pincéis, a bateria evocava a cadência e a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta e caça, durante sua dança, as mazelas e dores das mulheres e dos homens para curá-las.²⁷⁵

É interessante notar que muitos dos percussionistas das escolas de samba eram ogãs, afinal a relação entre tais espaços era estreita; funcionavam como extensão de um mesmo espaço de vivência brasileira a partir da diáspora imposta aos povos negros. O idioma dos tambores comunica, educa, permite elos entre mundos, interpretações de vivências. Quiçá, algum dia, a resistência dos atabaques pode tomar consciência da dimensão pedagógica que possui. Afinal:

O tambor também é livro e o aguidavi – a vareta sagrada que percute o couro – é caneta poderosa para contar as aventuras do mundo. Eles educaram mais gente que os nossos olhares, acostumados apenas aos saberes que se cristalizaram formalmente nos brancos acadêmicos e escolas padronizadas, imaginam. Saibamos reconhecer, aprender e ensinar as suas falas.²⁷⁶

²⁷² SIMAS; RUFINO, 2018, p. 60.

²⁷³ VIAGEM Pitoresca Através do Brasil. [S. l.: s. n.], 2019. 1 música, 5 min. Publicada pelo canal maravillatropical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wvoPRdaPyAA>. Acesso em: 3 fev. 2020.

²⁷⁴ AGUERÉ – Toque sagrado do orixá Odé. Execução: Alexandre Buda; George; Alessandro; Gustavo. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Bqf6Kj4Wfg>. Acesso em: 3 jan. 2020.

²⁷⁵ SIMAS; RUFINO, 2018, p. 61.

²⁷⁶ Ibidem, p. 63.

3.2 PAISAGEM SONORA

Ao som de *Paisagem sonora*: -27.600909, -48.572922

<https://youtu.be/SsMbuRDo4A0>

Este trabalho quer refletir sobre a música de maneira *lato sensu*. Nessa acepção, ao se considerar a trama sonora com suas potencialidades, invoca-se uma música transtornada, abalada, movimentada, livre de preceitos dados de antemão. A partir disso, é necessário considerar o conceito de *soundscape*, cuja origem e definição se dá através do trabalho dirigido por Raymond Murray Schafer (músico, compositor, ambientalista e pesquisador) em conjunto com outros pesquisadores. No Brasil, o termo é traduzido por *paisagem sonora*; ele pode ser entendido, de maneira simples, pela composição dos diversos sons que atravessam o ambiente, sejam eles de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Schafer salienta que:

Falar de paisagem sonora, é claro, não é invocar a música de programa. Há uma diferença entre falar de espaço e tentar encher esse espaço com objetos. O espaço ao qual nos referimos está vazio, exceto para os sons que o estão atravessando.²⁷⁷

A paisagem sonora se manifesta a todo instante. É possível notar que o tempo presente manifesta uma paisagem sonora muito diferente de outrora. Hoje em dia, as pessoas habitam um ambiente acústico extremamente diverso de qualquer outro de que se tem conhecimento. As tecnologias, as máquinas, o ser humano e a natureza, entre outras manifestações sonoras estão interagindo e diferindo a paisagem sonora. Alguns pesquisadores destacam a poluição sonora como um problema mundial, inclusive destacando que a surdez, em diversos níveis, tem sido mais frequente. Na tabela a seguir é possível perceber os contrastes sonoros considerando as épocas:

²⁷⁷ SCHAFFER, 1991, p. 78.

Tabela 1 – Percentual de sons que compõem a paisagem sonora nas épocas culturais

	Sons naturais	Sons humanos	Sons de utensílios e tecnologias
Culturas primitivas	69%	26%	5%
Cultura Medieval e Renascentista	34%	53%	14%
Culturas Pré-Industriais	9%	25%	66%
Culturas Pós-Industriais	6%	26%	68%

Fonte: Schafer (1991, p. 128).

Os dados apontam algumas inferências. Quando as pessoas levavam um estilo de vida pastoril, os sons da natureza ocupavam mais da metade da paisagem sonora, portanto é possível concluir que as pessoas podiam decifrar os indícios sonoros que a natureza produzia. Posteriormente, quando as pessoas passaram a ocupar as cidades, os sons produzidos pelos humanos (vozes, risos, atividades diversas) passaram a ocupar o primeiro plano. Após a Revolução Industrial, os sons das pessoas e da natureza são abafados pelos zumbidos onipresentes das máquinas.

Considerar a paisagem sonora é, sobretudo, considerar a intersecção entre ciência, sociedade e artes no campo sonoro. A acústica contribui com as propriedades físicas do som, por exemplo; já a psicoacústica permite pensar sobre como tais sons tocam o ser humano, entre outras consequências. À sociedade cabe a observação do comportamento humano perante os sons, como é afetado, como é modificado etc. Já com as artes, em especial com a música, é possível pensar sobre como as pessoas criam paisagens sonoras ideais para suas vidas, estimulando sua imaginação, ampliando suas respostas psíquicas. Ou seja, destacar e pesquisar a paisagem sonora é também construir uma conjectura interdisciplinar. Tomando como ponto de partida tal conjectura, um dos questionamentos que se impõe é: “A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?”²⁷⁸

John Cage²⁷⁹ declara que “música é sons, sons a nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto – vejam Thoreau”. A referência a que Cage alude é *Walden*, livro autobiográfico de Henry David Thoreau, publicado em 1854, em que o autor explora sons e visões da natureza. Outro exemplo pode ser observado na obra cinematográfica *Heimat* (1984; 1993; 2004; 2006; 2013), escrita e dirigida por Edgar Reitz. Na obra é possível

²⁷⁸ SCHAFFER, 2001, p. 19.

²⁷⁹ SCHAFFER, 1971 apud ibidem. A declaração foi feita em troca de correspondências entre Cage e Schafer.

observar a trajetória de Hermann Simon, cujos experimentalismos tem como inspiração os sons da natureza para a composição de suas obras musicais. Certamente que esta experiência não se restringe somente aos exemplos citados, basta escutar a paisagem sonora que nos circunda para tomar consciência disso.

Observar os sons e, conseqüentemente, os silêncios é algo inerente à música. A palavra *música* vem do grego *musiké téchne*, cuja tradução é “arte das musas”; os gregos entendiam que os sons eram entregues pelas divindades para serem posteriormente combinados e formarem o que se entende por música. Há basicamente dois mitos gregos sobre o surgimento da música²⁸⁰: (1) música como emoção subjetiva ou (2) música como resultado das propriedades sonoras dos materiais do universo. A lira é um instrumento ligado a Homero, às epopeias, à serena contemplação do universo. O aulos ou tibia, instrumento de sopro, associa-se às tragédias, ao ditirambo e ao drama. A lira é o instrumento de Apolo, o aulos é o instrumento dos festivais de Dionísio. Sustentando-se nesses dois pilares, é possível notar que:

No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo. Na visão apolínea, a música é exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. [...] Na visão dionisíaca, a música é irracional e subjetiva. Ela emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal. [...] ²⁸¹

A análise da trama sonora expõe quais aspectos significativos a compõem, e, assim, é possível potencializar a ideia de música. A paisagem sonora, em sendo um campo de estudo acústico, pode contemplar desde uma composição musical até um ambiente acústico qualquer; contudo, cada paisagem sonora está repleta de particularidades. Cabe a quem escutá-la salientar tais singularidades.

É importante destacar que, diferentemente das paisagens visuais, redigir uma impressão exata de uma paisagem sonora é algo extremamente difícil. Ora, o nível de dificuldade é mais intenso devido ao próprio caráter do som – em relação à imagem. Quando se comparam as ferramentas capazes de captar uma paisagem é possível compreender melhor. Uma câmera fotográfica apresenta um produto mais amplo do material captado, isto é, as imagens visuais se expandem na fotografia, alçando espaços próximos e longínquos (cabe

²⁸⁰ SCHAFFER, 2001, p. 21.

²⁸¹ Ibidem.

ressaltar que um objeto pode ocultar o outro, dependendo da perspectiva). O microfone não opera da mesma forma, ou seja, o resultado que se obtém da coleta é uma amostragem, algo semelhante a um enquadramento fechado do campo sonoro: quanto mais distante o dispositivo que produz o som, menor é a captação do som (e vice-versa). Os produtos da coleta de paisagem sonora e visual são diversos.

Outro ponto interessante para se pensar é sobre a ausência de objetos nas paisagens. Aparentemente, as pessoas estão mais habituadas com a ausência de imagens – talvez seja porque a imagem é o reflexo da luz e, todos os dias, o ser humano vive a experiência da escuridão noturna. Mas, a ideia de silêncio absoluto parece causar pavor. É possível ter essa sensação em uma câmara anecóica (espaço à prova de som): fala-se e o som parece despencar dos lábios, aos ouvidos cabe a difícil tarefa de escavar evidências de que ainda há o mesmo mundo. O reflexo da luz e a materialidade do som percorrem o espaço, porém, em condições naturais, o reflexo da luz se desfaz com mais rapidez que a materialidade do som, sendo que esta última se enfraquece conforme circula pelo espaço, esmaecendo pouco a pouco até seu desaparecimento.

Em qualquer execução musical os silêncios são preenchidos por uma densa população de eventos sonoros que não estão contidos na composição: tosse, tilintar dos pés, aplausos, gritos, ruídos de qualquer espécie. Tal qual os planos em uma imagem, é possível distinguir o que há em primeiro plano e no fundo durante a escuta.

Assim, um exercício se propõe enquanto convite – ou melhor, enquanto desafio. Que tal ouvir a execução de *AmarElo*²⁸² e notar os ruídos que não estão presentes na composição? Em seguida, perceber quais os significados ocultos em tais ruídos? Quais sentidos essa obra artística revela além do perceptível?

3.2.1 RENASCIMENTO DE MARSÍAS: BREVE TRAJETÓRIA DA MÚSICA

A música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Assim, ela será útil como um

²⁸² AMARELO. Composição: DJ Duh; Emicida; Felipe Vassão. Sample: Belchior. Interpretação: Emicida; Majur; Pablo Vittar. [S. l.]: MTV Brasil; Altafonte Music Distribution *et al.*, 2019. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umjYAo0Ej-Q>. Acesso em: 27 jan. 2020.

guia para o estudo das modificações nos hábitos e percepções auditivas.

(Raymond Murray Schafer)

A partir deste ponto, na esteira de Raymond Schafer, delinea-se uma breve trajetória histórica da música. A atividade que se expõe pretende destacar relações de contiguidade entre as potencialidades da trama sonora e os aspectos da paisagem sonora. Ao longo do percurso, é possível notar que qualquer obra musical perpassa por esse emaranhado. A trama sonora é um espaço de convivência dessas tensões, podendo ser também um espaço por onde a arte musical flui.

Quando alguma coisa se move, o ar vibra; caso a oscilação do ar seja maior que dezesseis vezes por segundo, um som é produzido. Considerando a tensão entre obra musical e paisagem sonora, qualquer som pode ser incorporado em uma composição musical. Sendo assim, considerar música em sentido amplo é abarcar a paisagem sonora, o universo que atravessa as pessoas, e também considerar que qualquer coisa que soe pode se tornar um instrumento ou um músico em potencial.²⁸³

Os seres humanos, quando ainda são fetos e estão no ventre de suas mães, habitam um espaço aquoso. Ali, envolto no líquido amniótico, o feto afina seu ouvido com o marulho e o gorgolejo. Dessa maneira, é possível deduzir que o primeiro som que se faz ouvir é o das águas. Por extensão, o oceano se reproduz no útero, possibilitando uma relação entre ambos. Vale lembrar que a ressonância submarina é diferente do quebrar das ondas. Sobre a relação entre o mar e os processos biológicos:

Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos – a presença eterna e inextinguível da água.²⁸⁴

O ciclo da água demonstra que ela nunca morre; se reorganiza como chuva, se condensa em gelo, retorna seus movimentos como riachos ou cachoeiras, fontes etc. Os sons produzidos pelas águas caracterizam suas próprias linguagens.

²⁸³ SCHAFFER, 1991, p. 120-124.

²⁸⁴ Idem, 2001, p. 35.

Vários elementos da natureza foram tidos, e ainda são, como representação do divino. Assim como o mar, pode-se pensar sobre o vento. O vento produz uma dupla sensação nos seres humanos, isto é, além de produzir um som característico, toca o corpo. O vento é sonoro e tátil. Considerando o movimento das correntes de água, alguns sons aquáticos podem ser visuais. Contudo, os sons do vento não o são. Isto é, o vento só é percebido pela visão caso algum objeto se interponha no seu caminho. O vento não faz nenhum movimento visível, o que se pode ver é o objeto que se movimenta por causa do vento.

Tomando outra direção, deixando as coisas de lado, os seres também produzem sons. O ser humano faz ressoar a paisagem sonora, seja na fala, seja na música, tenta repercutir coisas ou outros seres. Por exemplo, algumas pessoas se questionam se os pássaros “cantam” ou “conversam”. Essa “dúvida” pode ocorrer porque os homens pensam sobre aquilo que os rodeia a partir de suas experiências, supondo que eles estejam apartados do conjunto. Seja como for, o ser humano ecoa a paisagem sonora. Sons de alerta, chamados de acasalamento, comunicação entre mães e seus recém-nascidos, sons de alimentação e sons sociais podem ser observados em quaisquer seres. Animais e humanos proferem sons identificáveis sob essas funções. Vale destacar que:

[...] devemos atentar ao fato de que muitos dos sinais comunicados entre animais – os de caça, alerta, medo, raiva ou acasalamento – não raro correspondem estreitamente, em duração, intensidade e inflexão, a muitas exclamações humanas. O homem também pode gorgolejar, uivar, assobiar, grunhir, rugir ou gritar. Isso, somado ao fato de o homem muitas vezes compartilhar os mesmos territórios geográficos com os animais, remete ao seu frequente aparecimento no folclore e em rituais. Nesses rituais, como a dança dos macacos dos balineses, as vozes dos animais são conjuradas pelo homem, em estreita imitação.²⁸⁵

Assim, havia um tempo remoto em que o ser humano “imitava” os sons da natureza. Talvez não seja essa a origem da fala nos seres humanos. “Mas não pode haver dúvida de que a língua dançou e ainda continua a dançar com a paisagem sonora. Os poetas e os músicos têm mantido viva a memória, ainda que o homem moderno se tenha convertido em um ‘espectador de óculos’”²⁸⁶. O ser humano se harmoniza com a paisagem sonora que o circunda, absorvendo impressões e devolvendo expressões. Mas a paisagem sonora é muito complexa para ser reproduzida fiel e integralmente pela fala humana. Contudo, na música o ser humano consegue se aproximar e se harmonizar de maneira mais polida com a paisagem

²⁸⁵ SCHAFER, 2001, p. 68.

²⁸⁶ *Ibidem*.

sonora. Na música é que o interior da pessoa e o exterior do mundo modelam as nuances mais absolutas da paisagem sonora ideal na subjetividade humana.

Posteriormente ao período em que o ser humano imitava a paisagem sonora, as pessoas viviam em espaços rurais e ainda não haviam grandes centros urbanos. Para se ampliar a percepção da transição da paisagem sonora rural para a urbana, é importante delinear dois termos: alta fidelidade e baixa fidelidade²⁸⁷. Entende-se por alta fidelidade a razão entre sinal/ruído favorável, ou seja, uma paisagem sonora com alta fidelidade é aquela em que os sons podem ser ouvidos sem muitas interrupções, devido ao baixo nível de ruído ambiental. Normalmente, o campo possui fidelidade mais alta que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os atuais²⁸⁸. Quando há alta fidelidade, a sobreposição de sons na composição da paisagem sonora é menos frequente, assim, é possível escutar com perspectiva, os contornos da figura em destaque e do fundo são percebidos de modo mais eficaz. Assim como ocorre na visão, a escuta de um ambiente com menos interferências (alta fidelidade) permite que a pessoa tenha um alcance maior. No campo, tanto a visão quanto a audição auferem objetos mais distantes; o espaço urbano interfere nessa habilidade, marcando uma das mais importantes mudanças de percepção humana.

Os sinais acústicos individuais sofrem muita interferência por causa da população de sons muito densa quando a paisagem sonora apresenta baixa fidelidade. As nuances mais detalhadas são mascaradas pela ampla faixa de ruído; em outras palavras, é mais difícil perceber um som translúcido: passos nas folhas secas ou a fuga de um animal no cerrado. A perspectiva fica menos evidente, quase se perde. Figura e fundo se misturam, no cruzamento de ruas de uma metrópole há somente presença; os sons se cruzam em todos os canais; para se escutar detalhes sonoros, mesmo que sejam sons familiares, eles precisam ser intensamente amplificados. Nos ambientes mais silenciosos da paisagem sonora de alta fidelidade, mesmo as mais insignificantes nuances podem informar conteúdos vitais.

É importante destacar que a transição das paisagens sonoras de alta fidelidade para baixa fidelidade ocorreu de modo gradativo, ao longo dos séculos. Antigamente, as paisagens sonoras de alta fidelidade eram laceradas por duas interrupções acústicas intensas: “o ruído da

²⁸⁷ Os termos são utilizados por Raymond Murray Schafer em inglês: *hi-fi* e *lo-fi*, respectivamente alta fidelidade e baixa fidelidade. Cf.: SCHAFFER, 2001, p. 71-2.

²⁸⁸ Alguns exemplos podem ser comparados em: paisagem sonora de campo disponível em: <https://youtu.be/4rYGD47vykw>; paisagem sonora da cidade disponível em: <https://youtu.be/YN3oLK4CNtQ>; paisagem sonora noturna disponível em: https://youtu.be/h_6_UVLe7Lk; paisagem sonora matutina disponível em: <https://youtu.be/qJWM-Ot3BIU>.

guerra e o ‘ruído’ da religião”²⁸⁹. Para além das imagens que a guerra proporciona, há também os embates sonoros. Virgílio, acerca da guerra, aponta:

Tal era a vida que o dourado Saturno
levava sobre a terra:
a espécie humana ainda não havia ouvido
o clamor do clarim de guerra,
nem o clangor da espada
na dura bigorna²⁹⁰

O ser humano convive com o ruído da guerra há muito tempo e, lamentavelmente, o século XX potencializou as truculências humanas em situação de guerra. Imagens e sons, sofrimentos das vítimas, denúncias contra os algozes, alimentam a arte na forma de resistência²⁹¹.

As celebrações religiosas compunham outro evento que cortava a paisagem sonora de antigamente. Durante as celebrações, os chocalhos, os tambores e as percussões sagrados ganhavam espaço e soavam energicamente para produzir aquilo que poderia ser considerado o maior evento acústico da vida civil. Ao se comparar os sons das celebrações com os sons da natureza, não há dúvidas de que um ecoa o outro. Enquanto a natureza produz sons que amedrontavam o ser humano, reproduzi-los de maneira mais ou menos controlada seria capaz de confortar. A natureza produz sons, os quais foram interpretados em diversas culturas como sinais divinos. Schafer aponta que:

Pelas muitas centenas de páginas de seu *Mitológicas II*, o antropólogo Lévi-Strauss desenvolveu um argumento para colocar o ruído em paralelo com o sagrado e o silêncio na mesma relação com o profano. O argumento de Lévi-Strauss, considerado do ponto de vista do mundo moderno crivado de ruídos,

²⁸⁹ SCHAFFER, 2001, p. 79.

²⁹⁰ VIRGÍLIO. *Geórgicas; Eneida*. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho; Manuel Odorico Mendes. Prefácio: Nelson Romero. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1952, livro II, versos 538-540 [Geórgicas].

²⁹¹ Quero relembrar algumas obras. Em artes visuais, destaco o quadro *Guernica*, de 1937, autoria de Pablo Picasso, parte do acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri, Espanha). No campo do cinema, o documentário *Le monde sous les bombes: de Guernica à Hiroshima* (Emmanuel Blanchard e Fabrice Salinié, 2017). Quero lembrar, também, do poema de Vinicius de Moraes, “Rosa de Hiroshima” (1946, *Antologia Poética*), musicado por Gerson Conrad e interpretado, em 1973, pela banda *Secos & Molhados* (Cf.: ROSA de Hiroshima. Composição: Vinicius de Moraes; Gerson Conrad. Interpretação: Secos & Molhados. [S. l.]: WMG et al., [201-]. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwVc0G3IKU4>. Acesso em: 9 dez. 2019). Isso me conduz aos depoimentos de sobreviventes dos bombardeios estadunidenses no Japão, colhidos e veiculados em 2018 pelo jornal *O Estado de São Paulo* (Cf.: SOBREVIVENTES: 73 anos da bomba de Hiroshima. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo, 5 min. Publicado pelo canal Estadão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQAm3shLGfQ>. Acesso em: 27 jan. 2020). Por fim – e talvez seria possível pensar que seria o início, no tempo presente – saliento a fala do professor Pedro de Souza para a *Radio France Internationale*, em que o professor da Universidade Federal de Santa Catarina delineia que “a estética é um gesto político” (Cf.: RFI CONVIDA Pedro de Souza. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo, 9 min. Publicado pelo canal RFI Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wSWB7_U7Es4. Acesso em: 27 jan. 2020).

pode parecer obscuro, mas os estudos da paisagem sonora ajudam a torná-lo claro. O mundo profano era, se não silencioso, quieto. E, se pensarmos no “ruído” em seu sentido menos pejorativo, como qualquer som forte, a relação entre ruído e sagrado fica mais fácil de ser interpretada.²⁹²

Uma das interpretações dos sons da natureza pelo ser humano é a atribuição de caráter divino àquilo que o tocava unicamente através do sentido da audição – ao invés da visão. A partir desse traço da paisagem sonora, alguns pensadores atribuem o som ao sagrado e o silêncio ao profano. O trovão pode servir como exemplo; em diversas culturas ele é interpretado como uma entidade: Raijin, na mitologia japonesa, é uma lendária criatura associada ao trovão, comumente representada sobre tambores de onde são produzidos os trovões; Xangô é o orixá da justiça, dos raios, do fogo e dos trovões; Tupã, na cultura tupi-guarani, é uma manifestação de divina que toca os seres humanos através do trovão.

Relembrando alguns pontos da paisagem sonora de alta fidelidade destacados até o momento: as nuances sonoras são mais evidentes, é composta pela maioria de sons da natureza (bambu, pedras, água...), dois grandes eventos frequentemente irrompiam seu equilíbrio (guerras e manifestações religiosas), entre outras características. Antes da Revolução Industrial, os afazeres acompanhavam os ritmos da respiração de maneira sincronizada, assim, o trabalho poderia ser realizado conforme o andamento de uma canção, por exemplo. Pouco a pouco, as máquinas começaram a impor ritmos diversos, desajustados ante a condição humana. O trabalho industrial matou, primeiramente, o canto.

A paisagem sonora de baixa fidelidade foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pelos seus desdobramentos, destaca Schafer²⁹³. Afinal, a baixa fidelidade da paisagem sonora ganha força com o congestionamento do som que advém a partir da convivência intensa com as máquinas. Basta pensar que a Revolução Industrial introduz uma enorme gama de novos sons, cujas consequências são drásticas tanto para a trama sonora quanto para os integrantes da natureza. Os desdobramentos da Revolução Industrial – os quais ainda não se findaram – acrescentaram efeitos próprios e introduziram recursos específicos para acondicionar os objetos sonoros e transmiti-los esquizofonicamente²⁹⁴ através do tempo e do espaço.

²⁹² SCHAFFER, 2001, p. 82.

²⁹³ Ibidem, p. 107.

²⁹⁴ *Squizofonia* é um termo utilizado por Raymond Murray Schafer a partir do prefixo grego *schizo*, que significa cortar, separar, e do termo *phone*, palavra grega para voz. “Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. É mais um desenvolvimento do século XX” (Ibidem, p. 133).

Atualmente, o mundo sofre de uma superpopulação de barulhos, cuja maior consequência ocorre na sua própria percepção. Em outras palavras, os sons não são apreendidos com tanta clareza em uma paisagem sonora de baixa fidelidade, uma vez que a razão sinal/ruído é muito próxima. Assim, no que tange à percepção do mundo pelo viés acústico, já não estão bem delineadas as diferenças entre o que deve ser ouvido e aquilo que deve ser desprezado. O ruído da máquina passou a intoxicar o ser humano com suas incessantes vibrações. Este fenômeno é observado por Luigi Russolo²⁹⁵, em 1913, no seu manifesto *A arte dos ruídos*. Logo no início o autor aponta que “por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina”, e atribui a escassez de ruídos ao deslumbre vivido pelo ser humano quando foi capaz de extrair sons de um bambu perfurado. Não muito diverso do percurso exposto anteriormente nesta tese, Russolo destaca o caráter divino dos sons, realçando esse aspecto como gene da música: “espaço fantástico sobreposto ao real, mundo inviolável e sagrado”. Posteriormente aponta para os cantos gregorianos e populares da Idade Média como elementos enriquecedores da música. Destacando, ainda, que:

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som, para depois unir sons diversos, preocupada porém em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Nos aproximamos assim cada vez mais do *som-ruído*.²⁹⁶

O autor estava, de fato, atento à trajetória da música. Em seguida, destaca que:

Esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso, as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção.²⁹⁷

Luigi Russolo observa a paisagem sonora à sua volta e parece sentir-se tocado pelas consequências da Revolução Industrial. É interessante notar que no final dessa afirmação

²⁹⁵ RUSSOLO, Luigi. *A arte dos ruídos*, manifesto futurista. Tradução: Daniel Belquer; José Henrique Padovani. Revisão: Laura Nicoletta Padovani. *Portfolio*, Rio de Janeiro, n. 3, 2014. O manifesto é endereçado a Francesco Balilla Pratella, músico italiano defensor do futurismo na música (Cf.: L'AVIATORE Dro. Composição e execução: Francesco Balilla Pratella. [S. l.]: LTM Recordings, 2013. 1 música, 12 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KttnhgrlUWI>. Acesso em: 27 jan. 2020). Outro ponto interessante de se destacar consta no último parágrafo do manifesto: “não sou de profissão musicista: não tenho então predileções acústicas nem obras a defender. Sou um pintor futurista que projeta para fora de si, numa arte muito amada e estudada a sua vontade de tudo renovar.” (p. 7).

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 2 – grifos no original.

²⁹⁷ *Ibidem* – grifos no original.

tornam-se evidentes matizes de um enfrentamento diverso da arte musical – matizes que John Cage ou José Miguel Wisnik, por exemplo, estariam dispostos a ouvir anos mais tarde.

Russolo, prosseguindo em seu manifesto, salienta o som-ruído (ou ruído musical, como ele também destaca) enquanto produto de seu tempo presente, tendo sido impossível até então. Indica que o ouvido de qualquer indivíduo do século XVIII não suportaria as composições musicais do início do século XX, porém, as pessoas suportam agora somente porque já foram educadas pela vida através dos mais variados ruídos. Em um certo momento, impõe a necessidade de se conquistar a variedade infinita dos “sons-ruídos” – em destaque e com aspás²⁹⁸.

Mais adiante, Russolo convida quem o lê para observar os sons de seu tempo – sugerindo uma oposição aos períodos anteriores. O que parece estar chamando atenção do autor é a baixa fidelidade da paisagem sonora:

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos fartaremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estralar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras. Divertimo-nos em orquestrar mentalmente os sons de portas metálicas das lojas, das portas batendo, o murmurar e o pisoteio da multidão, os vários estrondos nas estações, nas metalúrgicas, nas tipografias, nas tecelagens, nas centrais elétricas e no metrô.²⁹⁹

Encaminhando-se para o fim de seu manifesto, Russolo propõe entoar e ordenar harmônica e ritmicamente os variadíssimos ruídos (com destaque em negrito e uso do superlativo). Sugerindo acolher tais ruídos, em suas irregularidades, destacando cada tom e timbre, movimentando-os.

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é portanto familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos, enriqueceremos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada. Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, **a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma**

²⁹⁸ RUSSOLO, 2014, p. 2.

²⁹⁹ Ibidem, p. 3-4.

reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção no prazer acústico por ele mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados.³⁰⁰

Em uma tentativa de alinhamento com as culturas primitivas, que consideravam os sons da natureza enquanto manifestações do divino, quase no final do seu manifesto, Russolo considera os ruídos familiares para o ser humano. Esse posicionamento é bastante austero. O manifesto finaliza com uma lista de oito conclusões, que funcionam também como decretos de comportamento que o músico futurista deve seguir em suas composições experimentais.

As propostas e experimentos de Russolo chamam atenção para questões sobre a percepção auditiva, qual seja, uma possibilidade de inversão entre a figura e fundo sonoros. Algo próximo do que Marcel Duchamp fez, na mesma época, ao exhibir um urinol em uma exposição de arte. O choque incide justamente na potência de arte, no questionamento acerca da arte perpetuada. O público se confronta tanto com a obra quanto com suas próprias convicções sobre arte. De certa forma, é John Cage quem paga a dívida a Russolo, quando permite que o ruído “de fora” adentre a sala de concerto. O limite rigoroso entre música e sons ambientes puderam, a partir de Russolo, passando por Cage, se fragilizar durante o século XX e, conseqüentemente, se buscar novas trilhas de significação.

Os apontamentos de Russolo associados com o entendimento dos sons da natureza nas culturas mais remotas enriquecem as reflexões sobre a malha sonora. O rompimento do silêncio, sejam por meio de sons da natureza, seja por meio de ruídos das máquinas, evoca temor e respeito. Ora pelo patrão, detentor da máquina, ora pela atribuição divina da natureza. Ou seja, romper o silêncio pode ser entendido como manifestação de poder. Os sons da natureza foram associados com dispositivos do universo humano (deuses, divindades, ou a representação dessas, como o sino das igrejas ou os cânticos religiosos, por exemplo). Durante a Revolução Industrial, o caráter sagrado do rompimento do silêncio habitou o mundo profano. É importante salientar que quem possui as máquinas, além de reter o poder, detém a permissão para infringir o silêncio através dos ruídos das máquinas – assim como, anteriormente, os religiosos detinham o poder para violar o silêncio com os sinos ou os cânticos das igrejas.

A associação entre romper o silêncio e poderio nunca foi completamente desfeita no imaginário humano. Em nome de Deus, alguém pode transgredir o silêncio, silenciando outras pessoas. Em nome do progresso, alguém pode ultrajar o silêncio, silenciando outras pessoas.

³⁰⁰ RUSSOLO, 2014, p. 5 – grifos no original.

Em nome do saber, alguém pode contrariar o silêncio, silenciando outras pessoas. “O que é importante perceber é que: ter o Ruído Sagrado não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura”³⁰¹. Quando a intervenção humana não funciona como impeditivo, onde quer que haja a possibilidade de romper o silêncio, há alguém ocupando um centro de poder. Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais soberano que qualquer outra pessoa que não o possui. Dominar o espaço acústico é exercer soberania.

Os desdobramentos da Revolução Industrial tocam e modificam a paisagem sonora. Raymond Schafer³⁰² aponta que duas novas técnicas foram introduzidas pouco tempo depois dos primeiros momentos da Revolução Industrial: (1) o empacotamento e estocagem do som e (2) o afastamento dos sons de seus contextos originais – o que ele chama de *esquizofonia*. Ademais, aponta três mecanismos sonoros mais revolucionários: o telefone, o fonógrafo e o rádio. Esses mecanismos permitem e operam as duas técnicas citadas anteriormente. Em outras palavras, o rádio e o telefone foram capazes de desassociar o som de seu ponto de origem espacial. O fonógrafo permitiu a desvinculação do som com seu ponto de origem temporal. Essas operações, cada vez mais, ganham corpo e potência nos dias atuais.

No princípio, a única possibilidade de se produzir um objeto sonoro estava indissolúvelmente ligada aos mecanismos que o produziam. Ou seja, o objeto sonoro ocorria somente no tempo e no espaço em que era produzido, deslocando-se apenas nesse mesmo tempo e espaço até sua completa dissolução. A produção de cada som era individual e única – por conseguinte, o próprio som também era considerado assim. Com a invenção dos equipamentos eletroacústicos para transmissão e estocagem do som, qualquer objeto sonoro pode se mover no tempo e no espaço através de mídias. Aquilo que produz o som é apartado de seu resultado sonoro. A voz, por exemplo, já não é mais um produto sonoro que é projetada de um orifício na cabeça de uma pessoa; ela está livre para ser projetada a partir de qualquer lugar, seja uma pessoa, seja uma máquina; inclusive, lhe é possível, ainda, ser projetada em vários e diversos aparelhos, em vários e diversos espaços, em vários e diversos tempos. Existem aparelhos capazes de fazer incisões em materiais sonoros coletados, isto é, pode-se cortar, ocultar, acrescentar e/ou rearranjar o evento sonoro, é possível ainda inseri-lo em outro contexto. Ou seja, as técnicas desenvolvidas a partir da Revolução Industrial são

³⁰¹ SCHAFFER, 2001, p. 114.

³⁰² *Ibidem*, p. 131-2.

capazes de transformar qualquer ambiente sonoro em outro ambiente sonoro completamente diverso do original.

Em arquitetura, as paredes têm muitas funções, podem isolar áreas privadas, podem delimitar espaços físicos e acústicos, podem impedir interferências acústicas. Contudo, a maioria das construções modernas parecem não cumprir com suas funções em relação ao campo acústico. Em vista disso, o ser humano descobriu uma utilização para o som como uma espécie de analgésico, ou seja, se produz uma distração sonora para espargir a distração sonora de ruídos naturais ou de máquinas. Consultórios médicos ou odontológicos, recepções de hotéis, escritórios ou restaurantes, entre outros estabelecimentos, utilizam a áudio-analgesia para desviar a atenção das pessoas, seja do barulhinho dos aparelhos de dentista, seja para afrouxar a prudência de um cliente fazendo com que ele se sinta mais confortável para consumir além do que pretendia inicialmente. Frequentemente, algumas máquinas de uso cotidiano podem funcionar como áudio-analgésicos, um aparelho de ar-condicionado pode ser um desses instrumentos. Vale destacar que a trama sonora áudio-analgésica não pretende ser ouvida, muitas vezes é inclusive entendida como música de fundo ou música ambiente. São máscaras sonoras destinadas a disfarçar perturbações desagradáveis.

A mudança da paisagem sonora influencia, inevitavelmente, a maneira como as pessoas percebem o mundo. O ser humano frequentemente empenha-se em reproduzir a paisagem sonora que o rodeia. Como seria possível ter acesso à paisagem sonora antes da criação das técnicas de estocagem de sons? Uma vez que o som natural é produzido no seu tempo e espaço de origem e flui até dissipar-se, seria possível ter acesso a paisagens sonoras de outros tempos ou espaços? Como seria possível ter acesso à paisagem sonora diversa da que compõe o aqui-agora? Através da música – essa é a melhor resposta possível. Dado que o ser humano tenta imitar a paisagem sonora e inseri-la na música, esta ainda é o melhor meio de registro permanente e perpetuação de sons. Nesse sentido, um estudo sobre a música com abordagem *lato sensu* é também um estudo sobre o ser humano e suas interações com o mundo em sentido amplo.

A música pode ser absoluta ou programática. A música absoluta é aquela em que os compositores modelam paisagens sonoras ideais, recusando interferências e contextos que não habitem tal ideal, pode ser entendida como a música que se refere a si mesma, à sua própria

estrutura – um exemplo pode ser o 1º movimento da 4ª *Sinfonia*, de Johannes Brahms³⁰³. A música programática é imitativa do ambiente, suas referências apontam para fora de si mesma, busca reproduzir estados de espírito (tragédia, drama, melancolia, heroísmo etc.) – um exemplo pode ser o *Capricho espanhol*, de Rimsky-Korsakov³⁰⁴. A distinção é menos evidente quando se tem apenas instrumentos, ou seja, ausência de vozes e outros elementos musicais. Nesse sentido, seria possível confundir-se e inferir que toda música instrumental seria absoluta, contudo, ao se comparar a obra de Brahms com a de Rimsky-Korsakov, fica perceptível que uma soa rígida, quase se assemelhando a uma construção arquitetônica abstrata musical, e a outra “floreia”, flui, se referindo a temas folclóricos da cultura ibérica.

As mais altas formas da música (sonata, quarteto, sinfonia) são pensadas para serem executadas de portas fechadas. Assim como a pintura, a música se volta para dentro das salas agindo como se não encontrasse mais seu lugar no espaço externo. “A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora”³⁰⁵. A audição encontra lugar confortável detrás das paredes acolhoadas das salas de concerto. Assim como a pintura, encontra lugar apartada das interferências de outros objetos. Contudo, os meios que a música programática escolhe parecem transformar o espaço da sala de concerto, é possível pensar que não se está mais no espaço fechado, mas sim em um jardim, uma floresta, qualquer outro espaço.

Os instrumentos também podem servir a uma reflexão da relação do ser humano com o mundo. As flautas³⁰⁶ podem refletir uma paisagem sonora pastoril, enquanto a orquestra pode refletir paisagens sonoras mais densas da vida urbana. Schafer aponta que:

Mesmo as formas musicais cultivadas no século XIX pareciam ter uma tendência imperialista; assim, na forma do primeiro movimento da sinfonia, a base do lar é estabelecida (exposição), as colônias se desenvolvem (*Durchführung*) [desenvolvimento] e o império é consolidado (recapitulação e coda). Foi também durante esse período que os cavaletes de todos os instrumentos de corda foram cuidadosamente substituídos com o fim de produzir maior volume sonoro; também novos instrumentos de metal e percussão foram acrescentados e o piano substituiu o cravo, que já não era

³⁰³ QUARTA sinfonia em mi menor, op. 98. Movimentos III e IV. Composição: Johannes Brahms. Execução: Orquestra Bachiana Brasileira. [S. l.]: WMG *et al.*, 2015. 1 vídeo, 21 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bXcrir_my08. Acesso em: 28 jan. 2020.

³⁰⁴ CAPRICCIO espanhol, op. 34. Composição: Nikolai Rimsky-Korsakov. Execução: Bavarian Radio Symphony Orchestra. [S. l.: s. n., 2016]. 1 vídeo, 16 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vh8X9sYXvml>. Acesso em: 28 jan. 2020.

³⁰⁵ SCHAFFER, 2001, p. 152.

³⁰⁶ TICO-TICO no Fubá. Composição: Zequinha de Abreu. Execução: querArt. [S. l.]: Rebeat Digital GmbH, *et al.*, 2012. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOp68FJO-7U>. Acesso em: 28 jan. 2020.

suficientemente forte para ser ouvido nos novos conjuntos instrumentais. A substituição do cravo, de corda pinçada, pelo piano, de corda martelada, tipifica a agressividade maior de uma época em que objetos pinçados ou martelados passavam a existir graças a novos processos industriais. Os materiais, em outras épocas, tinham sido golpeados, entalhados ou prensados, agora eram fundidos.³⁰⁷

A paisagem sonora muda; tal mudança influencia na percepção humana do mundo; as alterações na percepção requerem novos mecanismos de reprodução da paisagem sonora.

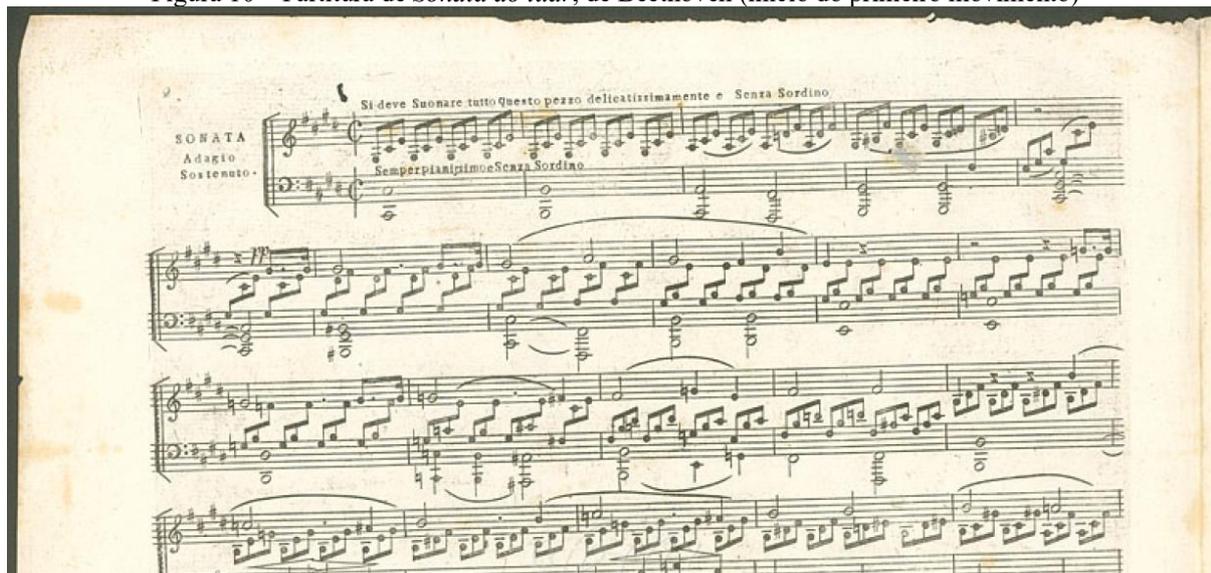
Partindo da dedicação à escuta desse movimento, é possível destacar outros movimentos próprios da trajetória da música. Por exemplo, em *Alla Turca*³⁰⁸ Mozart utiliza a repetição e variação de temas com a finalidade de auxiliar a memória a guarda-lo e recuperá-lo mais tarde. Uma das técnicas utilizadas quando a estocagem de sons era mais escassa do que o tempo presente.

As notáveis diferenças entre as paisagens sonoras do campo e da cidade também tocam o ser humano e inspiram os artistas. Ludwig van Beethoven é um dos compositores que busca trazer para dentro de suas composições a agressividade do espaço urbano, evocando emoções que se alinham mais com a densidade da cidade do que com a calma do campo, entre outras características. A composição popularmente conhecida como *Sonata ao luar*³⁰⁹ pode auxiliar no entendimento dessas modulações. O primeiro movimento dessa composição apresenta uma melodia que evoca melancolia. Beethoven insere na partitura a observação “Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e Senza Sordino”:

³⁰⁷ SCHAFER, 2001, p. 159.

³⁰⁸ Também conhecida como *Marcha Turca*, é o terceiro e último movimento da *Sonata para piano n. 11* (ca. 1783), de Wolfgang Amadeus Mozart. Cf.: SONATA para piano n. 11 em lá maior, K. 331. Movimento III: Alla Turca. Composição: Wolfgang Amadeus Mozart. Execução: Eliso Bolkvadze. [S. l.]: KM Records *et al.*, [2010]. 1 música, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quxTnEEETbo>. Acesso em: 28 jan. 2012.

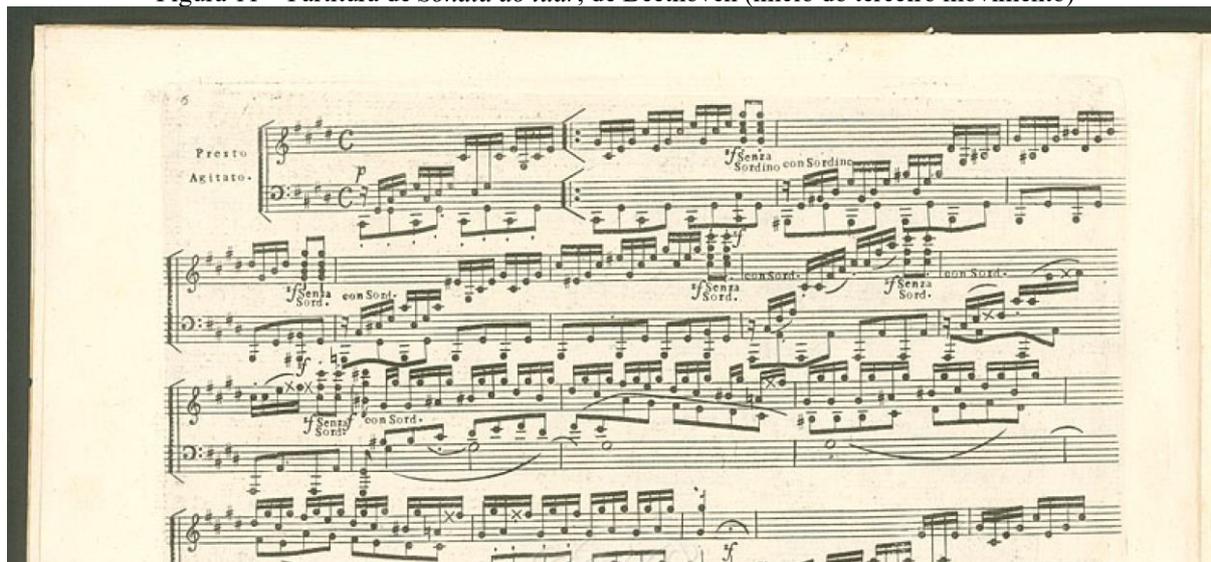
³⁰⁹ A *Sonata para piano n. 14* apresenta três movimentos, foi composta em 1801 por Ludwig van Beethoven. Cf.: SONATA para piano n. 14 em dó sustenido menor “Quasi una fantasia”, op. 27 n. 2. Sonata ao Luar. Composição: Ludwig van Beethoven. [S. l.: s. n., 2010]. 1 música, 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Tr0otuiQuU>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Figura 10 – Partitura de *Sonata ao luar*, de Beethoven (início do primeiro movimento)

Fonte: Beethoven (1802, p. 2).

A indicação pode confundir. A surdina é um aparato do piano que altera o som; atualmente se refere ao pedal esquerdo, contudo os pedais direitos dos pianos da época de Beethoven levantavam os abafadores (as surdinas). Ou seja, a intensão do compositor indicada no início da partitura é que a obra seja tocada sem nenhuma surdina nas cordas; mas os pianos modernos não permitem isso, se o fizer, poderá haver dissonâncias indesejadas. Isso ocorre porque o mecanismo do pedal também evoluiu. Atualmente é comum haver dois ou três pedais. O da direita é chamado de *sustain*, é o que prolonga a duração das notas; ao acioná-lo os abafadores se afastam permitindo que as cordas vibrem livremente, assim, permite que o som continue soando ainda que a tecla não esteja mais sendo pressionada. O pedal da esquerda é chamado de *una corda*; seu acionamento causa uma movimentação do mecanismo do instrumento, fazendo com que os martelos atinjam apenas uma das duas ou três cordas referentes a cada tecla, não as ferem de modo completo; além de uma redução no volume, o som se suaviza (abafa), modificando o timbre do instrumento. O terceiro pedal que pode existir em alguns pianos situa-se no meio dos anteriores, é conhecido como pedal *sostenuto*; seu acionamento é similar ao pedal *sustain*, contudo, age apenas sobre as teclas que estejam sendo pressionadas no momento em que é acionado, o efeito causado é que algumas notas podem ser prolongadas enquanto outras não sofrem alteração.

O segundo movimento é um minuetto, cujo tom difere do movimento anterior, despertando uma atmosfera leve e que evoca alegria; as síncopes que compõem o ritmo do movimento podem se relacionar com os deslocamentos na cidade. Já o terceiro e último movimento é considerado o mais dramático. A dificuldade técnica se torna notável:

Figura 11 – Partitura de *Sonata ao luar*, de Beethoven (início do terceiro movimento)

Fonte: Beethoven (1802, p. 7).

A rapidez e ascendência dos acordes arpejados evocam sentimento de ansiedade. Essas inferências se associam mais frequentemente ao universo urbano.

Os compositores exploram as sensações, enquanto Beethoven busca trazer a esfera urbana para suas composições, Wagner explora a sensação de comprimir o espaço. As cidades impuseram a convivência de muitas pessoas em um espaço limitado. Em outras palavras, ao se comparar com o campo, onde as pessoas viviam em pontos mais espalhados, a cidade parece espremer seus habitantes. Essa sensação evoca sentimentos que são explorados nas obras de Wagner. Uma apresentação da *Cavalgada das Valquírias*³¹⁰ pode funcionar como exemplo. Ao se assistir à apresentação, é possível recuperar as palavras supracitadas de Schafer, no que se refere à substituição dos mecanismos dos instrumentos. A performance da Metropolitan Opera Orchestra parece dialogar com essa característica, quando substitui os animais da cavalgada por alavancas que se assemelham às teclas de um piano. Cada movimento na alavanca, subindo e descendo, pode ser associado a diversos outros movimentos: ondas do mar, característico de quem explora novas terras; o galope dos cavalos; as marteladas na corda do piano; a necessidade de reorganização em um espaço pequeno, ora indo pra lá, ora pra cá, subindo e descendo à deriva; entre outros.

³¹⁰ A *Cavalgada das Valquírias* é o título mais popular para o terceiro ato da ópera *A Valquíria*, de Richard Wagner, datada de 1851. A apresentação em questão foi encenada pela Metropolitan Opera Orchestra, entre 2010 e 2012. Cf.: DIE Walküre [As Valquírias]. Walkürenritt [Cavalgada das Valquírias]. Composição: Richard Wagner. Execução: Metropolitan Opera Orchestra. [S. l.]: UMG et al., 2012. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xeRwBiu4wfQ>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Das mudanças ocorridas no século XX, é possível destacar o empenho dos instrumentos de percussão, cada vez mais perceptíveis nas composições e execuções. Tanto intelectuais quanto artistas refletiam sobre as máquinas: Luigi Russolo escrevendo *A arte dos ruídos*, Filippo Tommaso Marinetti escrevendo o *Manifesto Futurista*, Fernand Léger pintando sobre máquinas, Manuel Bandeira compondo *Trem de Ferro*, Villa-Lobos compondo *O trenzinho do caipira*³¹¹ etc.

A partir de 1922, Heitor Villa-Lobos experimentou fundir materiais folclóricos brasileiros com formas pré-clássicas musicais, nasce uma série de composições intituladas *Bachianas Brasileiras*. *O trenzinho do caipira* é uma tocata integrante da *Bachianas Brasileiras n. 2*, se caracteriza por imitar o movimento de uma locomotiva. Ferreira Gullar, ao ouvir a obra de Villa-Lobos, sentiu o desejo de escrever um poema que se harmonizasse com a tocata. Contudo, esse desejo perdurou por 20 anos, até que Gullar compôs os versos:

Lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar [...] ³¹²

As experiências sonoras ficaram mais próximas do ser humano ao longo do tempo. Antes, um trovão era considerado algo divino; agora, um trem pode ser reproduzido em uma sala de concerto. Pouco a pouco, a fonte sonora se torna cada vez mais próxima do receptáculo. Basta pensar nos fones de ouvidos. O espaço da cabeça, privado e único, cada vez mais tem sido um espaço explorado pela esquizofonia. No espaço da cabeça, na audição com fones de ouvidos, os sons deixam de circular em torno de quem ouve para, plenamente, dar a sensação de emanar de zonas localizadas dentro do crânio.

Passados o primeiro quinto do século XXI seria possível pensar nos movimentos sobre a música que se escutará? A compositora Alma Deutscher, nascida em 2005 no Reino Unido, talvez já aponte algumas tendências para se notar. A opereta *The Sweeper of*

³¹¹ A Orquestra Sinfônica Brasileira executou a obra *O trenzinho do caipira*, sob a regência do maestro Roberto Minczuk, em apresentação datada de março de 2015. Cf.: BACHIANAS Brasileiras n. 2. Movimento IV: Tocata (O trenzinho caipira). Composição: Heitor Villa-Lobos. Execução: Orquestra Sinfônica Brasileira. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo, 5 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y>. Acesso em: 28 jan. 2020.

³¹² O TRENZINHO: Assista a um dos últimos vídeos com Ferreira Gullar. Blog da Companhia, São Paulo, 5 dez. 2016. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-trenzinho-Assista-a-um-dos-ultimos-videos-com-Ferreira-Gullar>. Acesso em: 23 jan. 2020. O poema compõe a coletânea *Poema Sujo*, de 1976.

*Dreams*³¹³ (2013) foi composta quando a garota tinha apenas 7 anos de idade; aos 10 anos compôs a ópera *Cinderella*, que estreou em Viena em 2016, sob a regência do maestro Zubin Mehta.

As mudanças estão ocorrendo e o questionamento permanece: quais transformações serão escutadas?

³¹³ THE Sweeper of Dreams. Composição: Alma Deutscher. Execução: Julia Pevzner *et al.* [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo, 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mamUvpZnUwA>. Acesso em: 28 jan. 2020.

4 RUMORI, VOCI OU UMA CAIXA DE RESSONÂNCIA

Quer ver?

Escuta.

(Francisco Alvim)

A proximidade entre poesia e música evoca pensamentos de que, em algum momento remoto da trajetória humana, elas tenham sido irmãs siamesas. Este texto procurou refletir sobre as tentativas de reprodução das paisagens sonoras, seja através de cantos tribais, lamentos coletivos, murmúrios rítmicos ou verbalizações pré-linguísticas. Tais imitações podem ter dado origem a mantras, preces ou outras expressões sonoras de vivências coletivas. Devido à natureza do material sonoro, pouco a pouco, música e poesia teriam se bifurcado. Contudo, sendo filhas do som, os laços fraternais não se apagariam tão facilmente. Novas formas de criação artística corroborariam as afinidades entre as manifestações, desde a antiga poesia lírica, passando pelas óperas, madrigais, cantatas, coros, baladas etc. Podem-se mencionar, ainda, a obra escrita entre 1912 e 1914 por Filippo Marinetti intitulada *Zang Tumb Tumb*, os poemas de Hugo Ball (1886-1927) ou qualquer madrigal:

Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha
vida, inclusive o porquinho-da-índia que
me deram quando eu tinha seis anos.³¹⁴

Os laços entre poesia e música parecem ser mais evidentes, contudo, quando se pensa em narrativas ou em literatura no sentido mais amplo, tais vínculos figuram de maneira menos óbvia, permanecendo mais latentes. Este ato final mantém seu foco em uma narrativa de Giorgio Manganelli intitulada *Rumori o voci*³¹⁵ com a finalidade de refletir sobre os vínculos entre literatura e música. Os liames fraternais dessas duas artes podem servir de pano de fundo para uma discussão intersemiótica. Na primeira cena, seguindo os preceitos de Roland Barthes e Émile Benveniste, apresenta-se uma discussão sobre linguagem. Em seguida, na

³¹⁴ BANDEIRA, Manuel. Madrigal tão engraçadinho. In: _____. *Poesias*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955, p. 206.

³¹⁵ Milano: Rizzoli, 1987.

esteira de Jean-Luc Nancy, pretende-se refletir sobre o ato da escuta. E, finalmente, uma breve discussão sobre quem detém o direito e o poder de fala e a quem estão reservadas as estâncias inferiores à fala, reflexão guiada por Gayatri Spivak; em outras palavras, o último momento deste ato pretende observar como Manganelli insere na sua produção artística aquilo que poderia haver entre os ruídos e as vozes.

4.1 LINGUAGEM

Em *O rumor da língua*, Roland Barthes aponta que o rumor é o barulho daquilo que funciona bem; o autor faz essa afirmação algumas linhas após conceituar *balbucio*, isto é, o esforço de anulação por acréscimo que ocorre na língua falada. Em outras palavras, o balbucio seria uma anulação feita por acréscimo de termos, já que não é possível apagar o que foi dito: anulo, apago, retifico.³¹⁶ Nesse sentido, o balbucio é um signo sonoro informando que a linguagem não está funcionando bem. Assim, no ato da escrita é possível apagar, cancelar, retificar de tal forma que os sinais da mensagem anulada resultem menos evidentes em comparação com a fala. Necessitando de mais palavras para cancelar uma mensagem, a fala parece estar predestinada ao balbucio. Consequentemente, o rumor da fala seria uma utopia. Barthes prossegue sinalizando que tal estado utópico pode ser entendido por meio da língua ampliada, desnaturalizada até formar uma imensa trama sonora em que o sentido se acharia irrealizado, mas sempre ao alcance, como uma miragem. Quer dizer, o significante fônico se distanciaria do sentido, sem tornar o aparelho semântico dispensável, sem excluir esse sentido.

Giorgio Manganelli traqueja a linguagem em seu laboratório literário, lançando mão de recursos fonéticos, semânticos, sintáticos, entre outros. Émile Benveniste³¹⁷ aponta que linguagem é diferente de comunicação. O linguista destaca um experimento que observou a comunicação entre abelhas, a qual apresenta uma organização específica; ou seja, quando uma abelha operária encontra uma solução açucarada, volta e comunica às outras, de tal forma que várias operárias chegam até o local, mesmo sem a primeira guiando as demais. Benveniste aponta que um professor de zoologia assistiu, por meio de uma colmeia com paredes transparentes, ao comportamento da primeira operária. Quando retorna, a que descobriu é

³¹⁶ BARTHES, 2004c, p. 94.

³¹⁷ BENVENISTE, 1995, p. 60-7.

rodeada pelas companheiras, assim, seja pelo pólen que está preso ao seu corpo, seja pelo néctar que vomita, as outras sabem da descoberta. Então, a primeira executa sua comunicação através da dança. Quando faz movimentos circulares, assemelhando-se ao numeral zero, comunica que a fonte se encontra em um raio de 100 metros de distância da colmeia. Quando faz movimentos que simulam o numeral oito, comunica que a fonte está entre 100m e 6km.

Destaca-se que, em sua maioria, a comunicação opera buscando estreitar as possibilidades. Neste experimento Benveniste observa o que se assemelha e o que contrasta com a linguagem – ele compara uma possibilidade de “linguagem animal” com a linguagem humana (entendida como língua e palavra). Salienta o linguista:

As abelhas mostram-se capazes de produzir e de compreender uma verdadeira mensagem, que encerra inúmeros dados. Podem, pois, registrar relações de posição e de distância; podem conservá-las na ‘memória’; podem comunicá-las simbolizando-as por diversos comportamentos somáticos. O fato notável consiste inicialmente em que manifestam aptidão para simbolizar: há, mesmo, uma correspondência ‘convencional’ entre seu comportamento e o dado que traduz. Essa correspondência é percebida pelas outras abelhas nos termos em que lhes é transmitida e se torna em motor da ação. Até aqui encontramos, nas abelhas, as próprias condições sem as quais nenhuma linguagem é possível – a capacidade de formular e de interpretar um ‘signo’ que remete a uma certa ‘realidade’, a memória da experiência e a aptidão para decompô-la.³¹⁸

Os pontos de contato com a linguagem humana são numerosos. Os processos de significação, por exemplo, em que os objetivos são vinculados a signos formalizados (gestos, sons). A maneira de sistematizar também pode funcionar como exemplo, ou seja, no interior de uma comunidade, cada membro está apto para empregar ou compreender nos mesmos termos.

A comunicação animal em relação à linguagem humana, não obstante, apresenta diferenças consideráveis. Uma das mais importantes talvez seja que os signos comportam elementos variáveis e passíveis de significação constante nos seres humanos – e é aqui que a literatura opera com mais veemência. Outra diferença reside no fato de a mensagem das abelhas não utilizar um aparelho vocal, “enquanto não há linguagem sem voz”³¹⁹. A diferença seguinte apontada por Benveniste é acerca da situação em que a comunicação ocorre, isto é, a mensagem não provoca respostas do ambiente, apenas desperta uma conduta. Assim, é

³¹⁸ BENVENISTE, 1995, p. 64.

³¹⁹ Ibidem, p. 65. É importante destacar que o linguista talvez estivesse considerando apenas as linguagens de modalidade sonoro-auditiva e, conseqüentemente, desconsiderando as de modalidade espaço-visuais, utilizadas por pessoas surdas.

possível inferir sobre o diálogo, condição *sine qua non* da linguagem humana. As pessoas falam com outras pessoas que falam. Por conta disso, quando não há diálogo, a comunicação se refere apenas a um dado informativo. Ainda, entre as abelhas, a mensagem não pode ser reproduzida por outra que não tenha alcançado o espaço onde a primeira esteve. Quando ocorre o diálogo, referências às experiências e manifestação linguística se misturam livremente, sem fim.

Quando uma abelha entende a dança da primeira, vai até o local, encontra a fonte, retorna e comunica a outras abelhas, ela não está reproduzindo a mensagem da primeira, mas está informando suas companheiras a partir daquilo que acabou de experienciar. A linguagem, diferentemente, possui o caráter de propiciar um substituto da experiência, a fim de ser transmitido em outro tempo e espaço, fato que tipifica nossas línguas e fundamenta a tradição linguística. Cada enunciado refere-se a uma gama enorme de experiências por meio de uma combinação livre de elementos de que a língua dispõe; porém, cada língua possui um número limitado de elementos (fonemas, morfemas, léxico). A habilidade de combinar tais elementos dá origem à possibilidade de falar sobre tudo: “Assim, aplicada ao mundo animal, a noção de linguagem só tem crédito por um abuso de termos”³²⁰.

Portanto, uma vez que a linguagem pode se dispor a funções que estão muito além da imediata comunicação, vários artistas da palavra, dentre os quais Manganelli, recorrem a suas expressões artísticas para lembrar dessa disposição. Por meio de várias ferramentas em seu laboratório literário, suscitam em quem lê a habilidade de percorrer novas trilhas de sentido por meio da imaginação.

O papel da imaginação na tomada de decisões humanas é o tema de um estudo desenvolvido pelo pesquisador Bence Nanay. Sua análise parte do modelo crença-desejo, que é tradicionalmente aceito pelos pesquisadores da Teoria da Mente. Seu funcionamento é simples: ao olhar a chuva pela janela, primeiro eu creio que está chovendo e, posteriormente, desejo não me molhar, então apanho o guarda-chuva. Vale lembrar que os outros animais também se utilizam desse modelo, isto é, quando um animal se sente ameaçado ele busca estratégias de sobrevivência: seja agrupando-se em bandos, seja escondendo-se em lugares onde seu predador não o alcança etc. Nanay prossegue sua investigação destacando que o ser humano se vale desse modelo associado a capacidade de imaginação:

³²⁰ BENVENISTE, 1995, p. 60.

Então, aqui está minha explicação bem simples de tomada de decisão: quando decidimos entre duas ações possíveis, projetamos uma imagem nossa em ambas situações, imaginando como será o resultado dessas possibilidades e, em seguida, comparamos essas duas imagens.³²¹

Aqui, aparentemente, tem-se uma faculdade exclusivamente humana: a capacidade de imaginar.

Imaginar é um termo cuja origem está no vocábulo latino *imago*. Algumas definições de *imago*: figura, comparação, semelhança; reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que a produziu; ideia, pensamento, lembrança; eco, imitação da voz.³²² É possível aproximar essas definições com a reflexão de Agamben sobre o conceito de potência, caracterizado por uma privação de algo que atesta a presença daquilo que falta no ato: “ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação”³²³. Nesse sentido, retomando a citação de Nanay, quando a pessoa projeta imagens em ações possíveis, ela está tanto imaginando quanto exercitando a potência de tais ações. Tanto produz imagens, quanto experiencia a privação de tais imagens. Apesar disso, a conjuntura de tais ações se torna fundamental para quem as imagina.

Neste ponto, pode-se incorporar a essa reflexão as considerações sobre a possibilidade de imaginar algo motivado pelo som – seguindo o conceito de paisagem sonora. Quando as potencialidades dos sons estão em contato, criando tensões entre si, passíveis de escuta por alguém, à potência de imagem que se forma pode-se chamar paisagem sonora.³²⁴ O embate com a paisagem sonora movimenta processos de significação dos sons, ou melhor, movimenta a imaginação através dos sons. Do contato entre sons e o ato de imaginar pode se ter uma paisagem sonora, que funciona como uma potência de significados. Os sons tocam quem os escuta, expandindo as possibilidades de significação. Cada som que se incorpora movimenta os sentidos que compõem a paisagem sonora. Contudo, é o processo de escuta que se lança ao ato de projetar imagens potentes.

³²¹ NANAY, Bence. The role of Imagination in Decision-Making. *Mind & Language*, [s. l.], v. 31, n. 1, fev. 2016, p. 134 – tradução minha. Texto original: “So here is my fairly simple account of decision-making: when we decide between two possible actions, we imagine ourselves in the situation that we imagine to be the outcome of these two actions and then compare these two imaginings”.

³²² Cf. CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007; Cf. FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto, 2000; Cf. SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário Latino-Português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

³²³ AGAMBEN, 2006, p. 15.

³²⁴ SCHAFER, 1991, p. 90.

Imaginar através de uma paisagem sonora é manter o significado tanto como um “ainda não” e quanto como um “não mais”. Assim, qualquer peça (imagem, som, texto etc.) encontraria sua significação por meio de contatos e contágios com outras peças. O sentido paira numa espécie de miragem, se mantém irrealizado, mas sempre ao alcance. A linguagem que não apresenta seu significado logo de partida necessita de meios para encontrar seus sentidos, os toques com outras formas de linguagem fazem com que seus sentidos se mantenham no porvir. Nesse sentido, a língua poderia rumorejar, como gostaria Barthes, por meio dos convívios com outras manifestações semióticas.

As obras literárias escritas por Giorgio Manganelli se mantêm inseridas nesse jogo de contatos e contágios. *Rumori o voci* talvez seja uma das narrativas que mais delinea os mecanismos de sua produção literária, ou seja, concomitantemente priva e dilata as possibilidades em direção ao sentido. Em *Rumori o voci* os sons que quebram o silêncio inicial instauram o questionamento inesgotável, representado pela tentativa de alcance do imaterial da linguagem. O autor ampara a narrativa de quase 150 páginas na tentativa de desdobrar a resposta ao questionamento-mote: aqueles sons escutados pela personagem-narrador durante a noite profunda, quando estava ao lado de um rio qualquer, seriam *ruidos* ou *vozes*? Assim, a narrativa percorre colapsos de sentido, negação de certezas, enigmas, desintegração de absolutismos. A palavra se desdobra em diversos sentidos buscando sua própria significação.

Logo no primeiro parágrafo a pergunta que intitula a obra se instaura, permanecendo sem resposta até o final. É possível refletir que esse artifício é utilizado por Manganelli na tentativa de manter a possibilidade de criar imagem do que ou de quem tenha produzido tal som. A utilização de questionamentos retóricos volta eventualmente durante o transcorrer da narrativa. As perguntas funcionam como um fio condutor, além de permitir a quem leia – escute tais sons – a possibilidade de preencher o vazio da(s) resposta(s). Contudo, importa menos a resposta, mas sim o questionamento. Isso é o que mantém autor-leitor-obra no jogo literário.

Outra artimanha de Manganelli para manter autor-ouvinte-obra inseridos na trajetória em direção a significação é a incorporação crescente de elementos ao corpo sonoro inicial. Quando as sentenças beiram certezas de sentido, o autor opta pela desarticulação. Dessa forma, sem abandonar completamente a trilha percorrida, a leitura impulsiona para outro caminho. Tais desarticulações são feitas com a inserção de novos questionamentos em relação ao som, criando tensões. Ou seja, Manganelli pouco a pouco edifica a paisagem sonora da

narrativa. A cada novo cenário a perspectiva sonoro-imagética se modifica, fazendo com que a significação permaneça sempre naquele estado porvir. Não completamente inalcançável, mas estando sempre em vias de se alcançar.

A intersecção entre paisagem sonora, imagem e literatura é muito positiva. Ora, cada qual opera dentro de uma margem que pode (ou não) coincidir com o espaço da outra. As operações, em contato, ampliam-se – o que foge daqui pode revelar-se ali. Quando há a possibilidade de inter-relacionar som, imagem e literatura, é possível vislumbrar um vínculo muito profícuo, já que outros mecanismos podem operar na trajetória em direção a significação.

Como já foi exposto anteriormente, Giorgio Manganelli se sentia muito tocado pelo Barroco. Uma das principais características desse período é que tanto as produções culturais quanto os processos históricos não eliminam a tensão entre opostos; pelo contrário, parecem querer nutrir a relação estabelecida entre os polos discordantes. Assim, essa linguagem amplia seus horizontes, considerando tanto este polo quanto aquele. É interessante destacar que o Barroco é não é somente uma época cultural, acabando por influenciar no modo como o ser humano observa e vive no mundo. As dicotomias excludentes começam a perder força, ou seja, o que antes se encaixava somente nisso, sendo excluído daquilo, já não serve mais. As obras barrocas começam a permitir o convívio de potências antagônicas. Quadros, músicas, arquitetura, entre outras obras, em sua maioria representam: razão e emoção; sagrado e profano; luz e sombra; espírito e matéria; curvas e colunas.

Na música, um dos grandes estranhamentos foi a incorporação das dissonâncias. Os intervalos entre as notas musicais (semitom) podem ser classificados como consonantes ou dissonantes. Os teóricos de diferentes períodos discordam a respeito dos graus de consonância. Convencionalmente, tem-se que a combinação de tonalidades mais simples e menos incômoda para audição é consonante. Já as dissonantes representam duas ou mais notas soando juntas formando discordância ou instabilidade harmônica. É comum que esse desequilíbrio seja rápido na composição musical e que seja seguido por uma consonância, para que a harmonia volte ao estado de equilíbrio e volte a ser agradável aos ouvidos. O quadro a seguir expõe uma classificação geral dos intervalos consonantes e dissonantes, esta classificação é uma das mais bem aceitas em teoria musical:

Quadro 1 – Intervalos consonantes e dissonantes

Consonâncias perfeitas	Consonâncias imperfeitas	Dissonâncias
Uníssonos	Terças maiores	Segunda menor
Oitavas	Sextas menores	Sétima maior
Quartas justas	Terças menores	Quarta aumentada
Quintas justas	Sextas maiores	Quinta diminuta

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

A dissonância proporciona uma sensação de movimento e tensão. No intervalo consonante as notas se completam, aludindo à ideia de estabilidade, conclusão, passividade e repouso; nos intervalos dissonantes as notas se completam de maneira incômoda, aludindo ao caráter dinâmico e instável, exigindo atividade e movimentação.

Uma execução musical pode apontar melhor para esses aspectos. A composição de Claudio Monteverdi (1567-1643) intitulada *Lasciatemi morire* foi composta em 1607³²⁵ e é caracterizada pelo estilo barroco; a obra também é conhecida como “Lamento de Ariadne”, foi publicada de modo independente em 1614, como um madrigal para coral de 5 vozes, posteriormente, em 1623 para coral solo. Observando sua partitura e desenvolvimento é possível notar dissonâncias e consonâncias:

Figura 12 – Excerto da partitura de *Lamento de Ariadne* e exemplo de execução

The figure shows a musical score for the vocal line of 'Lasciatemi morire' by Claudio Monteverdi. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. The lyrics are 'La - scia - te - mi mo - ri - re!'. Below the lyrics, a piano keyboard diagram illustrates the notes: La (red dot), scia (yellow dot), te (yellow dot), mi (blue dot), mo (blue dot), ri (purple dot), re! (purple dot). The piano keyboard shows the corresponding keys: C4 (red), C#4 (yellow), D4 (yellow), E4 (blue), F4 (blue), G4 (purple), G#4 (purple).

Fonte: Adaptada de Monteverdi (1623) e Koobak; Wikimedia Commons (2005c).

É possível observar que da primeira nota (dó – vermelho) para a segunda (ré bemol – amarelo) ocorre uma dissonância, com intervalo de um semitom, ou seja, ocorre uma segunda

³²⁵ LASCIASTEMI Morire. Composição: Claudio Monteverdi. Interpretação: Jay Attys. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2wxmPALuPk4>. Acesso em: 28 jan. 2020.

menor. Em seguida, quando se observa o intervalo entre ré bemol (amarelo) e lá bemol (azul), o intervalo é classificado como quarta justa (cinco semitons), sendo uma consonância perfeita, portanto. Por fim, tem-se novamente uma dissonância, segunda menor, entre lá bemol (azul) e sol (roxo). Em vista disso, logo nas primeiras notas, tem-se uma dissonância seguida por uma consonância e, logo em seguida, outra dissonância. Como já havia sido exposto acima, é comum que a desarmonia seja breve a fim de que o equilíbrio sonoro volte a satisfazer a audição. Outro ponto interessante é notar que, mesmo voltando ao equilíbrio, as tensões se mantêm. Ou seja, outra dissonância volta a ocupar a composição musical.

As tensões integram o fundo da composição sustentando a execução do *Lamento de Ariadne*. Todo o mito de Ariadne é repleto de tensões, desde sua partida com Teseu para o labirinto onde habitava o Minotauro, passando pela promessa de casamento de seu tutelado, o episódio do fio de Ariadne, que auxilia Teseu a sair do labirinto após vencer o Minotauro (criatura descrita por Ovídio como parte homem, parte touro), até, finalmente, ser abandonada na ilha de Naxos. A partir do abandono, Ariadne lamenta e roga aos deuses que a deixem morrer por não aguentar tanta dor. Várias versões constam das lendas gregas passadas através da tradição oral: Dionísio se casa com Ariadne e os dois nunca mais são vistos; Dionísio consola Ariadne dando-lhe uma coroa cravejada de pedras preciosas que é atirada ao céu quando ela morre, assim, ela se torna uma constelação (*Corona Borealis*); ainda há outras versões em que ela tem filhos com Dionísio.

Alguns elementos desse mito podem ser destacados. Ariadne auxilia Teseu com um fio de lã a sair do labirinto onde habitava o Minotauro; por vezes o texto de Manganelli pode se apresentar de maneira labiríntica, quem o adentra se perde por entre os caminhos de significação. O fio condutor existe, mas pode parecer emaranhado, quem lê toma consciência de que a palavra (composta por significante e significado) pode vencê-lo durante a leitura. Por demandar percursos de sentido não-convencionais, quem lê pode até sentir-se desprotegido diante da obra literária, contudo não é possível finalizar a obra sem que a leitura e os percursos sejam efetuados, ou seja, a literatura produzida por Manganelli não permite uma perda de vida. As tensões são outro elemento de contato entre o mito exposto e a literatura manganelliana, em que a dialética dos opostos não somente não pode ser desfeita como é necessária para a sustentação das obras.

A tensão que existe entre os opostos torna-se fundamental para a compreensão do todo epistemológico. *Rumori o voci* se vale das tensões para iniciar e sustentar sua trama narrativa. Assim se inicia a obra:

Se você caminhar por uma das ruas, úmidas e em ruínas, que descem até o rio, um rio qualquer, será tomado, certamente, em um ponto conhecido, por uma espécie de fadiga estranha e persistente; e então vai achar que, em qualquer momento você foi movido, agora é noite, uma noite profunda e indiferente, e inicialmente vai notar sua primeira impressão: que em qualquer lugar, nas casas trancadas e descidas íngremes, os passos escorregadios, nos cantos das esquinas, nas praças desertas que você terá que ver, de se empenhar com passo cansado, em qualquer lugar, lhe parecerá, lhe dirão, em qualquer lugar reina um absoluto, jamais descontínuo silêncio. E portanto você escolherá fazer pousada, e driblando, escondendo seu medo, vai começar a pôr à prova seu desejo de repouso; lhe dirão, que pelo fato da cidade estar deserta e o silêncio ser penetrante, não há dúvida de que este é um excelente lugar para repousar. E, portanto, você vai parar. E, depois de alguns minutos parado, vai acontecer de você ouvir um ligeiro ruído, e você vai começar a se perguntar: ruído ou voz? E de quê ou de quem? E como descrever isso?³²⁶

A aparente calma em que a obra se inicia logo é abalada pela presença de um corpo sonoro, entretanto, a tensão instaurada se dá a partir da impossibilidade de defini-lo. Logo de partida outras tensões convivem harmonicamente: as ruas por onde se caminha estão em ruínas, por exemplo. Ao mesmo tempo em que há um signo ligado ao por vir, há outro ligado àquilo que não é mais; em outras palavras, é esperado que uma estrada leve a um lugar outro, onde se chegará em breve, da mesma forma, uma ruína é um vestígio, algo que já existiu e foi destruído. Passado e futuro, construção e destruição. Potências. Afinal, em ambos os signos o que se tem é uma potência – do que haverá, do que houve. A ausência é latente tanto na estrada quanto na ruína, a partir disso, é possível preencher tal falta com qualquer possibilidade.

A possibilidade de preencher a lacuna aberta pela potencialidade sustenta a obra. Em vários momentos o preenchimento beira sua completude, mas logo se esvai:

Ou talvez descrevamos isso: como o solo é feito em um ponto animal, e desse animal provém um grito rouco que se transmite gradualmente ao solo e ao fundo, e daí volta subindo para os seus pés. Uma rouca instabilidade percorre o seu corpo, e a voz que você ouve com os pés se agarra ao seu

³²⁶ MANGANELLI, 1987, p. 7 – tradução minha. Texto original: “Se percorrete una delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v’è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?”

tornozelo. Agora, você não sabe, ninguém pode saber se essa voz sai da terra, e poderia provir de qualquer animal agregado ao solo ou feito de matéria terrena, você não sabe se esse animal está preso a esse solo para que não possa se mover, ou pode se mover, perambular, já que sua relação com o solo é inteiramente confiada às veias dos pés, seja como forem, que se ligam às veias do solo; e, portanto, neste momento, o que você experimenta seria um diálogo que transita de pé a pé.³²⁷

A volatilidade de algo rígido, que preenche aquela lacuna aberta pela potencialidade, não é nociva para a narrativa. Pelo contrário, é essa incerteza que permite e conduz para novos percursos de significação. Retomo (novamente, e tantas vezes mais) a metáfora da miragem: ainda que irrealizado, o sentido se mantém sempre ao alcance. A convivência das tensões dita o ritmo necessário para que a miragem dos sentidos aconteça.

Ao longo das páginas os questionamentos que se apresentavam no parágrafo introdutório se desdobram, retornam sempre fantasmagóricos. É possível identificar o barulho? Quem ou o que os proferiu? Seriam ruídos ou vozes? A pergunta não é respondida até o final da obra, que assim se encerra:

Finalmente, experimentos de silêncio; o céu está repleto de sons mortos, plumas sonoras de volatilidade, golpes desfalecidos, celebra-se a morte do som. A voz foi extinta. Uma gota. Uma porta. Um vento dispersa um pó de chocalhos e gritos. Escute: pode ser que a noite tenha um fim? Será que você é absolvido por isso, agachado, isento da negação; será que o mapa das vozes é declarado ilegal, e docemente, e firmemente é removido da perspicácia de suas mãos? Pode ser. Eu deveria te falar, eu não-voz, sobre a dilaceração da noite, e sobre a projeção do amanhecer, do resplandecer. Cinde o silêncio um grande, nobre estridor. É isso que você gostaria de saber agora, certo? Que estrépito é esse? Este súbito fragor que você nunca ouviu? Isso é o grito da noite, lascado em uma multidão de noites, pérolas, gotas da noite? O que é esse estrondo, delirante, estrépito, qual rixa governa o mundo, dilata o espaço? O que quer que seja esse canto, essa confusão, esse estridor e barulheira, esse silvo de ar, essa emoção sonora? O quer que seja, meu querido noctâmbulo, meu sedentário das trevas, se não isso, isso mesmo – a ressurreição dos mortos?³²⁸

³²⁷ MANGANELLI, 1987, p. 55 – tradução minha. Texto original: “O forse questo descriveremo: como il suolo si faccia in un punto animale, e da quell’animale provenga un roco vociare che si trasmette per gradi al suolo e al fondo, e di lì risale fino ai tuoi piedi. Una instabilità roca percorre il tuo corpo, e la voce che ascolti con i piedi ti avvinghia alla caviglia. Ora, tu non sai, nessuno può sapere se questa voce che sale dalla terra, e che potrebbe provenire da un qualche animale aggregato al suolo o fatto di materia terragna, non sai se questo animale sia a codesto suolo aggregato così da non potersi muovere, oppure possa muoversi, deambulare, giacchè il suo rapporto con il suolo è tutto affidato alle vene dei piedi, come che siano, che fano legame con le vene del suolo; e dunque in questo momento sarebbe quel che esperimenti un dialogo che transita da piede a piede.”

³²⁸ Ibidem, p. 145 – tradução minha. Texto original: “[...]. Infine sperimenti di silenzio; il cielo è colmo di suoni morti, piume sonore di volatilità, uccisi rintocchi; si celebra la morte del suono. La voce è spenta. Una goccia. Una porta. Un vento disperde una polvere di rantoli e strida. Ascolta: può essere che la notte abbia una fine? Che tu venga assolto da questo tuo acquattarti, esentato dal diniego, che la mappa delle voci venga dichiarata illegale, e dolcemente, fermamente sottratta alla acuzie delle tue mani? Può essere. Io dovrei parlarti, io nonvoce, della lacerazione della notte, e della progettazione dell’alba, del barlume. Scinde il silenzio un grande, nobile

A tentativa de responder aos questionamentos-mote é inútil. Em *Rumori o voci*, assim como o som, o silêncio ocupa um papel fundamental enquanto protagonista da obra. Som e silêncio convivendo em uma obra. Elementos aparentemente antagônicos dividindo o mesmo espaço artístico. Ou melhor, um complementando o outro, questionando um ao outro, ampliando a visão de mundo de autor-leitor-obra.

Assim como a música demanda uma consonância após uma dissonância, Manganelli expõe uma bonança – ainda que irônica – após as tentativas de responder ao fio condutor da obra com a sentença “Pode ser” [*Può essere*], inserida logo após o questionamento acerca da noite (“pode ser que a noite tenha um fim?” [*può essere che la notte abbia un fine?*]).

Algumas figuras de linguagem que compõem o acervo das obras manganellianas também aparecem em *Rumori o voci*. No nível fonético, é possível destacar assonâncias e aliterações, dentre outras. Tomando como base o texto original, os sons dos fonemas também se destacam em uma leitura em voz alta. Por exemplo, “*Ma poiché supplica – distinguibile nei toni calanti – e la minaccia – che ora avverti nei toni torbidi e rochi – si suppone siano già ideologicamente di qualche pertinenza*”³²⁹, em que se pode notar assonâncias com o fonema /i/; ou ainda, “*Ti ho fatto notare la concettualità implicita e impossibile del discorso demente*”³³⁰, destacando aliterações com o fonema /t/. Os fonemas parecem auxiliar na composição da obra, em alguns momentos a leitura requer uma abundância de fonemas nasais, outrora sibilantes, em seguida retorna para uma proliferação de nasais, logo parte para muitos fonemas oclusivos, e assim por diante durante toda a obra. Os fonemas compõem, ou provocam, a paisagem sonora da narrativa. Ainda observando o plano fonético, é interessante notar que o título já apresenta aliteração e assonância: os fonemas vocálicos /o/ e /i/ se repetem, assim como o fonema consonantal /r/.

Já no nível sintático, é possível notar estruturas que retornam em vários momentos da narrativa:

stridore. Questo ora vorresti sapere, vero? Che è mai questo frastuono? Questo súbito fragore, quale mai hai udito? Questo urlare della notte, scheggiata in una moltitudine di notti, perle, gocce di notte? Che è questo rombo, farnetico, frastuono, quale rissa governa il mondo, dilata lo spazio? E che vuoi che sia questo biscanto, questo bailamme, questo stridore e fracasso, questo sibilo dell’aria, questo brivido sonoro? E che vuoi che sia, mio caro nottambulo, mio sedentário delle tenebre, se non questo, questo appunto – la resurrezione dei morti?”

³²⁹MANGANELLI, 1987, p. 102 – grifos meus. Tradução minha do excerto: “Mas desde que a súplica – distinguível nos tons decrescentes – e a ameaça – que agora você repara através dos tons turvos e ásperos – devam já ter ideologicamente alguma relevância”.

³³⁰ Ibidem, p. 111 – grifos meus. Tradução minha do excerto: “Eu fiz você notar a conceitualidade implícita e impossível do discurso demente”.

Mas, também pensando que essas razões não vitais podem mover ruídos ritmados, você não poderia deixar de se perguntar, se se trata de uma gota, qual máquina move aquele amontoado de água, a que propósito foi colocada em obra, e hoje abandonada ou apenas inepta, afetada pela idade, ou pelo uso, mas o uso de quem? E por que aquela porta não estava fechada irreparavelmente? [...] ³³¹

Vale relembrar do parágrafo de abertura da narrativa, uma vez que ele se encerra com interrogações. A utilização de questionamentos retóricos retorna eventualmente durante o transcorrer de *Rumori o voci*. É entendível que tal artifício seja utilizado frequentemente, afinal são as perguntas que compõem o fio condutor da obra: “Seriam ruídos ou vozes?”. E – reiterando – importa menos a resposta do que o questionamento, uma vez que, dessa forma, se mantém todo o jogo do artifício literário em funcionamento. Esse recurso pode ser associado ao ritmo de uma música, que a sustenta ao longo de sua execução. Muitas vezes o ritmo é imperceptível no nível superficial, mas é latente e necessário para o amparo de qualquer obra – basta se lembrar do *Bolero*, de Maurice Ravel ³³²; composição musical cujo ritmo é invariável (semínima igual a 72), e cuja melodia é uniforme e repetitiva, mas com as reiterações de diversos instrumentos que vão se ampliando, num *crescendum*, em direção ao seu próprio fim. Em *Rumori o voci* o ritmo de questionamentos sustenta a obra e se amplia, num *crescendum*, em direção ao seu próprio fim.

Um dos primeiros elementos do espaço narrativo de *Rumori o voci* é um rio ³³³, é possível associar a propagação das ondas na água com a propagação das ondas sonoras, evidenciando os níveis fônico, sintático e semântico da obra. A dinâmica não é simples, cada hipótese se abre a outras tantas hipóteses. Assim, é possível que o movimento em busca de significados se dilate enormemente. Ao invés de conduzir à resolução dos enigmas, os labirintos vão demolindo, vagarosamente, os pressupostos iniciais e os desenvolvimentos subsequentes, buscando produzir um impasse em que todas as hipóteses continuam válidas. Tudo é possível. E a pergunta inicial permanece sem resposta. Já que “o enigma é uma

³³¹ MANGANELLI, 1987, p. 10 – tradução minha. Trecho original: “Ma, anche pensando che codeste ragioni non vitali possano muovere romori ritmati, voi non potrete non chiedervi, se di goccia si tratta, quale macchina muova quell’aggregarsi d’acqua, a che scopo messa in opera, e oggi abbandonata o solo inetta, intaccata dall’età, o dall’uso, ma uso di chi mai? E perché quella porta non venne chiusa irreparabilmente?”

³³² Para uma versão, conferir: FLASHMOB - Bolero de Ravel na Pinacoteca de São Paulo, Brasil, Conservatoire de Paris, GURI & EMESP. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo, 13 min. Publicado pelo canal PO Schimitt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTd3ZsvqDiQ>. Acesso em: 20 fev. 2020.

³³³ “Se percorrete delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il **fiume**, un qualunque **fiume**, [...]” (MANGANELLI, 1987, p. 7 – grifos meus). Tradução minha do excerto: “Se você caminhar por uma das ruas, úmidas e em ruínas, que descem até o **rio**, um **rio** qualquer [...]”

estrutura que não tem solução, é aquele instante preciso de silêncio total em torno do qual se encontra a trama verbal instável”³³⁴.

O vocábulo “rio” [*fiume*] aparece depois de “úmidas” [*umide*], há uma aproximação semântica que conecta ambos vocábulos e tal campo semântico é reiterado de diversas perspectivas ao longo da narrativa. Eis as primeiras linhas do parágrafo seguinte:

Não tente descrevê-lo, porque a cada parada, em cada ponto daquelas ruas melancólicas, dependendo da distância do **rio**, – já que estamos supondo sempre que a tal cidade seja atravessada por um **rio** –, se você atravessou, ou não, o **rio**, aquele som será diferente; e mesmo se você encontrasse exatamente o lugar e a hora da sua parada, e a tempérie, o ar úmido ou **seco** – mas nunca **seco**, sempre mantém um aroma de **lágrimas** – em todo o caso esse som será diferente, às vezes lhe parecerá, é óbvio, que se trata de ruído, e você começará a investigar qual máquina, ordem, quais rangidos de vigas ou pedregulhos produzirão aquele ruído, que juntos parecerão óbvios e fascinantes: já que, naquela cidade **fluvial**, deserta, à noite, esse ruído sugere a existência de coisas que não só são irreparavelmente distantes, mas dotadas de uma graça que é, de algum modo, vital, já que elas certamente se movem, ou envelhecem, ou são instáveis, ou movidas por alguma coisa e, talvez, embora pareça extravagante, para alguém e, em resumo, até mesmo o colapso ambíguo de uma pequena terra sugerirá imagens precipitadas, como o seu coração alarmado: [...]”³³⁵

O signo “rio” varia em diversos vocábulos, mas sempre ampliando o mesmo campo semântico. Em alguns momentos o mesmo vocábulo é reiterado. Em outros momentos ele modifica de intensidade, “lágrimas” [*lacrime*]. Em alguns momentos ele surge latente, “fluvial” [*fluviale*]. E, até, como antônimo em “seco” [*asciutto*]. O que se destaca aqui é o trabalho que o autor faz. Como se um único elemento se ampliasse, variando em escalas, tonalidades, significações. O autor se vale de uma quantidade restrita de *corpora* para orquestrar sua obra. Tal qual ocorre na música, em que há somente sete notas para se trabalhar, mas que variam em tons, escalas, duração etc.

³³⁴ SCARPA, Domenico. Oscuro/Chiaro. In: BELPOLITI, Marco. CORTELESSA, Andrea (org.). *Riga 25*. Milano: Marcos y Marcos, 2006, p. 458 – tradução minha. Texto original: “L’enigma è una struttura che non ha soluzione, è quel preciso istante di totale silenzio attorno al quale si regge l’instabile trama verbale.”

³³⁵ MANGANELLI, 1987, p. 8 – grifos e tradução meus. Texto original: “Non cercate di descriverlo, perchè ad ogni vostra sosta, in ogni punto di quelle malinconiche strade, a seconda della distanza dal **fiume**, – giacché supponiamo pur sempre che quella tal città sia attraversata da un **fiume**, – se avrete, o meno, varcato quel **fiume**, quel suono sarà diverso; ed anche se ritroverete esattamente il luogo e l’ora della vostra sosta, e la temperie, l’aria umida o **asciutta** – ma **asciutta** non è mai, custodisce sempre un aroma di **lacrime** – in ogni caso quel suono sarà diverso, talora vi parrà ovvio che si tratti di rumore, e prenderete ad indagare quale macchina, ordigno, quale scricchiolio di travi o smottare di ciottoli produca quel rumore che insieme vi parrà ovvio e affascinante: giacché, in quella città **fluviale**, deserta, notturna, quel rumore vi suggerisce l’esistenza di cose non solo non irreparabilmente lontane, ma dotate di una grazia in qualche modo vitale, giacché per certo si muovono, o invecchiano, o sono instabili, o mosse da qualcosa e, magari, sebbene ciò appaia stravagante, da qualcuno, e, insomma, anche il franare ambiguo di un poco di terra vi suggerirà immagini precipitose come il vostro cuore allarmato: [...]”

A forma da narrativa também se destaca. A narrativa é composta por apenas sete parágrafos: o primeiro contém vinte e duas linhas; o segundo e o terceiro são compostos por noventa e três linhas cada, distribuídas em três páginas, é o único caso em que se repetem exatamente o mesmo tamanho de parágrafo; o seguinte é o menor parágrafo, apresenta vinte e quatro linhas de texto; o texto que compõe o quinto parágrafo está disposto em dezesseis páginas; o sexto apresenta exatamente uma página e meia (quarenta e cinco linhas); o último parágrafo contém cento e treze páginas de texto. Dentre as várias trilhas de sentido que essa forma pode evocar, talvez seja interessante destacar o parágrafo do meio (não na extensão da narrativa, afinal, consta na página 14):

Mas certamente será possível que, sem possibilidade de dúvida, um som inexplicável por eventos mecânicos, surja na noite; e que, em qualquer lugar vocês estejam, tenham ou não atravessado o espaço firmemente governado pela ponte, do rápido mas comedido rio, vocês terão contudo que dizer que reconheceram uma voz, e talvez continuem a supor que se trata de um “canto”, em suma, de uma voz animal, e àquela voz dirigirão uma atenção obsessiva, uma vez que não podem mais evitar a pergunta, de que tipo de som animal se trate, qual voz, e que tipo de vida ouse exibir sua própria foneticidade naquele lugar, ouse existir como som, e, portanto, se de um som se trata, e, aliás, voz ou pelo menos canto, deverão perguntar a que se refere aquele canto, que alusão carrega em suas costas de ar, desespero, fome, horror, solidão, amor, decepção, susto, fuga, exaustão, todas vozes, vocês sabem disso, que na verdade vocês extraem de seu léxico, aquele catálogo de nomes com os quais vocês descreverão a si mesmos, mesmo agora, no coração do burgo noturno, perto de um rio, vocês, digo, tomados por um insondável, tenaz e obstinado cansaço.³³⁶

Relembrando novamente a cena inicial desta narrativa, uma observação mais minuciosa poderia revelar que a calma inicial se assemelha a um cenário macabro: ruas em ruínas que levam a um rio, passando por uma cidade deserta, durante a noite o silêncio absoluto é rompido por um som não identificável. Contudo, segundo o narrador-personagem, esse cenário é um lugar perfeito para repousar. É possível, nesse caso, destacar a utilização de uma figura de linguagem, o oxímoro – como já sinalizado no início desta tese. Os oximoros

³³⁶ MANGANELLI, 1987, p. 14 – tradução minha. Texto original: “Ma potrà accadere certo che, senza possibilità di dubbio, un suono non spiegabile con eventi meccanici, erompa nella notte; e che dovunque vi troviate, abbiate o meno varcato lo spazio fermamente governato dal ponte, del rapido ma sommesso fiume, voi dovrete pur dirvi che avete riconosciuto una voce, e forse continuerete a supporre che si tratti di un “verso”, insomma di una voce animale, e a quella voce tenderete una attenzione ossessiva, giacché non potete più evitare la domanda, di qual sorta di suono animale si tratti, quale voce, e quale sorta di vita osi esibire la propria foneticità in quel luogo, osi esistere come suono, e dunque, se di suono si tratta, e anzi voce o almeno verso, dovrete chiedere a che intenda quel verso, quale allusione trasporti sulle sue spalle d’aria, disperazione, fame, orrore, solitudine, amore, delusione, spavento, fuga, sfinimento, tutte voci, lo sapete, che in verità voi ricavate dal vostro lessico, quel catalogo di nomi con cui voi descrivete voi stessi anche adesso, nel cuore del borgo notturno, a poca distanza da un fiume, voi, dico, in preda ad una insondabile, tenace, ostinata stanchezza.”

aparecem em outros momentos da narrativa, como por exemplo: “e desse animal provém um **grito rouco** que se transmite gradualmente ao solo e ao fundo”; “em qualquer lugar reina um absoluto, **jamais descontínuo** silêncio”; “por fim, os sons que você meditou com **estupor devoto**”³³⁷.

Rumori o voci se desenvolve, então, por meio de experimentalismos na e com a linguagem. Os sons, estes ruídos ou vozes que no início do livro rompem o silêncio instaurando um questionamento fantasmagórico e inesgotável, representam uma tentativa do autor em direção a uma nova abordagem epistemológica da literatura, intensificando o recurso a suas próprias ferramentas. Quando as dúvidas iniciais beiram resoluções, a narrativa demonstra movimentos que dissipam uma trajetória tradicional de leitura e enfrentamento de si. Isto é, Manganelli propõe uma subversão das regras convencionais da narrativa, possibilitando sempre um retorno aos propósitos iniciais.

Com a utilização de elementos do universo da música (sons, silêncios, paisagens sonoras, assonâncias e dissonâncias, ritmo...) o autor pode destacar uma vertente fônica da literatura. O silenciamento da fala altera o modo de conceber a linguagem. Funciona como um caleidoscópio, ou seja, uma estrutura de espelhos em que os pequenos estilhaços, através dos seus reflexos, apresentam novos significados a cada movimento. Sem movimentos, a imagem se reduz a uma única significação. Os estilhaços não mudam, o que muda as imagens é o ritmo em que o aparelho se move. O ritmo, portanto, é a organização das marcas por onde os estilhaços se rearranjam, produzindo uma gama múltipla de imagens, distintas entre si. A fluência do ritmo é o gesto que permite colocar-se à escuta do ser na ausência das palavras.

O ritmo literário proposto por Manganelli pode assim ser entendido como uma significação por vir, uma vez que o aniquilamento das possibilidades de dar fim ao significado da palavra está constantemente à frente.

4.2 ESCUTA

Uma das últimas obras literárias escritas por Giorgio Manganelli é *Rumori o voci*, narrativa que potencializa uma das principais vertentes da literatura manganelliana, a

³³⁷ MANGANELLI, 1987, p. 55; p. 7; p. 82 – grifos e tradução meus. Textos originais: “e da quell’animalle provenga un **roco vociare** che si trasmette per gradi al suolo e al fondo”; “dovunque regna un assoluto, **mai discontinuo** silenzio”; “infine, i suoni che hai meditato com **stupore devoto**”.

possibilidade de subverter a lógica convencional da linguagem. Como está sendo exposto, a narrativa se desenvolve por meio de experimentalismos com a linguagem. Algumas figuras de linguagem utilizadas podem causar estranhamento, como é o caso dos oximoros, que fazem com que o leitor seja movimentado da sua relação urgente com a palavra. Em várias passagens da narrativa esse recurso é utilizado, não para que a combinação dos vocábulos se excluam mutuamente, mas para que reforcem a eficácia da expressão. Vale lembrar que o jogo proposto pelo autor é capaz de movimentar os labirintos da palavra. E este jogo é possível no interior das incertezas, pois estas se deslocam em busca do sentido, conforme as considerações de Graziella Pulce:

Portanto, é claro que o jogo terrível da literatura, como entendido por Manganelli, só pode ocorrer na dimensão da noite, isto é, quando todas as expectativas cessam da maneira mais radical: a noite é a condição total, a figuração mais explícita da abolição irremediável do Eu como uma unidade de consciência, consideração na qual vem a faltar toda facilidade ligada à condição antropomórfica. Somente na noite, no Hades, pode ocorrer a cerimônia da metamorfose, ponto central do discurso manganelliano. No Hades, o “eu” se perde, se lacera, se descobre habitado e habitante. Ele tem notícias do labirinto e experimenta o enigma.³³⁸

O primeiro elemento temporal que surge em *Rumori o voci* é a noite: “agora é noite, uma noite profunda e indiferente”³³⁹, inserindo o personagem-narrador nessa perda de si, no enigma que é a narrativa. Por ser a penúltima obra publicada em vida (o trabalho sai em 1987, três anos antes da morte de Manganelli), o livro recupera uma das principais tendências que percorre toda a produção literária do autor, a possibilidade da narrativa se sustentar por meio dos sons das palavras, tornando-se uma substância completa, capaz de ressoar no vazio. Filippo Milani destaca que “a ausência de um centro temático corresponde a uma proliferação retórica dos possíveis discursos sobre a hipótese consistente de vazio central, cujos lugares indistintos e sem fronteiras são uma espécie de correlato objetivo figural.”³⁴⁰ Uma das estratégias do autor para sustentar a narrativa que, aparentemente, se demonstra sem centro

³³⁸ PULCE, 2004, p. 65 – tradução minha. Texto original: “É dunque chiaro che il gioco terribile della letteratura, così come è intesa da Manganelli, può avvenire solo nella dimensione della notte, cioè nella più radicale cessazione di ogni aspettativa: la notte è la condizione totale, la più esplicita figurazione dell’irrimediabile abolizione dell’io come unità di coscienza, considerazione nella quale viene meno ogni agio connesso con la condizione antropomorfa. Solo nella notte, nell’Ade, può avvenire il cerimoniale della metamorfosi, pulto centrale del discorso manganelliano. Nell’Ade l’io si perde, si lacera, si scopre abitato e abitatore. Ha notizia del labirinto e sperimenta l’enigma.”

³³⁹ MANGANELLI, 1987, p. 7 – tradução minha. Texto original: “ora è notte, una notte profunda e indifferente”.

³⁴⁰ MILANI, 2012, p. 186 – tradução minha. Texto original: “all’assenza di un centro tematico corrisponde una proliferazione retorica dei possibili discorsi sull’ipotetica consistenza del vuoto centrale, di cui i luoghi indistinti e privi di confini sono una sorta di correlativo oggettivo figurale.”

temático é a utilização de elementos típicos do universo da música. Os sons, os silêncios, todos os corpos sonoros (tanto conteúdo quanto forma) operam como uma imensa paisagem sonora labiríntica por onde o leitor é levado. De tal forma, a literatura pode funcionar como um espaço estranho a si mesma – quiçá mais familiar do universo da música – requerendo, portanto, novas formas de enfrentamento em relação aos sentidos.

A tentativa de convergir o significado a um colapso é latente em várias obras manganellianas. Em *Rumori o voci* tal experimento instaura-se na narrativa toda. Os abismos sonoros funcionam como enigmas, como negações ou titubeações de certezas das trilhas de leitura; dessa forma, aos poucos, a obra consegue desintegrar as palavras, dissolver os significados anteriormente adquiridos e tidos como certos. O ritmo conduz a narrativa. A ausência de um centro temático corresponde a uma proliferação retórica de possíveis conversações sobre o vazio central e infinito. O questionamento-mote, que dá título à obra, explode em vários momentos da trama. Tal explosão amplifica-se em diversas direções possíveis, abrindo-se para um labirinto verbal – mas não verborrágico –, em que a narrativa instaura uma tensão entre o discurso e o silêncio, entre sons e significados. Filippo Milani³⁴¹ destaca que em *Rumori o voci* Manganelli fornece um belo exemplo de expressão de linguagem organizada e capaz de encenar as infinitas possibilidades de composição, estruturas sintáticas, arranjo de sons, movimentação de significados etc. Embora o fundo da obra apresente estruturas sintáticas precisas e estáveis, a incerteza e ambiguidade marcam presença por meio dos aspectos semânticos e fônicos. Em virtude disso, as hipóteses semânticas que a narrativa permite contemplam uma grande gama de possibilidades sem, necessariamente, aniquilar uma em detrimento de outra. Cada hipótese é apresentada como um círculo, precedido por outros círculos concêntricos, expandindo o campo de investigação em direção aos movimentos amplos e infinitos de significação da palavra. Tal como um objeto sólido que cai no líquido, por exemplo, uma pedra que cai em uma lagoa, no ponto de impacto se forma um círculo que se expande para fora; contudo, o próprio movimento da água produz um novo círculo no mesmo ponto, em paralelo com o primeiro, que também se expande, e assim sucessivamente até perder força. Vale lembrar que um dos primeiros elementos do espaço narrativo de *Rumori o voci* é um rio [fiume], elemento que pode se conectar com a reflexão exposta.

³⁴¹ Cf. MILANI, 2012.

Uma obra que valoriza a vertente fônica da linguagem instaura a possibilidade de escutá-la. Ainda que opere com a linguagem, composta por sons e sentidos, convencionalmente a narrativa aponta mais para o sentido³⁴². Uma vez que *Rumori o voci* se constrói enquanto corpo sonoro, o sentido se mantém equilibrado com o som. Servindo como epígrafe desta tese, tomado por empréstimo de Jean-Luc Nancy³⁴³, o quadro de Ticiano intitulado *Vênus e a Música* (1548) destaca possibilidades de escuta de um corpo que inicialmente não é som. O filósofo francês aponta:

À evidência – é claramente dado a ver – o músico lança um olhar sensual à mulher. Mas não é este ventre que ele olha o lugar onde vem ressoar a sua música, e não é igualmente da ressonância do seu instrumento que ele está à escuta? Nesta repercussão, o dentro e o fora abrem-se um no outro. O fundo da cena não é o de uma habitação, mas um parque cujas árvores prolongam os tubos do órgão numa perspectiva que se vira para nós como uma grande câmara de ressonância. O ouvido abre para o ventre, ou então abre-o mesmo, e aqui o olho ressoa: a imagem afasta a sua própria visibilidade no fundo da sua perspectiva, no longínquo de onde a música regressa ressoando com o desejo, para, com ele, não cessar de deixar ressoar as suas harmonias.³⁴⁴

O músico olha para o ventre de Vênus, mas não somente para o ventre dela como para sua genitália. A vagina está descoberta, diferente das outras variações da mesma obra, em que um véu está delicadamente cobrindo-a; diverso também da *Vênus de Urbino* (Ticiano, 1538), em que os motivos são muito semelhantes, uma mulher deitada em primeiro plano e com um pequeno cachorro ao lado, mas com uma das mãos entre as pernas abaixo do ventre, cobrindo sua nudez – tal qual a *Vênus adormecida* (Ticiano, 1510). Retornando ao quadro de 1548, a vulva desvelada potencializa a áurea sensual evocada pelo olhar do músico. Ora, por qual motivo um músico escutaria o ventre de sua musa, senão para transformar o corpo em um instrumento capaz de ressoar sua música? O quadro estabelece conexões entre as obras que se figuram – a música do instrumentista, o corpo desvelado, o primeiro e segundo planos da imagem, entre tantas outras obras. Assim, o que permanece dentro de cada obra ressoa fora

³⁴² Vale destacar que a teoria da literatura apresenta três grandes gêneros literários, o dramático, o épico e o lírico, que se aproximam de determinadas vertentes. O que se torna relevante aqui é que a prosa tradicional, advinda do épico, se afasta de uma vertente fônica, deixando para a poesia (fruto da lírica) tal aproximação. Na narrativa, a preocupação com elementos sonoros permanece em segundo plano, isto é, a principal preocupação da narração são os fatos encadeados, que se sustentam na figura do narrador expondo grandes feitos.

³⁴³ Cf. NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014. Como bem aponta o filósofo francês, há variações deste quadro. A obra que se vê impressa nas páginas de *À escuta* (2014, p. 75) apresenta um cupido juntamente com a Vênus. Há uma versão em que o músico toca um alaúde, permanecendo o cupido com a Vênus, mas ao invés de tocar-lhe o seio, lhe ornamenta a cabeça com uma coroa ou tiara. Na reprodução que se vê nas primeiras páginas desta tese, Vênus se distrai com um pequeno cachorro enquanto é vista pelo músico que toca órgão.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 75-6.

de si, e vice-versa. Como uma grande caixa de ressonância, em que os sentidos não cessam de se interligar, de variar. Em sendo uma ressonância, o ouvido ocupa um papel importante, abrindo-se para os sentidos que se desdobram. O ventre com a genitália desvelada se torna um espaço onde qualquer nova obra é potência de ressonância. Uma potência de sentidos, desdobrando-se sobre si, movendo-se, germinando conforme os estímulos do fora para o dentro. É o espaço onde ecoam – ou de onde nascem – sons possíveis de se escutar.

Assim como o quadro de Ticiano, na obra de Manganelli também é possível se escutar desdobramentos de sentido que ressoam no interior de seu espaço literário. *Rumori o voci* se apresenta como uma caixa de ressonância. Refletindo sons que almejam a escuta. Na esteira de Nancy, escutar é uma ação para além do simples encontro com o som. No cerne da escuta reside uma tensão entre o sentido e a realidade. Enquanto uma imagem concentra o conteúdo na forma, aquilo que é do campo sonoro esgarça o conteúdo nas ondulações – que é sua forma. Nesse sentido, tanto um corpo sonoro quanto um corpo que se propõe à escuta, agem com todo seu ser. Estar disposto à escuta seria, neste caso, escutar os rumores da língua que se apresenta. Espaço em que o sentido ressoa. Um corpo que escuta o corpo sonoro se inclina para um sentido possível, visto que não é imediatamente acessível. O corpo que se coloca atento para com a escuta intenta os sentidos para além do som, ou melhor, um sentido nos limites do som, nas suas bordas, nos limiares do sentido: “estar à escuta é estar sempre à beira do sentido”³⁴⁵. É exatamente isto o que Giorgio Manganelli pretende com sua obra, propor uma escuta que almeja a beira do próprio sentido. Em várias passagens da prosa é notável essa perspicácia: “Mas não há, pois, rumores que qualquer um, até mesmo um ouvido aguçado pelo espanto, possa confundir com uma voz?”³⁴⁶. Excerto que é exposto logo após uma tentativa de definir o ruído inicial. Ou seja, quando o desfecho do enigma se aproxima, um novo questionamento se apresenta, conduzindo a reflexão para seu ponto de partida sem abandonar o trajeto percorrido. Assim, o recuo do sentido e o recuo do movimento em busca dele. A obra se concretiza graças a este duplo recuo, tornando a própria busca fonte de um sentido possível.

A expressão “estar à escuta” demanda uma atenção, quase que uma prontidão para o desvelamento de um emblema da matéria sonora. Não como um testemunho ou um segredo. Afinal, o emblema já porta em si os sentidos que evoca, mas não são evidentes, não são dados

³⁴⁵ NANCY, 2014, p. 19.

³⁴⁶ MANGANELLI, 1987, p. 11 – tradução minha. Texto original: “Ma non vi sono forse rumori che chiunque, anche un orecchio scaltrito dallo sgomento, potrebbe fraintendere per una voce?”

de antemão. Estes sentidos necessitam ressoar no emblema, ocupar o espaço comum ao sentido e ao som. Nesse caso, o sentido consiste num reenvio. Ou, se preferir, na totalidade de reenvios que inserem no mesmo espaço um corpo sonoro e um corpo que escuta. Estes corpos podem, inclusive, ser os mesmos, uma vez que o som pode ser emitido e escutado, simultaneamente. Por ser composto de ondulações, o som não é menos do que estes reenvios, estes movimentos que se propagam no espaço onde ressoa. Assim, os limites entre o dentro e o fora do corpo sonoro já pouco servem. O que se destaca é que a ressonância se impõe como um gesto que borra os rígidos limites do interior e do exterior de quem se coloca à escuta. A ressonância impõe relações: do corpo que emite o som com o corpo que escuta, do corpo que emite o som com o espaço onde se insere, do corpo que emite o som e escuta com o próprio som que ressoa – escutando a si mesmo. Soar, portanto, também se desdobra enquanto relação de si para consigo mesmo e, dessa forma, a possibilidade de ampliar-se, dissipar-se, relacionar o fora com o dentro de si.

O espaço de ressonância, amplo e limitado, é importante porque nele se inserem vários elementos: som, sentido, corpo, linguagem. Um tocando ao outro, simultaneamente; no mesmo tempo em que tocam a si mesmos. No movimento infinito pela busca do “re-” da ressonância. Atividade que possibilita a amplificação, a propagação, tornando-se rizoma. Inserir-se no espaço de ressonância, atento à escuta, é lançar-se em direção ao sentido – seja qual for, do outro ou de si mesmo. A linguagem que toca o significado por meio destes movimentos é capaz de desdialetrizar-se. Em outras palavras, percorre movimentos que não visam a busca da verdade, mas seu propósito é o próprio movimento. O ser que partilha desta linguagem também sente seus movimentos. Uma vez emudecida, a linguagem pode reconduzir o ser que exerce poder sobre ela à própria impossibilidade, até o limite no qual o ser se dialetiza através da linguagem. Nesta relação vazia entre ser e linguagem, nenhum dos dois exerce domínio, mas ambos se tocam, se significam. Assim, ocorre tanto o desfalecimento do ser quanto da linguagem. Não se trata do término de ambos, mas da fragilização da soberania destes. Da exposição das fragilidades de ambos, para que um não se sinta mais importante que o outro. E no desaparecimento da primazia, ocorre a possibilidade de ressonância. Ecos em um espaço livre, onde a significação pode experimentar novas rotas, à deriva, alargando-se até seu limite. O espaço onde se pode escutar é o espaço onde se espia sem o conforto do olhar; já que é possível ouvir o que se vê, mas, às vezes, não se pode ver aquilo que se ouve. Assim, se o visual tendencialmente é do mimético, o sonoro é da ordem

da partilha. Neste ponto, retornando a *Rumori o voci*, é possível refletir que, em sendo um corpo sonoro, a obra toca quem se insere neste espaço com ela.

A interrupção do silêncio descontínuo e absoluto pelo “ligeiro ruído” é o que gera toda a dúvida no protagonista logo nas linhas iniciais. Antes do barulho, tudo estava em harmonia interligado ao silêncio: a cidade deserta, a noite, o rio, o cansaço/o descanso. Ou seja, o não-silêncio abala todos esses signos e, na realidade, o silêncio está comunicando de modo muito mais eficiente. O silêncio não é uma ausência. É, antes, uma presença. Presença coerente de elementos que, aparentemente, são antagônicos, plenitude de algo assustador e sereno, desarmonia e harmonia, desconhecido e familiar. Como já foi exposto, o desenvolvimento que ampara a narrativa é exposto logo no título, isto é, aqueles sons fugazes ouvidos pelo protagonista são ruídos ou vozes? A proposta do autor é de alongar ao máximo possível a expressão de uma linguagem que se propõe a um entendimento repentino. Manganelli, de maneira lúdica e lúcida, explora o palco labiríntico em que esta obra narrativa se desenvolve. As tentativas de responder o questionamento-mote da narrativa são compostas por hipóteses sucessivas e interligadas umas às outras e ao ponto de partida, permanecendo tal pergunta sem resposta. O leitor se vê inserido em um jogo no qual os sons e os sentidos apresentam movimentos de avanço ou retorno semelhantes aos recursos utilizados na música. Ora, isso é compreensível, pois, contrariamente à arte que lida com as palavras (objetos-vivos cuja potência semântica é imensa), a técnica musical necessita lidar com elementos imateriais, tais como notas e silêncios – os quais se apresentam privados de referente semântico inequívoco. Numa partitura a utilização de símbolos marcam esses movimentos (retrocessos, repetições, saltos etc.) tais como: *ritornello*, *fade out*, *coda*³⁴⁷, entre outros. Neste momento, é possível refletir sobre a música e a literatura em paralelo. Tanto as partituras quanto as palavras não expressam todas as possibilidades de entendimento. O sentido não é dado de antemão; ele pode ser esperado por meio das intenções (de quem compõe o texto manejando as palavras, de quem compõe a música manejando as notas), mas também pode esquivar-se. Uma música não é triste ou alegre; o ser humano lhe confere tais sentimentos. De forma semelhante é a obra literária. Embora haja intenção de quem a escreve, tanto a partitura quanto a literatura, são campos vazios, enigmas onde residem os trajetos em busca do sentido. A partitura é silêncio, quando não se transforma em música por meio do instrumento; a escrita

³⁴⁷ Na partitura, o *ritornello* é grafado por dois pontos ao final do compasso, sinaliza um trecho musical que deve ser executado duas vezes; *fade out* indica que determinado trecho da música deve ser repetido várias vezes, abaixando o volume, até sua finalização; *coda* significa que a música deve ser finalizada onde ele aparece, mesmo que ainda haja mais partitura depois dele.

idem, por meio da leitura. O sentido não está abarcado no registro, é alcançado conforme sua execução.

Literatura e música são artes que necessitam da partilha para, efetivamente, se realizarem. São potências, assim como o silêncio. Como bem aponta Raymond Murray Schafer,

‘O que é o som da árvore caindo na mata, se ninguém estiver lá para ouvi-lo?’, pergunta um aluno que estuda filosofia. Seria pouco imaginativo responder que ela soa meramente como qualquer árvore que cai na floresta, ou mesmo, que não produz nenhum som. Na verdade, quando uma árvore cai na floresta e sabe que está sozinha, ela soa como qualquer coisa que queira – um furacão, um cuco, um lobo, a voz de Immanuel Kant ou Charles Kingsley, a abertura de *Don Giovanni* ou o delicioso sopor de uma flauta maori. Qualquer coisa que queira, do passado ou do futuro distante. Ela é livre para produzir mesmo aqueles sons secretos que os homens nunca escutarão, por pertencerem a outros mundos...³⁴⁸

Sons e silêncios comunicam. Nesse sentido cifra e narrativa atuam como potência que permite uma gama de possibilidades sem necessidade de opção por um fato e, conseqüentemente, lesão de outro. O que é exposto, o que é ocultado, o que é recuperado, todas as possibilidades funcionam como forças independentes que ampliam o sentido da obra. Além disso, cada força opera uma sobre a outra como uma base que sustenta o labirinto da composição – todas as forças são essenciais para sustentação do resultado artístico, nenhuma delas pode ser retirada. Em *Rumori o voci*, o silêncio estava funcionando como uma força, cujo rompimento desestabilizou o personagem que ouviu o barulho: ruído ou voz. Aquilo que aparentemente o salvaria do “caos”, que era o silêncio, acarretou uma desordem. Afinal, como o próprio autor expõe, “O silêncio não é a diminuição a zero do ruído, mas algo diferente, um outro lugar em relação ao ruído”³⁴⁹. Representativa de toda a produção literária manganeliana, *Rumori o voci* é uma obra que funciona como caixa de ressonância, permitindo os movimentos até aqui sugeridos:

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si: *não*, há que sublinhá-lo, uma relação comigo (sujeito supostamente dado) e também não com o ‘si’ do outro (o falador, o músico, também ele supostamente dado com a sua subjetividade), mas a *relação em si*, se assim posso dizer, tal como ela forma um ‘si’ ou um ‘a si’ em geral, e se algo de tal chega alguma vez ao termo da sua formação. É passar, conseqüentemente, pelo registro da presença a si, tendo em conta que o ‘si’ não é precisamente

³⁴⁸ SCHAFFER, 2001, p. 46.

³⁴⁹ MANGANELLI, 1987, p. 33 – tradução minha. Texto original: “Il silenzio non è diminuzione a zero del rumore, ma qualcosa di diverso, un altrove rispetto al rumore”.

nada de disponível (de substancial e de subsistente) a que possa ser-se ‘presente’, mas justamente a ressonância de um reenvio. Por esta razão, a escuta – a abertura estirada para a ordem do sonoro, depois para a sua amplificação e para a sua composição musicais – pode e deve aparecer-nos, não como uma figura do acesso ao si, mas como a realidade deste acesso, uma realidade por consequência indissociavelmente ‘minha’ e ‘outra’, ‘singular’ e ‘plural’, tanto quanto ‘material’ e ‘espiritual’ e ‘significante’ e ‘a-significante’.³⁵⁰

Pode se dizer que toda a produção literária de Giorgio Manganelli almeja ser a própria *relação em si*, na qual se partilham ressonâncias de sentido. Sendo ela mesma a relação de partilha, é capaz de abalar os absolutismos, inclusive a crença de que o ser humano seja soberano em relação a linguagem. Colocar-se em partilha, ressoando sentidos, possibilita contatos e contágios para que as significações se formem. O significado, portanto, torna-se possível no espaço de ressonância onde se partilha-com. Qualquer matéria produzida no espaço da partilha se encontra livre para circular. Dessa forma, qualquer sentido não o é, ou não o faz, senão segundo os movimentos de contato no espaço onde ele possa ressoar, já que “o significado é sua própria comunicação ou sua própria circulação”³⁵¹. Nancy destaca que este espaço de “re-” é um espaço onde tudo que existe, de fato, co-existe. Isto é, existe somente dentro da relação com o outro – ainda que o outro seja si mesmo. Cada movimento é, portanto, um toque entre as partes, uma partilha. Ou seja, a própria obra enquanto gesto que põe em comum os sentidos que se ramificam. Neste toque, que afasta e expande acusticamente o significado, a escuta é um processo que ocorre *ao mesmo tempo e ininterruptamente* com o evento sonoro:

E, como frequentemente se sublinhou, os corpos animais, muito frequentemente, e o corpo humano em particular, não estão agenciados para interromper a seu belo prazer a vinda sonora. ‘Os ouvidos não têm pálpebras’ é um tema antigo frequentemente retomado. Além do mais, o som, que penetra pelo ouvido, propaga através de todo o corpo qualquer coisa dos seus efeitos, o que não se seria capaz de dizer de uma maneira equivalente a propósito do sinal visual. E se se realçar também que ‘aquele que emite um som ouve o som que emite’, sublinha-se que a emissão sonora animal é forçosamente também (também aqui, o mais das vezes) a sua própria recepção.³⁵²

Por esse ângulo, o sonoro é omnipresente. Além de constantemente golpear, por meio de suas ondas. Por este motivo toda presença sonora é um complexo de reenvios cujo

³⁵⁰ NANCY, 2014, p. 27-8 – grifos no original.

³⁵¹ Idem. *Ser singular plural*. Tradução: Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena Libros, 2006, p. 12 – tradução minha. Texto original: El sentido es su propia comunicacion, o su propia circulacion.

³⁵² Idem, 2014, p. 31.

entendimento ocorre tanto na ponta de sua produção quanto na da sua recepção. Assim, a presença sonora é um infinito ir-e-vir, “presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível”³⁵³. Agamben³⁵⁴ destaca que o contemporâneo pode ser uma espécie de anacronismo do tempo. Nesse sentido, sendo presença de presença, o som pode manter-se fixo no seu presente para nele perceber os próprios silêncios, podendo sabiamente mergulhar no silêncio do som. Silêncio não como privação ou impedimento, mas como disposição de ressonância, como possibilidade de escuta daquilo que é encoberto pelo som. A escuta do silêncio é possível porque, na realidade, ele nunca foi abolido. Na ressonância, o significado é concomitantemente um “ainda não” e um “não mais”. Já Didi-Huberman, sinalizando o anacronismo das imagens, indica que, independente da data de execução, qualquer imagem evoca o “agora”, bem como o passado não para nunca de ecoar; ainda mais, o olhar para tal imagem revela que a mesma, certamente, sobreviverá ao presente, restando no porvir de quem a vê.³⁵⁵ Ou seja, uma imagem se reconfigura constantemente conforme o tempo (é possível refletir acerca disso recuperando as variações da *Vênus* de Ticiano), a cada presente da obra, ela varia e se reconfigura. Por isso, “sempre diante da imagem, estamos diante do tempo”³⁵⁶. Graziella Pulce aponta que:

Manganelli estava plenamente consciente de que o escritor vive uma situação perpetuamente conflituosa: vive em um momento histórico específico, conversa bem ou mal com uma estrutura social organizada e, ao mesmo tempo, trabalha para a linguagem, que tem dimensões essencialmente mais profundas do que o momento histórico e suas expectativas imediatas.³⁵⁷

Tanto o olhar para uma imagem quanto a leitura de um texto, ambas as ações apontam para uma bifurcação do sentido: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se

³⁵³ NANCY, 2014, p. 33 – grifos no original.

³⁵⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

³⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 16.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁵⁷ PULCE, 2004, p. 23 – tradução minha. Texto original: “Manganelli era del tutto consapevole che lo scrittore si trova a vivere una situazione perennemente conflittuale: abita in un tempo storico determinato, colloquia bene o male con una struttura sociale organizzata, e contemporaneamente lavora per il linguaggio, che ha dimensioni essenzialmente ulteriori rispetto al momento storico e alle sue aspettative immediate.”

manifesta ao abrir-se em dois”³⁵⁸. Quem vê também é visto. Assim, qualquer peça (imagem, som, texto etc.) encontra sua significação por meio de contatos e contágios. Ampliando tal reflexão, a imagem sonora, ressonando, também toca seu par; colocando-o e colocando-se diante do tempo. Diversamente do signo que pretende fixar o significado, a imagem movimenta-o, coloca em semelhança o significado. Nesse sentido, o *agora* do som que ecoa, nada mais é que uma co-presença de seu significado.

Prosseguindo, conforme já foi exposto, o ritmo pode ser entendido pelo viés do movimento, segundo Meschonnic e Benveniste. Em paralelo a isto, pode-se ampliar tal concepção segundo as reflexões de Nancy³⁵⁹, ou seja, o ritmo enquanto tempo do tempo. Tal pensamento é possível segundo a desestabilização do próprio tempo no anacronismo que o som evoca. Isto é, a reverberação das ondas sonoras sobrepõe o presente de si, ainda que minimamente. A ressonância sendo movimento infinito de ir-e-vir desloca o tempo dele mesmo, desestabiliza sua estância escandindo e cadenciando a si mesmo. De tal forma, a ressonância, segundo o ritmo, fragiliza a linearidade sequencial do tempo, desdobrando o próprio tempo. Simultaneamente, a ressonância tanto separa quanto retém ambos instrumentos: o que emana e o que aufere. Deste movimento transparece o vazio; mas não é um vazio que não contém nada, mas o vazio que não se fixa em um espaço único, ou seja, habita no próprio movimento, permanece na condição de deslocamento. O movimento da ressonância livra da imobilização. Ao imprimir marcas no tempo e no espaço, a cadência pode simultaneamente retomar um presente recuado e lançar-se a um presente iminente. Ainda com Nancy:

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está ‘sujeito à escuta’ no sentido em que pode estar-se ‘sujeito a’ uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, exceto ao ser o lugar da ressonância, da sua tensão e do seu ressalto infinitos, a amplidão do desdobramento sonoro e a magreza do seu dobramento simultâneo – pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de um canto (uma ‘voz’: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento nas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos).³⁶⁰

³⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. Prefácio: Stéphane Huchet. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 29.

³⁵⁹ NANCY, 2014, p. 34-5.

³⁶⁰ Ibidem, p. 42.

De tal forma, o sentido abre-se no silêncio. Faz-se necessário escutar o silêncio do sentido. Compreendido como não-som, como silenciamento do som. Emudecimento que se abre à escuta. Ação que se sujeita à saliente crise da/na linguagem. Assim, importa menos se são ruídos ou vozes, a relevância recai na escuta. O que é dito pela voz tem o mesmo mérito do que é não-dito por ela. Assim como o ruído ou silenciamento. Já que possibilita a escuta de si mesmo, ressoando em si mesmo. Seja obra, seja composição, seja execução, *Rumori o voci* é primeiramente, em si mesma, tanto ressonância quanto escuta. A significação ou o sentido na literatura de Manganelli é o próprio movimento em busca da significação. O significado pode permanecer constantemente em suspenso. O significado porvir. O círculo que a obra traça circunscreve seus vazios, suas ausências. Esta pode ser a maior conjectura da literatura proposta por Giorgio Manganelli:

Esta disposição profunda – disposta, de fato, segundo a profundidade de uma caixa-de-ressonância que não é senão o corpo de parte a parte – é uma relação ao sentido, uma tensão na sua direção: mas na sua direção absolutamente a montante da significação, sentido no estado nascente, no estado de reenvio pelo qual não é dado o fim deste reenvio (o conceito, a ideia, a informação), e, portanto, no estado de reenvio sem fim, como um eco que se relança a si mesmo e que não é nada mais do que este relançamento indo *decrecendo*, ou mesmo *moriendo*. Estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido, e por conseguinte a uma incisão, a um corte na indiferença in-sensata, ao mesmo tempo que a uma reserva anterior e posterior a toda a pontuação significativa. No afastamento do encetamento ressoa o *ataque* do sentido, e esta expressão não seria uma metáfora: o começo do sentido, a sua possibilidade e a sua envidela, o seu endereçamento, não tem talvez lugar em nenhum outro lugar senão num ataque sonoro: uma fricção, uma picadela ou o guincho de um efeito de garganta, um borborigmo, um estalido, uma estridência onde sopra uma murmurante matéria pensante, aberta na divisão da sua ressonância.³⁶¹

A possibilidade do significado se harmoniza com a possibilidade da ressonância. Se a ressonância pode ser a arquissonoridade, o sentido é o ressalto do som; reside nas dobras e desdobramentos do som, na abertura do som para aquilo que não se manifesta de antemão. Assim, a ressonância é a própria condição de abertura em direção ao sentido, ultrapassando e golpeando a própria significação. A escritura ressoa o ritmo de uma voz, a qual co-pertence na obra com o gesto do leitor. Ler é estar à escuta da pulsão desta voz. Nesta perspectiva, o ato da escuta se coloca à escuta de qualquer coisa que não seja o significado previamente dado.

³⁶¹ NANCY, 2014, p. 47-8 – grifos no original.

4.3 ENTRE *RUMORI* E *VOCI*

O significado das palavras une linguagem e pensamento. Lev Vygotsky³⁶² aponta que o ser humano organiza a realidade através da intersecção entre linguagem e pensamento; faculdade que pode marcar a diferença entre as pessoas e os outros animais, uma vez que o pensamento deixa de ser biológico (como o dos primatas) para se tornar histórico-social (construindo, assim, os significados das palavras, por exemplo); tal habilidade se desenvolve quando a criança passa a dominar a fala e construir seus conceitos sobre os objetos.

Para Vygotsky, há duas partes constituintes do significado. A primeira delas pode ser entendida como a acepção (propriamente dita), já que fornece os conceitos e as formas básicas de organização da linguagem. Por exemplo, “cachorro” denomina um tipo específico de animal existente no mundo – ainda que as experiências e a compreensão das pessoas sejam distintas, falantes do mesmo idioma entendem prontamente o conceito. A outra parte constituinte do significado é o sentido, que é mais complexo por se compor pela vivência individual. Assim, cada pessoa pode atribuir uma acepção diversa para o conceito, desde companheirismo até violência (caso tenha sido atacada, por exemplo). O sentido também se relaciona ao intercâmbio social; por exemplo, na escola, a criança passa a receber intervenções de outras crianças e do educador, fazendo com que o significado de determinadas palavras supere a experiência vivida, abrindo-se às definições, ordenações ou referências consolidadas na cultura em que tal sujeito se insere.³⁶³

É possível inferir, portanto, que ao se propor novos percursos de significação, não se movimenta somente a linguagem, mas também é possível movimentar o pensamento. Quando a linguagem veicula uma língua rígida, engessada, pouco aberta à movimentação, na realidade, estaria manifestando uma língua morta. Não obstante, através da literatura, a língua morta pode dar vida ao pensamento; ou, ainda, o pensamento se nutre da morte das palavras. Nessa perspectiva, pensar, poetar, significaria reverter a experiência da morte da palavra, isto é, por meio da literatura seria possível ressuscitar as palavras mortas. Uma passagem de Santo Agostinho pode auxiliar no entendimento de língua morta, de palavras mortas:

[...] se alguém ouvir um signo que desconhece, como por exemplo o som de alguma palavra cujo significado ignora, deseja saber o seu significado, ou

³⁶² Cf. VYGOTSKY, Lev Semenovich. *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³⁶³ KOHL, Marta. *Vygotsky – Aprendizado e Desenvolvimento, um processo sócio-histórico*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

seja, deseja saber para evocar em que realidade foi instituído aquele som, por exemplo, ouvindo dizer *temetum* [termo obsoleto para *vinum*, vinho] e, não sabendo, pergunta o que significa. Antes de mais, importa que saiba que é um signo, isto é, importa que saiba que aquela palavra não é vazia, mas que por ela se quer significar alguma coisa; caso contrário, este trissílabo já lhe é conhecido e a sua imagem articulada foi-lhe impressa no espírito pelo sentido da audição.³⁶⁴

O signo, ainda que não apresente percursos de sentido desconhecidos para quem se embate com ele, não é uma palavra vazia. Nesse sentido, é possível refletir sobre um som qualquer, surgindo em um “absoluto, jamais descontínuo silêncio”; o que esse corpo sonoro anseia comunicar? Ou, por que esse corpo sonoro não é entendido inicialmente (quicá, não é entendido até a última página da obra)? Ainda, em qual língua, viva ou morta, esse corpo sonoro está performando, para que não seja compreendido logo de partida? Afinal, ainda que não seja compreendido rapidamente, é importante destacar que tal corpo sonoro não é vazio. Prosseguindo com a reflexão de Agostinho:

Que mais se há-de procurar nesse trissílabo, do qual todas as letras e todas as quantidades das sílabas são conhecidas, a fim de se tornar mais evidente, senão que era claro que é um signo e que despertou o desejo de saber de que coisa é que ele é signo? Por isso, quanto mais conhecido é esse signo, sem ser embora totalmente conhecido, tanto mais o espírito deseja conhecer o que dele lhe falta saber; se apenas soubesse que essa palavra existia e não soubesse que ela era signo de alguma coisa, já não procuraria mais nada, tendo apreendido pelos sentidos, na medida das suas possibilidades, a coisa sensível. Mas porque sabe que esta palavra não só é som, mas também signo, quer conhecê-la bem; e não há signo que se conheça bem se não se souber de que coisa é signo. Pode, acaso, considerar-se vazio de amor aquele que com ardor diligente procura conhecer e persiste inflamado de zelo? O que ama ele? É certo que se não pode amar uma coisa se ela não for conhecida. Este homem não ama estas três sílabas, que já tem por conhecidas – se ama nelas o facto de que sabe que elas significam alguma coisa, não é disso que aqui se trata; não é isso que procura saber –; mas naquilo que ele se esforça por conhecer, e que certamente não conhece ainda, procuramos nós o que ele ama e, por isso, nos causa espanto por que motivo o ama, uma vez que sabemos com toda a segurança que não se podem amar senão as coisas conhecidas.³⁶⁵

O corpo sonoro apresenta um significado (mesmo que ainda seja desconhecido). É interessante notar que qualquer som pode ou não apontar para um sentido³⁶⁶; mas, uma vez

³⁶⁴ SANTO AGOSTINHO. *De Trinitate* – Trindade. Tradução: Arnaldo do Espírito Santo *et al.* Prior Velho: Paulinas, 2007, Livro X, excerto 1.2 – grifo meu.

³⁶⁵ *Ibidem* – grifos meus.

³⁶⁶ Vale lembrar: um ruído pode ser entendido como uma agressão ou interferência que destrói a matéria sonora (Cf. cena 3.1.2 desta tese) ou pode incitar percursos de significação – quando o ruído é intencional, ou recorrente, por exemplo.

que aponta, simultaneamente desperta, em quem se dispõe à escuta, tanto o anseio por comunicar quanto a provocação por percorrer as trilhas de sentido. Como bem exposto por Agostinho, a única escapatória desse estímulo seria a ignorância de que há alguma coisa a que aquele corpo sonoro se refere.

Concomitantemente, mas ainda permanecendo em uma reflexão sobre a língua morta, é possível pensar sobre a voz. Giorgio Agamben aponta que:

[...] a experiência da palavra morta se apresenta como experiência de uma palavra proferida (de uma *vox*) que não é mero som (*istas tres syllabas*) mas ainda não é significado, isto é, experiência de um sinal como puro querer-dizer e intenção de significado, antes e além de todo concreto acontecimento de significado. Essa experiência de um verbo desconhecido (*verbum incognitum*) na terra de ninguém entre som e significado é, para Agostinho, a experiência amorosa como vontade de saber: à intenção de significar sem significado corresponde, de fato, não a compreensão lógica, mas o desejo de saber (*qui scire amat incognita, non ipsa incognita, sed ipsum scire amat*); isto é, o amor é sempre desejo de saber.³⁶⁷

A voz implica um ser humano³⁶⁸. É válido retomar, rapidamente, dois percursos etimológicos da palavra para minimizar hesitações³⁶⁹. “Voz” deriva do latim *vox* (voz, som, fala) e se relaciona com os vocábulos *vocare* (chamar), *vocatio* (um chamamento), *vocatus* (pessoa chamada), entre outros; do grego, tem-se *foné* (voz, som, língua, linguagem). Considerando “fala”, “chamamento”, “chamado” e “língua”, é possível compreender que a voz é produzida somente por pessoas – os outros animais também produzem sons, há vocábulos que se referem à produção de tais sons; as coisas produzem sons, designados como ruídos quando não há vocábulos próprios para tal referência. A voz implica uma pessoa.

A onomatopeia é uma figura de linguagem que consiste na formação de uma palavra a partir da reprodução aproximada, com os recursos de que a língua dispõe, de um som natural a ela associado. Podem-se elencar vários exemplos: um relógio produz o som “tique-taque”, quando alguém espirra grafa-se “atchim”, “shhh” é a grafia do pedido de silêncio. Os sons dos animais também podem ser representados: “au au” é grafia do latido dos cães, “miau” para um dos sons produzidos pelos gatos. Todos esses exemplos são da língua falada

³⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. Pascoli e o pensamento da voz. In: _____. *Categorias italianas: Estudos de Poética e de Literatura*. Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela; Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014a, p. 91 – grifos no original.

³⁶⁸ Vários intelectuais vêm refletindo sobre questões ligadas à voz, à linguagem, à oralidade, à relação entre palavra e coisa, à gramaticalização, etc. Além desta reflexão que ora exponho, vale destacar a abordagem que Giorgio Agamben faz sobre alguns desses assuntos em “*Experimentum vocis*”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum vocis. Che cos'è la filosofia?*. Macerata: Quodlibet, 2016. p. 11-45.

³⁶⁹ Cf. CUNHA, 2007; Cf. FERREIRA, 2000; Cf. SARAIVA, 2006.

no Brasil, vale destacar, entretanto, que enquanto o barulho de alguém caindo na água é representado pela grafia “tchibum” aqui no Brasil, os estadunidenses optaram pela grafia “splash”.

Não se trata propriamente de um fonossimbolismo, pois essa figura de linguagem de som aponta, antes, para um espaço outro da representação do som. Não pretende simbolizar aquele som, mas sim indicar uma intenção de significado. A indicação não habita nem no som, nem no significado, mas pode-se inferir que reside nos fonemas que anseiam comunicar:

O *gramma*, a letra, é, portanto, a cifra, em si não significante, de uma intenção de significado que se cumprirá na linguagem articulada. [...] imitações das vozes animais colhem a voz da natureza no ponto em que esta, não tendo ainda se tornado linguagem significante, emerge do mar interminável do mero som.³⁷⁰

É importante destacar que a onomatopeia é um dos recursos mais habituais para se delinear esse espaço outro do som. Contudo, não é o único meio de se destacar tal universo. Na realidade, quando a literatura movimenta a língua morta já salienta muitos espaços outros (de som, de sentido, de forma etc.). Observando a produção literária de Giovanni Pascoli, Agamben destaca, no tocante às onomatopeias do poeta, que:

Não se trata de meros sons naturais que interrompem o discurso articulado, não há – nem poderia haver – na poesia pascoliana, como em nenhuma linguagem humana, presença da voz animal, mas somente um traço de sua ausência, do seu ‘morrer’ gramatizando-se em uma pura intenção de significado. [...] A voz – como na poesia homônima dos *Cantos* – é sentida ‘somente no ponto em que morre’, como um querer-dizer (‘para dizer tantas coisas e outras mais’) que, enquanto tal, não pode dizer significar nada mais que o ‘sopro’ de um nome próprio (*Zvaní*). Nessa perspectiva, a *voz morta* decerto equivale à *língua morta* das andorinhas em *Adeus*: linguagem, no entanto, não pré-gramatical, mas sim pura e absolutamente gramatical, no sentido mais estrito e originário da palavra: *foné engrámmatos, vox litterata*.³⁷¹

A movimentação da linguagem pode vivificar a língua. Manganelli se vale de artifícios para movimentar a linguagem em suas obras literárias – sejam figuras de linguagem, seja a possibilidade de trilhas intersemióticas de leitura, entre outras estratégias.

O título *Rumori o voci* é composto por três vocábulos; dois desses já estão sendo discutidos nas páginas deste trabalho. Neste ponto, almejando novos movimentos, lança-se a atenção para o vocábulo *o*, conjunção que liga os dois substantivos do título [*Ruídos ou*

³⁷⁰ AGAMBEN, 2014a, p. 96-7.

³⁷¹ Ibidem, p. 97 – grifos no original.

vozes]. Este *ou* não inclui outros elementos, acentua uma dicotomia³⁷²; a dicotomia é ratificada quando se observa a etimologia do termo³⁷³, vindo do latim *aut*, que significa “ou, ou então, no caso contrário, nem (quando usado após negação)”.

Manganelli trabalha com estratégias para que a pergunta-mote não seja respondida, traça percursos de significação os mais diversos possíveis. Todas essas peripécias da obra se potencializam quando se observa que o título reserva uma dicotomia. Em outras palavras, se o título aponta para uma bifurcação, a obra aponta exatamente para seu oposto, para uma gama de possibilidades, um entrelaçamento de trilhas de sentido, que convivem de maneira relativamente harmoniosa – talvez esta seja a maior dicotomia, ou somente mais uma armadilha que a obra engendra para seus leitores. O título se apresenta quase como uma ratoeira, que será ativada no primeiro momento de leitura da obra, afinal, ainda que indique o conteúdo da obra, seduzindo com a isca, oculta as táticas de captura. Genette salienta que “o título, como se sabe, é o ‘nome’ do livro e, como tal, serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão”³⁷⁴. E vale destacar que Giorgio Manganelli burla essa assertiva.

O título aparece na capa do livro grafado em azul, levemente abaixo da linha central, conforme figura 13:

³⁷² A conjunção *ou* pode ser coordenativa (às vezes também chamada de alternativa), apresentando dois sentidos: (1) unindo palavras ou orações, podendo designar alternativa ou incompatibilidade, por exemplo, “você quer guaraná ou caipirinha?”; (2) unindo palavras ou orações, podendo designar indecisão ou incerteza, “quero caipirinha, só não sei se quero com cachaça ou saquê, ou vodka, ou vinho...”; neste segundo caso, ao invés de excluir as possibilidades, a indecisão pode incluir elementos; a conjunção pode ainda ser do tipo explicativa, ou seja, (3) fazendo indicação de outro modo de expressar a mesma ideia, como por exemplo, “caipirinha original, né, com cachaça ou pinga, limão e açúcar”.

³⁷³ Cf. CUNHA, 2007; Cf. FERREIRA, 2000; Cf. SARAIVA, 2006.

³⁷⁴ GENETTE, 2009, p. 76.

Figura 13 – Capa de *Rumori o voci*

Fonte: Centro Studi Giorgio Manganelli.

Acima do título aparece uma figura com três faces olhando cada uma para seu horizonte, duas com feições humanas e outra (à esquerda) com feições animais. No entanto, poderia haver também uma face oculta, olhando para a direção oposta à figura do centro. Seria, ainda, possível imaginar uma quinta face, a da pessoa que olha para a capa da obra, espelhando a figura central, assim como as outras figuras se assemelham e se opõem à central. As faces estão interligadas por uma base em comum, ora assemelhando-se a um pescoço, ora a um totem. Uma vez que a composição tem o formato de um cone (como um megafone), as faces podem parecer seguir em direções distintas, sem que a direção de uma exista em detrimento da direção das outras. Elas podem percorrer diversas trilhas, opostas ou não, mantendo o ponto de partida comum. As figuras parecem estar aflitas, querendo emitir sons (gritos, berros). Pode-se inferir também que o título está grafado sobre a garganta das faces. Todos esses elementos, bem como todas as pistas contidas na capa do livro, estão em

consonância com a obra (e vale lembrar que para Manganelli as capas integram e participam ativamente do conteúdo da obra).

Já foi destacado que o título assinala uma divisão, uma oposição, cada ponta tensionando para seu lado (a presença do “ou” no título, as imagens que olham para direções opostas, entre outros signos). Considerando uma reta, tem-se, de um lado, *Rumori* [Ruídos], e, do outro, *voci* [vozes]. O que há entre as duas extremidades? Quais corpos sonoros residem entre os ruídos e as vozes? Que linguagem pode habitar entre um som que deseja comunicar – o ruído – e um som que comunica, pressupondo uma pessoa, por meio da voz?

Ludwig Wittgenstein³⁷⁵ assinala que a escolha das palavras é muito importante, pois elas buscam representar a fisionomia daquilo a que se referem e, assim sendo, tanto a emissão quanto a recepção de tais palavras podem conduzir ao trilho correto. A literatura pode tanto dar uma manutenção para tais vias quanto propor novos caminhos. Em ambos os casos o que ocorre, inevitavelmente, é que o vagão continua em movimento. Quando propõe passagens diversas do convencional, pode desautomatizar ou causar estranhamento (*ostraniénie*, como aponta Viktor Chklovski³⁷⁶). Novos rumos operam na velocidade de percepção do construto artístico permitindo que o toque entre obra e leitor conduza a sensações muito próximas da sensação experimentada no primeiro contato. É importante destacar que:

O conceito de desautomatização não foi, naturalmente, inventado pelos formalistas russos; os escritores românticos, de Goethe e Wordsworth a Proust e Walter Benjamin, já haviam discutido o poder que formas linguísticas particulares têm de criar o *ostraniénie* que dá ao texto literário sua *aura* particular, em oposição à linguagem *instrumental* e portadora de informação – com seus correlatos ‘literal’, ‘enunciativo’, ‘lógico’, ‘neutro’, ‘representativo’ – da prosa ‘usual’. Mas o que é difícil de compreender é que os vários desconstrucionismos da época após a Segunda Guerra Mundial nunca tenham negado totalmente a noção de que há uma oposição básica entre discurso ‘usual’ e discurso ‘literário’. Na verdade, o literário ou *ficcional*, agora se tornou propriedade de *toda* a escrita, não havendo nenhum *hors-texte*, nenhuma presença para a qual o jogo dos significantes aponte com alguma certeza. Mas embora a *différance* (termo de Derrida derivado da duplicidade do par ‘differ’/‘defer’) agora marque o signo não só em textos caracterizados como ‘literários’ mas em todas as formas de escrever, existe – como Pierre Bourdieu inteligentemente notou –, uma forma de discurso que parece estar isenta de aporias de indecibilidade; pedir a formulação de enunciados de autoridade – ou seja, o próprio discurso filosófico (teórico).³⁷⁷

³⁷⁵ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico; Investigações filosóficas*. Tradução e Prefácio: M. S. Lourenço. Introdução e comentários: Tiago de Oliveira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 2002.

³⁷⁶ Cf. CHKLOVSKI, 1978, p. 39-56.

³⁷⁷ PERLOFF, 2008, p. 79-80 – grifos no original.

A linguagem literária pode propor novos caminhos, como dito anteriormente. Tais caminhos podem se desapropriar da literatura e habitar a linguagem dita usual. Quando tal situação ocorre, de modo inesperado, requer da literatura outros novos caminhos. Então, a linguagem, no sentido amplo, pode se movimentar. A teoria, nesse sentido, não está imune a tais movimentos. A teoria não ocupa um lugar asséptico. Pelo contrário, precisa assumir a responsabilidade de se deixar contagiar pelos movimentos de linguagem. Conciliando formas de dizer com os conteúdos ditos. Pode ser que a linguagem não tenha (ainda) acesso a uma referência fora do texto, pode ser que (ainda) não seja capaz de evitar o deslizamento do signo; mas, o fluxo pode existir. E esse esforço, esse movimento, também pode ultrapassar os limites acadêmicos, afinal:

*O usual de Wittgenstein é mais bem compreendido como simplesmente apenas aquilo que é, a linguagem que nós realmente usamos quando nos comunicamos uns com os outros. Nesse sentido, o usual não precisa ser literal, denotativo, enunciativo, neutro, referencial, ou qualquer um dos outros adjetivos com os quais tem sido equiparado no debate usual/literário. Pelo contrário, nossa linguagem real pode muito bem ser conotativa, metafórica, fantástica; a questão é simplesmente se, e em que contexto, as pessoas a usam.*³⁷⁸

Wittgenstein aponta que quando tal dinâmica é empregada, pode-se considerar que o jogo de linguagem começa a funcionar, ou seja, quando a significação do mundo ocupa um entre-lugar, ora apontando para seu cerne, ora apontando para heterotopias. Isso porque:

*O que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura. Ao descrever o gosto musical, você tem de descrever se as crianças dão concertos, se as mulheres ou apenas os homens dão concertos etc. etc. Nos círculos aristocráticos de Viena as pessoas tinham [determinado] gosto, então ele penetrou nos círculos burgueses e as mulheres participaram de coros etc. Esse é um exemplo de tradição em música.*³⁷⁹

A linguagem é um dos traços de uma cultura, então, não pode ser considerada algo previamente dado. Sendo uma atividade sócio-histórico-cultural, a linguagem precisa dos movimentos para se manter viva – basta observar como as pessoas a usam³⁸⁰. De fato, há uma

³⁷⁸ PERLOFF, 2008, p. 84 – grifos no original.

³⁷⁹ WITTGENSTEIN, 1967 apud ibidem, p. 89 – grifos no original.

³⁸⁰ “Eu sou daqueles que convidam a redatora-júnior para tomar drinques. Eheheh. E que depois a convidam para ir a um motel. Kkkkkk. E Dani respondeu, eu sei, e eu sou daquelas que aceitam o convite. Ohohoh. E se encantam com o poder e riqueza. E depois do golpe do baú processam você e acabam com a sua carreira e a sua vida” (LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 107 – grifos

linha tênue entre as possibilidades de movimentar a linguagem e a preservação das significações dos vocábulos. Por exemplo, um termo técnico, que muitas vezes não é entendido por pessoas que não são da área, não pode ser movimentado da mesma maneira que uma representação de risadas nas redes sociais. Isto é, quando um músico utiliza a palavra “ritmo” evoca uma carga semântica diversa de quando um médico utiliza a mesma palavra (ritmo cardíaco, por exemplo). Contudo, a palavra está funcionando perfeitamente dentro do jogo de linguagem em que os jogadores estão inseridos. A significação da palavra está convincente para quem a utiliza, podendo ser discutível ou diferente para os leigos de cada área de conhecimento.

Quando algo é dito, pode haver uma gama infinita de jogos de linguagem entre aquilo que se comunica e aquilo que se quer comunicar. Há muitas possibilidades de responder à inquietação inicial, sem que ocorra o aniquilamento de outras perspectivas. De fato, é um campo muito amplo e movediço. Requer muitas estratégias. Por vezes, contatos com outras formas de linguagem. Por esse motivo é praticamente impossível reduzir a correspondência imediata a palavra e a coisa a que se refere, ou seja, as palavras não devem ser vistas como indicadores que designam coisas, antes, devem indicar percursos (mais estreitos ou mais largos) de significação para que se alcance a referência da coisa, dependendo da atuação do jogo de linguagem evocado. Assim, nunca será possível chegar a proposições fundamentais no decorrer das investigações sobre a linguagem, ou melhor, nunca haverá um ganhador no jogo de linguagem. O que é possível fazer é percorrer os caminhos chegando ao limite da linguagem, sendo impedido, por ora, de desbravar novas vias. Nos jogos de linguagem que se sobrepõem sem cessar e que dão conta da experiência individual e coletiva dos jogadores, não há um fim. Afinal:

As coisas mais extraordinárias também são as mais cotidianas; as coisas mais estranhas são muitas vezes as mais banais [...]. Uma vez separadas do seu contexto... uma vez apresentadas com toda a banalidade, isto é, com tudo aquilo que as torna banais, sufocantes, opressivas – o banal se torna extraordinário, e o habitual se torna ‘mítico’.³⁸¹

meus). A representação gráfica das risadas, destacadas neste trecho, podem exemplificar o que está sendo discutido no texto. As redes sociais que veiculavam mensagens exclusivamente escritas exigiram de seus usuários estratégias para acoplar elementos que são mais difíceis de ser grafados (como as variações de risadas, por exemplo). A popularização desses meios de comunicação, dessas formas de relação, fez com que a linguagem que outrora habitava somente em seu interior pudesse romper as barreiras e contagiar outros meios.

³⁸¹ LEFEBVRE, 1991 apud PERLOFF, 2008, p. 227.

Assimilando que existe uma infinita gama de jogos de linguagem entre os limites daquilo que comunica e daquilo que quer comunicar, estando satisfeito com tal preenchimento desse espaço enorme, novos questionamentos se manifestam. Retornando ao título *Rumori o voci*, é sabido que a voz pertence a alguém, ao mesmo tempo em que é sabido que o ruído pode ser um som que estorva o bom andamento da matéria sonora. Assim, é possível depreender que quem é escutado detém o poder de fala. Contudo, qual lugar ocupa quem fala e não acessa a escuta? Tal pessoa emite ruídos? O que há entre quem detém o poder, emanado pela voz, e o ruído, emanado por quem foi imposto o interdito?

Vários intelectuais refletiram sobre a imposição do interdito e sobre o status de subalterno. Apontam diferenças, identidades, movimentos, entre outros aspectos. Em um trabalho que discute som, é interessante a concepção de Gayatri Spivak: subalterno é aquele cuja voz não pode ser ouvida³⁸². Em muitas situações a subalternidade é imposta, uma vez que pressupõe relações de poder. Às minorias, sejam econômicas, sejam sociais, foi imposta a condição de subalternidade. E os mecanismos do sistema dão manutenção a essa condição, uma vez que é possível identificar modos específicos de exclusão, de representação política e legal, e impossibilidades de ascensão ao estrato social dominante. Aliás, até mesmo a ideia de ascensão pressupõe que, caso ocorra, ainda haverá uma (grande) parcela dominada.

Sem a devida representação, tendo sido imposto o interdito, quem foi jogado à subalternidade poderia ter o direito à fala? A estrutura social nutre espaços bem delineados de exclusão. De igual modo, é válido considerar a ascensão de alguém a espaços onde pode falar e ser escutado. Por exemplo, quando um intelectual julga poder falar pelo outro e, por meio de si falando pelo outro, construir um discurso de resistência, na realidade, este intelectual estaria abalando ou sustentando as estruturas de poder e opressão? Afinal, tal ação ainda não concede ao subalterno o poder da voz e da escuta. Porque, agindo dessa forma (falando pelo outro desconsiderando seu próprio lugar de poder), seria uma maneira de reprodução das estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado e privando-lhe de um espaço onde possa falar e, sobretudo, no qual possa ser escutado. O ponto principal que se destaca aqui é o perigo de constituir o subalterno apenas como objeto³⁸³. É importante, portanto, investir na

³⁸² Cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

³⁸³ É importante destacar que há mecanismos de resistência no plano do discurso, como por exemplo o “lugar de fala”. O conceito representa a busca pelo fim da mediação, ou seja, a pessoa subalterna fala por si, como protagonista. O mecanismo surgiu como contraponto ao silenciamento da voz de minorias sociais por grupos privilegiados em espaços de debate público. Certamente que, diante de uma situação de silenciamento e na ausência de uma pessoa protagonista vítima de tal ação, é necessário que alguém se manifeste para que não se

não preservação de espaços que corroboram a posição de subalternidade; ao mesmo tempo que cabe a quem ocupa qualquer posição de poder, a quem tem sua voz escutada, a possibilidade de criar condições para que o subalterno fale por si, eliminando a intermediação da voz dele pela voz de outrem que se coloca na posição de reivindicar algo em nome do subalterno.³⁸⁴

Spivak aponta que:

A tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). [...] Não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido.³⁸⁵

Essa não é uma tarefa fácil. É importante destacar como a intelectual indiana delinea a visão de sujeito para desenvolver suas reflexões: “Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo”³⁸⁶. Frequentemente, os intelectuais, quando estão trabalhando em suas pesquisas, não se identificam como nenhum desses S/sujeitos. Isto é, mesmo colocando o sujeito em uma posição de objeto a ser analisado, analisam o Sujeito através dos mecanismos de poder. Uma saída plausível para esse impasse seria a movimentação, a possibilidade de abalos, frente aos pilares que estruturam o sistema em que o subalterno não pode falar e ser escutado.

Outra possibilidade apontada por Spivak é de não abstenção da representação. Ela aponta que é comum deparar-se com a questão de “como podemos tocar a consciência do povo, mesmo enquanto investigamos sua política? Com que voz-consciência o subalterno pode falar?”³⁸⁷. E destaca que nesse questionamento o principal desafio é evitar jogar o sujeito sob formas de análise, seja tornando o mecanismo visível, seja tornado o indivíduo vocal. E Pierre Macherey acrescenta que:

O que é importante em um trabalho é o que ele não diz. Não é o mesmo que a observação descuidada de que é ‘o que se recusa a dizer’, embora isso seja, por si só, interessante: um método pode ser construído sobre isso, com a tarefa de *medir os silêncios*, sejam esses

perpetue a ação do algoz. Para maior compreensão: RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

³⁸⁴ SPIVAK, 2010, p. 12-14.

³⁸⁵ Ibidem, p. 14.

³⁸⁶ Ibidem, p. 44.

³⁸⁷ Ibidem, p. 61.

reconhecidos ou não. Mas, mais do que isso, o que o trabalho *não pode* dizer é importante, pois aí a elaboração da declaração é executada em um tipo de jornada ao silêncio.³⁸⁸

A tarefa de escutar os silêncios pode permitir que novos movimentos de leitura sejam efetivamente realizados. Nesse sentido, em quaisquer obras artísticas aquilo que não é evidente se torna tão importante quanto aquilo que se vê. *Rumori o voci* articula sons para sustentar sua narrativa. A paisagem sonora, comumente tratada como irrisória na maioria das obras artísticas, se torna muito importante, podendo até servir como chave de leitura. Cada som descrito, cada som trabalhado no interior da narrativa, se torna uma espécie de “unidade de medida dos silêncios”. Afinal, tudo que está no texto, evidente ou não, é um signo da obra.

O que há entre o ruído e a voz? Uma potência. De linguagem, de significação, de pessoas, de espaços, de sons... Assim, “falar, poetar, pensar agora só pode significar, nesta perspectiva, fazer experiência da letra como experiência da morte da própria língua e da própria voz”³⁸⁹. Manganelli demonstra a possibilidade de falar, poetar, pensar, para além da letra, para além da morte da voz, para além da morte da palavra. Som e silêncio enquanto meios, que não se excluem entre si. Como bem aponta Roberto Esposito, um dos pilares que sustentam o pensamento italiano contemporâneo é a relação: “Mas também, em outro sentido, o nosso pensamento é um pensamento da relação, da exterioridade, da circulação [...]”³⁹⁰. Manganelli, assim como tantos outros autores, colocam a literatura em relação com outros elementos para que a linguagem possa se vivificar. Não pretende remover ou esquecer aquilo que é considerado negativo. Hans Jonas destaca que, diferentemente da visão, a audição se caracteriza pelo dinamismo dos sons percebidos. “O que o som imediatamente revela não é um objeto, mas um evento dinâmico no local do objeto e, assim, mensura o estado em que o objeto se encontra no momento da ocorrência”³⁹¹. Ou seja, é possível ouvir um latido, não um cão; cuja existência pode-se inferir a partir do som. Em contrapartida, a visão apreende o objeto que se coloca diante dos olhos de alguém, sendo caracterizada por uma permanência no espaço e no tempo; são estáveis e duráveis. Além disso, a visão pode apreender e distinguir, ao mesmo tempo, mais objetos do que a audição. Isso ocorre porque o ouvido se liga a uma

³⁸⁸ MACHEREY, 1978 apud SPIVAK, 2010, p. 64 – grifos no original.

³⁸⁹ AGAMBEN, 2014a, p. 101.

³⁹⁰ ESPOSITO, Roberto. *Unfinished Italy: paradigmas para um novo pensamento*. Tradução: Patricia Peterle; Andrea Santurbano. São Paulo, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 13.

³⁹¹ JONAS, Hans. *The phenomenon of life: toward a philosophical biology*. New York: Harper & Row, 1966, p. 137 – tradução minha. Texto original: “What the sound immediately discloses is not an object but a dynamical event at the locus of the object, and thereby mediately the state the object is in at the moment of that occurrence”.

única dimensão temporal: eis o caráter mensurável da distância, isto é, as ondas sonoras partem do objeto que as produziram, transitam pelo espaço, tocam quem ouve uma única vez e se dissipam até sua finitude. Assim, a melodia não nasce de uma sequência de sons, ela é a própria sequência dos sons únicos. Em síntese, os sons são eventos dinâmicos, não possuem qualidades estáticas, por isso são naturalmente transeuntes. Sua essência não é o *ser*, mas o *dever*.

CODA

Pós-sonata

Ao som da paisagem sonora que agora te toca.

O texto literário quer ser³⁹². Se fosse necessário apontar um dos pontos mais relevantes que esta tese expõe, certamente seria esse lembrete de Giorgio Manganelli. Muitas vezes nos esquecemos disso, enquanto críticos, enquanto estudiosos, enquanto leitores... Uma vez que o texto literário é, ele se apresenta com suas urdiduras. A quem entra em contato com ele, cabe simplesmente fruir.

O primeiro contato com *Rumori o voci* pode incitar em quem lê a sensação de estar caminhando sobre areia movediça. Aparentemente, só há um modo de escapar do labirinto literário proposto pelo autor: fruir dele. Perder-se entre os jogos de linguagem da obra, entre os movimentos com que o autor maneja a palavra. Afinal, “perder-se também é caminho”³⁹³. Todavia, além de ler Manganelli, esta tese empenha-se em descortinar algumas das infinitas possibilidades de leitura tanto de *Rumori o voci*, quanto da literatura produzida pelo autor. A pista mais significativa foi concedida pelo próprio autor. Mesmo que ele tenha declarado que se sente influenciado pela música, não havia estudos específicos que pudessem justificar tal alegação³⁹⁴.

Cadências musicais, estruturas sonoras, soluções típicas do universo da música, entre outros elementos, se tornam presentes no laboratório de escrita de Giorgio Manganelli. Muitas vezes criando tensões entre si ou com a própria literatura. Mas, a tensão não pode ser um problema para quem se sente apaixonado pelo Barroco. No fundo, este momento e movimento artístico se equilibra, justamente, no convívio de tensões. Aquilo que pode ser considerado negativo (em oposição a algo tido como positivo), de fato, não o é julgado assim por Manganelli. Silêncio e som, ruído e voz, dentre tantas outras referências, funcionam como um enorme oximoro – como visto, figura de linguagem amplamente utilizada pelo autor.

³⁹² A frase remete a uma declaração de Manganelli: “Il testo letterario non vuole né esprimere, né comunicare; vuole essere” (DEIDER, 2001, p. 52).

³⁹³ LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 202.

³⁹⁴ Como foi exposto na Abertura desta tese, em entrevista concedida a Paolo Terni, Manganelli se declara um *ascoltatore maniacale* [ouvinte obsessivo], interessando-se pelas trilhas de significação que a música percorre.

Retornando à pista, então, a intersecção entre literatura e música se apresentou como uma espécie de mapa para perder-se em *Rumori o voci*. Assim, tomando como ponto de partida a declaração feita por Manganelli, os estudos intersemióticos se colocaram como método profícuo para este trabalho. A principal investigação recai, portanto, em notar quais soluções estruturais a música pratica no cerne de suas obras, se as resoluções que a música apresenta são possíveis de se exercitar na literatura. Em outras palavras, quais seriam os aspectos musicais presentes na literatura, sobretudo na narrativa de Giorgio Manganelli.

Para fazer isso, foi necessário realçar pontos de contato entre as obras do autor, destacando que a palavra (propriamente dita), quando manejada pelo autor, seria movimentada de seu lugar convencional. Uma vez afetada, prosseguindo por esse caminho, ela poderia desvelar algumas rotas de significação que outrora estavam ocultas. Ou seja, em virtude de seu desajustamento, a palavra se rearranjará em busca do sentido. Vale destacar que, neste movimento, a palavra desnuda sua fragilidade, vulnerabilidade latente entre si mesma e a coisa referida no mundo. Sendo componente da linguagem, tal crise não se restringe somente à palavra. Assim, a literatura, enquanto arte que joga com a linguagem, permite contatos e contágios com formas outras de significação. Nesse caso, dentre tantas formas, o toque com a música pode funcionar na busca de sentidos diversos.

A música também, além da literatura, precisa ser considerada em sentido amplo. Além da limpeza dos ouvidos, é necessário escutar cada elemento que a música abarca. A noção de paisagem sonora é muito importante para investigar os pontos de conexão entre os sons do mundo e a reprodução deles por meio da música. Só com base nessas considerações é possível destacar as aproximações entre literatura e música. Aproximações que, no caso de *Rumori o voci*, agem proficuamente no interior da narrativa, movimentando as potencialidades de expressão da literatura corroboradas pelo contato com o universo musical. Dentro dessa perspectiva, além da necessidade de refletir sobre a linguagem, o ato de escuta e o ato de fala, foram recontextualizadas formas, conteúdos, elementos paratextuais etc..

Foi possível, então, delinear aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli, sob diversos prismas, tais como: o uso recorrente de determinados fonemas, que sobressaltam aos ouvidos em uma leitura não silenciosa, tal qual um refrão de música; a narrativa que movimenta determinados vocábulos no interior de seu campo semântico, ou seja, “água” que ora se apresenta como “rio”, ora como “lágrima”, ora como “seco”, valendo-se, assim como a música, de apenas sete notas movimentadas em alturas, duração, intensidade etc.; o questionamento-mote que retorna, assim como o símbolo de regência musical coda.

No que tange ao registro, é interessante salientar a aproximação entre escrita e partitura. A linguagem não tem suas origens na escrita, assim como a música. Os registros gráficos, escrita ou partitura, são uma tentativa de inscrição duradoura da matéria sonora – destacando que é uma tentativa, ainda que a escrita seja menos volátil que o som. Contudo, como bem aponta Adriana Cavarero:

A oposição entre voz e escritura, assinalada pelos estudos sobre a oralidade, é, portanto, dissolvida em uma partitura, escrita com palavras, na qual os ritmos vocais decidem o movimento da textura, ou seja, do *textum*. O resultado é a proliferação de um *sentido* que não coincide com o domínio falocêntrico do *significado*, mas sim que brota do movimento que combina as palavras segundo as leis do ritmo, do eco e da ressonância. O som de um termo chama outro, o deslocamento ou o acréscimo de uma letra produz nomes diversos e gera neologismos. Tal é, de fato, a difícil e sugestiva escrita de Cixous: um texto a um só tempo legível e audível, que deixa fluir o sentido das fissuras da sintaxe, rompendo-a com suas pulsões canoras.³⁹⁵

A oralidade, portanto, também surgiu como um tópico muito profícuo nesta tese. Vale lembrar que a escrita de tipo alfabético (como a grega) consiste em uma des-sonorização da palavra. Ou seja, a escrita substitui a esfera acústica por um mapa visual, traduzindo e eliminando o som. A leitura em voz alta restitui tal ausência. Contudo, não é concedida nenhuma autonomia à voz se comparada ao plano da escrita. Todo som pronunciado passa à escrita e, ali, se congela. Mesmo que haja sinais de pontuação, os traços de oralidade são silenciados na escrita alfabética.

É importante destacar que a música é parte fundamental da *Paideia*, dado que na Grécia antiga a música auxiliava na formação educativa do ser humano; já pertenceu à esfera do político, ao invés da esfera do entretenimento (mesmo podendo haver músicas de cunho político). Portanto, no seu gene, há um gesto político no contato com a música. Também, por outro lado, vale destacar o caráter político da literatura.

Este trabalho não visa certamente esgotar os estudos intersemióticos, tampouco visa findar os estudos sobre Giorgio Manganelli, porém, no que diz respeito a estudos finalmente pontuais sobre a intersecção entre a escritura de Manganelli e aspectos musicais, se apresenta como precursor. Por esse motivo, podem se apresentar alguns descaminhos, convidando novas e novos pesquisadores. Ainda há muitos movimentos a serem feitos.

A principal discussão que esta tese apresenta é sobre a possibilidade de movimentar a linguagem. Quando tida na sua forma convencional, a linguagem generaliza e apaga as

³⁹⁵ CAVARERO, 2011, p. 170 – grifos no original.

diferenças; continuamente resume a multiplicidade das coisas, dificultando vias múltiplas de sentido. Por exemplo, todas as gotas de água marinha, produzidas pelo remo, tornam-se “espuma”. Dessa forma, reduz a multiplicidade de sentido a uma única via. Em linhas gerais, o que se propõe com a movimentação da linguagem é um rompimento de dicotomias: letrado ou não letrado, literatura canônica ou cultura oral, fala e escrita...

A linguagem movimentada atua como o canto das sereias, ou seja, não satisfaz completamente quem ouve, apenas orienta para qual direção seguir. Quando a linguagem ainda está imperfeita ou ecoante, é capaz de seduzir. Assim como as sereias, não há engano, o que há é a sedução para que se possa movimentar as trilhas de significação em direção ao lugar onde, efetivamente, ela se realiza. Contudo, quando está prestes a se alcançar tal espaço, ele desaparece completamente. Não porque não exista, mas porque opta por permanecer sempre ao alcance. Assim, pode permanecer tal qual uma trama sonora em que o sentido é capaz de ser irrealizado. Prefere ser uma potência de sentido.

Os mecanismos de desautomatização da linguagem, dentre outros, que Manganelli utiliza, recupera a ideia de uma linguagem autônoma. Pode funcionar como uma força vigorosa. Na escrita literária o silêncio não é entendido como um simples apagamento, mas a exposição de uma fenda, exposição da porosidade dos pilares da tradição. Quer dizer, há uma literatura que oculta as fragilidades da relação entre palavra e referente, finalizando os caminhos em busca de significação, entregando de antemão esta via de acesso; este viés literário não expõe os silêncios da escrita literária, não expõe as aberturas de tal via, apresenta somente os sons enquanto exclui os silêncios. Uma literatura que se permite ao silêncio, em contrapartida, percebe que essas fendas são justamente as potências das palavras, afinal o silêncio não é a ausência do som, mas a presença de algo diferente dele. A coexistência das duas forças não só é possível, como parece ser imprescindível. É necessário analisar os propósitos da interação desses elementos; daí a importância de refletir mais atentamente sobre as obras que se propõem a esse movimento de linguagem.

REFERÊNCIAS

Obras de Giorgio Manganelli

A e B. Milano: Rizzoli, 1975.

Agli dei ulteriori. Milano: Adelphi, 1972.

Amore. Milano: Rizzoli, 1981.

Cassio governa a Cipro. Milano: Rizzoli, 1977.

Centuria: cento piccoli romanzi fiume. Roma: Rizzoli, 1979.

Centúria: cem pequenos romances-rio. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1995.

Cina e altri Orienti. Milano: Bompiani, 1974a.

Concupiscenza libraria. Curatore: Salvatore Silvano Nigro. Milano: Adelphi, 2020.

Dall'Inferno. Milano: Adelphi, 1998.

Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi. Milano: Rizzole, 1982a.

Esperimento con l'India. Edizione: Ebe Flamini. Milano: Adelphi, 1992.

Hilarotragoedia. Milano: Adelphi, 2006.

Hilarotragoedia. Apresentação: Andrea Lombardi. Tradução e posfácio: Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1993a.

In un luogo imprecisato. Torino: ERI, 1974b.

Laboriose inezie. Milano: Garzanti, 1986a.

La letteratura come menzogna. 2. ed. Milano: Adelphi, 1985.

Nuovo commento. Milano: Adelphi, 1993b.

La palude definitiva. Edizione: Ebe Flamini. Milano: Adelphi, 1991.

Pinocchio: un libro parallelo. Torino: Einaudi, 1982b.

Pinóquio: um livro paralelo. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Il rumore sottile della prosa. Milano: Adelphi, 1994.

Rumori o voci. Milano: Rizzoli, 1987.

Sconclusionone. Milano: Rizzoli, 1976.

Tutti gli errori. Milano: Rizzoli, 1986b.

Una profonda invidia per la musica: invenzioni a due voci con Paolo Terni. Contribuição: Paolo Terni. Organização: Andrea Cortelessa. Roma: L'Orma Editore, 2014.

Audiovisual e ilustrações

4'33. Composição: John Cage. Execução: William Marx. [S. l.]: Joel Hochberg, [2010?]. 1 vídeo, 8 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. Acesso em: 27 jan. 2020.

AGUERÉ – Toque sagrado do orixá Odé. Execução: Alexandre Buda; George; Alessandro; Gustavo. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Bqf6Kj4Wfg>. Acesso em: 3 jan. 2020.

AMARELO. Composição: DJ Duh; Emicida; Felipe Vassão. Sample: Belchior. Interpretação: Emicida; Majur; Pablo Vittar. [S. l.]: MTV Brasil; Altafonte Music Distribution *et al.*, 2019. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umjYao0Ej-Q>. Acesso em: 27 jan. 2020.

L'AVIATORE Dro. Composição e execução: Francesco Balilla Pratella. [S. l.]: LTM Recordings, 2013. 1 música, 12 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ktnnhgr1UWI>. Acesso em: 27 jan. 2020.

BACHIANAS Brasileiras n. 2. Movimento IV: Tocata (O trenzinho caipira). Composição: Heitor Villa-Lobos. Execução: Orquestra Sinfônica Brasileira. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo, 5 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y>. Acesso em: 28 jan. 2020.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonata para piano n. 14 em dó sustenido menor “Quasi una fantasia”, op. 27 n. 2*. Sonata ao Luar. Vienna: Gio. Cappi e Comp., 1802. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.14,_Op.27_No.2_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.14,_Op.27_No.2_(Beethoven,_Ludwig_van)). Acesso em: 29 jan. 2019.

BOHEMIAN Rhapsody. Composição: Freddie Mercury. Interpretação: Queen. [S. l.]: UMG *et al.*, [2011]. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>. Acesso em: 27 jan. 2020.

CAPRICCIO espagnol, op. 34. Composição: Nikolai Rimsky-Korsakov. Execução: Bavarian Radio Symphony Orchestra. [S. l.: s. n., 2016]. 1 vídeo, 16 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vh8X9sYXvmI>. Acesso em: 28 jan. 2020.

CARYBÉ. *Iemanjá*. [1967-8]. Localização: Museu Afro-Brasileiro, Salvador. 1 escultura, madeira entalhada. Fotografia: Sailko. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2013. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caryb%C3%A8_rilievi_degli_orixas_yemanj%C3%A1.1.JPG. Acesso em: 27 jan. 2020.

_____. Oxalufã. In: _____. *Painel dos Orixás*. Textos: Jorge Amado; Waldeloir Rego. Fotografias: Voltaire Fraga. Programação visual: Emanuel Araujo. 2. ed. Salvador: Banco da Bahia, 1979. p. 56.

COMO é lindo o canto de Iemanjá. Interpretação: Juliana D. Passos. [S. l.]: Canal Macumbaria, 2017. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-KBo9M9EFws>. Acesso em: 2 fev. 2020.

FLASHMOB - Bolero de Ravel na Pinacoteca de São Paulo, Brasil, Conservatoire de Paris, GURI & EMESP. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo, 13 min. Publicado pelo canal PO Schmitt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTd3ZsvqDiQ>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FORMAS onda. Ilustração: Cralize. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2005a. 1 ilustração. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Formas_Onda.png. Acesso em: 27 jan. 2020.

GUERRA, Ichiro. *Espelho d'água*. [2018]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www2.planalto.gov.br/mandatomicheltemer/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada/galeria-de-imagens/palacio-da-alvorada-14.jpg/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

HEIMAT. Direção: Edgar Reitz. Produção: Edgar Reitz *et al.* Alemanha: 1984-2013. Série de filmes, 59h30min.

HERZ und Mund und Tat und Leben [Coração e boca e ações e vida], BWV 147. Jesus, bleibet meine Freude [Jesus, alegria dos homens]. Composição: Johann Sebastian Bach. Execução: Orquestra Sinfônica de Minas Gerais; Coro Madrigale. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mbr_6auE4o. Acesso em: 28 jan. 2020.

IGBIN. [S. l.: s. n.], 2017. 1 música, 1 min. Publicada pelo canal Candomblé, Uma Família de Axé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gIfAEPXksz8>. Acesso em: 3 fev. 2020.

JURA secreta. Composição: Sueli Costa; Abel Silva. Interpretação: Simone. [S. l.]: UMG; EMI Music Brasil Ltda., [2009]. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkswF5nFd0M>. Acesso em: 27 jan. 2020.

LASCIATEMI Morire. Composição: Claudio Monteverdi. Interpretação: Jay Attys. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2wxmPALuPk4>. Acesso em: 28 jan. 2020.

LE MONDE sous les bombes: de Guernica à Hiroshima. Direção: Emmanuel Blanchard; Fabrice Salinié. França: CPB Films, 2017. 1 filme, 90 min.

LENDA das Sereias. Composição: Dionel; Arlindo Veloso; Vicente Mattos. Interpretação: Marisa Monte. [S. l.]: UMG *et al.*, 2004. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO2wyR4OEGM>. Acesso em: 2 fev. 2020.

MAGRITTE, René. *L'Invention Collective*. 1934. Localização: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/rene-magritte/collective-invention-1934/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MEMÓRIA Viva Guarani. Interpretação: Nande Reko Arandu. [S. l.]: MCD, 2002. 1 CD. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/sons-indigenas/684-ww>. Acesso em: 9 out. 2019.

MOTEVERDI, Claudio. *Lamento d'Arianna*. Venetia: Stampa del Gardano, 1623. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Lamento_d'Arianna%2C_SV_22_\(Monteverdi%2C_Claudio\)](https://imslp.org/wiki/Lamento_d'Arianna%2C_SV_22_(Monteverdi%2C_Claudio)). Acesso em: 31 jan. 2020.

ONDA xilofone. Ilustração: Cralize. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2005b. 1 ilustração. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Onda_xilofone.png. Acesso em: 27 jan. 2020.

PARABELO. Composição: Tom Zé; Zé Miguel Wisnik. Interpretação: Tom Zé *et al.* Belo Horizonte: Grupo Corpo, 1997. 1 CD.

O PIANO. Título original: The Piano. Direção: Jane Campion. Austrália/Nova Zelândia: Jan Chapman Productions; França: CiBy 2000, 1993. 1 filme, 117 min.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. Localização: Museo Reina Sofia, Madrid. 1 pintura, óleo sobre tela.

PLANETA Terra. Composição: Marco Antônio Guimarães. Interpretação: Uakti. [S. l.]: Universal Music Group, 1985. 1 música, 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vHPgnwJGN0>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PRIMEIRA Mão – 21/09/19. [Rio de Janeiro]: TV INES, 2017. 1 vídeo, 11 min. Disponível em: http://tvines.org.br/?page_id=33. Acesso em: 3 fev. 2020.

QUARTA sinfonia em mi menor, op. 98. Movimentos III e IV. Composição: Johannes Brahms. Execução: Orquestra Bachiana Brasileira. [S. l.]: WMG *et al.*, 2015. 1 vídeo, 21 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bXcrir_myo8. Acesso em: 28 jan. 2020.

RAPSÓDIA. Título original: Rhapsody. Direção: Charles Vidor. Estados Unidos da América: MGM, 1954. 1 filme, 115 min.

RAPSÓDIA em Agosto. Título original: Hachigatsu no rapusodī. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Shochiku Films Ltd., 1991. 1 filme, 98 min.

RAPSÓDIA Gonzaguiana. Composição: Sivuca. Execução: Orquestra Sinfônica de Recife. [S. l.]: Biscoito Fino, 2007. 1 música, 9 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytZgy9qeJmU>. Acesso em: 27 jan. 2020.

RFI CONVIDA Pedro de Souza. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo, 9 min. Publicado pelo canal RFI Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wSWB7_U7Es4. Acesso em: 27 jan. 2020.

ROSA de Hiroshima. Composição: Vinicius de Moraes; Gerson Conrad. Interpretação: Secos & Molhados. [S. l.]: WMG *et al.*, [201-]. 1 vídeo, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwVc0G3IKU4>. Acesso em: 9 dez. 2019.

SCALES and keyboard. Ilustração: Koobak. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2005c. 1 ilustração. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scales_and_keyboard.png. Acesso em: 31 jan. 2020.

SIREN of Canosa. 340-300 a. C. Localização: Museo Arqueológico Nacional, Madri. 1 escultura, terracota policromática. Fotografia: Luis García. [S. l.]: Wikimedia Commons, 2008. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_\(M.A.N._Madrid\)_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_(M.A.N._Madrid)_01.jpg). Acesso em: 24 jan. 2020.

SOBREVIVENTES: 73 anos da bomba de Hiroshima. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo, 5 min. Publicado pelo canal Estadão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQAm3shLGfQ>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SONATA para piano n. 11 em lá maior, K. 331. Movimento III: Alla Turca. Composição: Wolfgang Amadeus Mozart. Execução: Eliso Bolkvadze. [S. l.]: KM Records *et al.*, [2010]. 1 música, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quxTnEEETbo>. Acesso em: 28 jan. 2012.

SONATA para piano n. 14 em dó sustenido menor “Quasi una fantasia”, op. 27 n. 2. Sonata ao Luar. Composição: Ludwig van Beethoven. [S. l.: s. n., 2010]. 1 música, 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Tr0otuiQuU>. Acesso em: 28 jan. 2020.

SYNCHRO Brasil duet free Winnipeg 1999 Panamericanos. [S. l.: s. n., 2008]. 1 vídeo, 4 min. Publicado pelo canal durangopsi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NeFt2E8J9M>. Acesso em: 3 fev. 2020.

THE Sweeper of Dreams. Composição: Alma Deutscher. Execução: Julia Pevzner *et al.* [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo, 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mamUvpZnUwA>. Acesso em: 28 jan. 2020.

TICO-TICO no Fubá. Composição: Zequinha de Abreu. Execução: querArt. [S. l.]: Rebeat Digital GmbH, *et al.*, 2012. 1 vídeo, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOp68FJO-7U>. Acesso em: 28 jan. 2020.

O TRENZINHO: Assista a um dos últimos vídeos com Ferreira Gullar. Blog da Companhia, São Paulo, 5 dez. 2016. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-trenzinho-Assista-a-um-dos-ultimos-videos-com-Ferreira-Gullar>. Acesso em: 23 jan. 2020.

UM Lugar Silencioso. Título original: A Quiet Place. Direção: John Krasinski. Estados Unidos da América: Platinum Dunes; Sunday Night Productions, 2018. 1 filme, 90 min.

VECELLIO, Ticiano. *Vênus e Música*. c. 1550. Localização: Museo Nacional del Prado, Madrid. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-and-an-organist-and-a-little-dog/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

VERMELHO Como o Céu. Título original: Rosso come il cielo. Direção: Cristiano Bortone. Itália: Orisa Produzioni, 2005. 1 filme, 95 min.

VIAGEM Pitoresca Através do Brasil. [S. l.: s. n.], 2019. 1 música, 5 min. Publicada pelo canal maravillatropical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wvoPRdaPyAA>. Acesso em: 3 fev. 2020.

DIE Walküre [As Valquírias]. Walkürenritt [Cavalgada das Valquírias]. Composição: Richard Wagner. Execução: Metropolitan Opera Orchestra. [S. l.]: UMG *et al.*, 2012. 1 vídeo, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xeRwBiu4wfQ>. Acesso em: 28 jan. 2020.

XIQUE-XIQUE. Composição: Tom Zé; Zé Miguel Wisnik. Coreografia: Rodrigo Pederneiras. Cenografia: Fernando Velloso; Paulo Pederneiras. Figurino: Freusa Zechmeister. Iluminação: Paulo Paderneiras. [S. l.]: Grupo Corpo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0UESriM35I>. Acesso em: 3 fev. 2020.

Demais referências

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução: Augustin Wernet; Jorge de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos Filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*: Estudos de Poética e de Literatura. Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela; Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014a.

_____. Experimentun vocis. In: _____. *Che cos'è la filosofia?*. Macerata: Quodlibet, 2016. p. 11-45.

_____. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

_____. Do livro à tela. O antes e o depois do livro. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Diálogos Mediterrâneos*, Curitiba, n. 9, p. 119-32, dez. 2015. Disponível em: <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/195>. Acesso em: 15 jan. 2020.

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

_____. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Edizioni Nottetempo, 2014b.

_____. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>. Acesso em: 15 jan. 2020.

_____. A potência do pensamento. Tradução: Carolina Pizzolo Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-80232006000100002>. Acesso em: 15 jan. 2020.

_____. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Biblioteca Neri Pozza, 2005.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Claudemir Francisco. *Antinarratividade e metafísica negativa na obra crítica e literária de Giorgio Manganelli*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDERSEN, Hans *et al.* *Contos de Fadas em suas versões originais*. Organização: Marina Avila; Tamara Queiroz. Tradução: Tamara Queiroz. v. 1. São Caetano do Sul: Wish, 2016.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1977.

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo 2007.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução: Antônio Abranches; Cesar Augusto R. de Almeida; Helena Martins. Revisão técnica: Antônio Abranches. Copidesque e preparação de originais: Ângela Ramalho. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

ARTIÈRES, Philippe (org.). *Michel Foucault, a Literatura e as Artes*. Tradução: Pedro de Souza; Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti, 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP, 1971.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *O século*. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BANDEIRA, Manuel. Madrigal tão engraçadinho. In: _____. *Poesias*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955. p. 206.

BARBOSA, Sidney. O rádio na Formação das Identidades Nacionais na França, no Brasil e na América Latina. In: BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys (org.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas: Pontes, 2019. p. 73-109.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [1980].

_____. *O grau zero da escrita*, seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *Image, Music, Text*. Translation: Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

_____. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongermino; Pedro de Souza. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *Lo Neutro*. Traducción: Patricia Willson. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004b.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *O prazer do texto*. Tradução: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. Revisão: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____ *et al.* *Lo Verosímil*. Traducción: Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1970.

BARROS, Cristiane Amaral. *Iemanjá e Pomba-gira*: imagens do feminino na Umbanda. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3261>. Acesso em: 2 fev. 2020.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BELPOLITI, Marco. Ping-Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino. In: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere*: Scritti in onore di Giorgio Manganelli. Roma: Editori Riuniti, 2000. p. 92-113.

_____; CORTELESSA, Andrea (org.). *Riga 25*. Milano: Marcos y Marcos, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-9.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak; Maria Luiza Neri. Revisão: Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Nacional; Ed. USP, 1976.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães *et al.* Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myryam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

A BÍBLIA Sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BILAC, Olavo. *Poesias*. 23. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1964.

BLANCHOT, Maurice. A escrita do desastre. Tradução: João Rocha. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 147-51, maio/ago. 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/9627/8>. Acesso em: 15 jan. 2020.

_____. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972.

BRASIL. *Lei nº 12.644, de 16 de maio de 2012*. Institui o Dia Nacional da Umbanda. Brasília: Presidência da República, 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/L12644.htm. Acesso em: 23 jan. 2020.

BUSATO, Susanna. *Corpos em cena*. São Paulo: Patuá, 2013.

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CENTRO STUDI GIORGIO MANGANELLI. [Site institucional]. Disponível em: <http://manganelli.altervista.org>. Acesso em: 15 jan. 2020.

CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. Paris: Hermann, 2011.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Tradução: Ana Maria Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

CRUZ, Beth. Iemanjá - Lenda, Mito e Sincretismo Religioso. *Leões e Cordeiros: Arte e Cultura*, [s. l.], 10 jan. 2009. Disponível em: <http://bethcruz.blogspot.com/2009/01/iemanja-lenda-mito-e-sincretismo.html>. Acesso em: 23 jan. 2020.

CORTELLESSA, Andrea. *Il libro è altrove: ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*. Milano: Luca Sossella editore, 2020.

CORTI, Maria. Gli infiniti possibili. In: BOSSAGLIA, Rossana *et al.* (org.). *Alfabeta 1979-1988: Antologia della rivista*. Milano: Bompiani, 1996. p. 77-83.

CULT – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo: Bregantini, n. 254, ano 23, fev. 2020.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Tradução: Daniel Moreira Miranda. Prefácio, revisão técnica e notas: Nelio Bizzo. São Paulo: Edipro, 2019.

DE DECCA, Edgar Salvadori. *1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DEIDER, Roberto (org.). *Giorgio Manganelli, la penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-90*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

DELEUZE, Gilles. O homem, uma existência duvidosa. In: _____. *A ilha deserta: e outros textos*. Tradução: David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 125-9.

_____; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____; _____. *Mil platôs – v. 1: Capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____; _____. *Mil platôs – v. 5: Capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *Margini della filosofia*. Traduzione: Manlio Iofrida. Torino: Einaudi, 1997.

_____. *A voz e o fenômeno*: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. A inelutável cisão do ver. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. Prefácio: Stéphane Huchet. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 29-35.

DIMOCK, Wai Chee. A Theory of Resonance. *PMLA*, New York, v. 112, n. 5, p. 1060-71, out. 1997.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução: MF. Revisão da tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Obra aberta*: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo et al. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ESPOSITO, Roberto. *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi, 2014.

_____. *As pessoas e as coisas*. Tradução: Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

_____. *Unfinished Italy*: paradigmas para um novo pensamento. Tradução: Patricia Peterle; Andrea Santurbano. São Paulo, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

FARIA, Anaterria Gomes Engelhardt Barreto. *Entre o verbo e o real inefável*: Os modos do silêncio em Orides Fontela. 2014. Monografia (Graduação em Letras – Português) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

FARLEY, Helen. *A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009

FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto, 2000.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida* [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II*. Arqueologia das Ciências e da História dos Sistemas de Pensamento. Organização e seleção de textos: Manoel de Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitecto*. Lisboa: Vega, 1987.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

_____. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GIALLORETO, Andrea. *I cantieri dello sperimentalismo*: Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro novecento. Milano: Jaca Book, 2013.

GIULIANI, Alfredo. Giorgio Manganelli teologo burlone. *In*: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere: Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000. p. 15-19.

GRUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Ser e Tempo*: parte I. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Ser e Tempo*: parte II. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. Que é metafísica. Tradução: Ernildo Stein. *In*: OS pensadores, v. XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91918>. Acesso em: 18 fev. 2020.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Manoel Odorico Mendes. Prefácio: Silveira Bueno. São Paulo: Atena, 2009.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN; Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

JONAS, Hans. *The phenomenon of life: toward a philosophical biology*. New York: Harper & Row, 1966.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 105, n. 33488, 6 mai. 1984. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>. Acesso em: 15 jan. 2020.

KOHL, Marta. *Vygotsky – Aprendizado e Desenvolvimento, um processo sócio-histórico*. São Paulo: Scipione, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Direção: Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: Mitológicas v. 1*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Do mel às cinzas: Mitológicas v. 2*. Tradução: Carlos Eugenio Marcondes de Moura; Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Mito e significado*. Tradução: António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Olhar escutar ler*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 131-48, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148>. Acesso em: 22 jan. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 115-28, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/v12n2/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MANICA, Raffaele. Manganelli, un abisso per la Menzogna. *Il Manifesto*, Roma, 24 set. 2017. Disponível em: <https://ilmanifesto.it/manganelli-un-abisso-per-la-menzogna/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MATTIOLI, Emilio. La poetica del ritmo di Henri Meschonnic. In: BUFFONI, Franco *et al.* (org.). *Ritmologia*. Atti del Convegno Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione. Università degli studi di Cassino. 22-24 marzo, 2001. Milano: Marcos y Marcos, 2002. p. 15-24.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução: Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MERÇON, Francisco Elias Simão. *Samuel Beckett: do figurativo ao figural*. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

MILANI, Filippo. *Emblemi della dissimulazione*. Bologna: Pendragon, 2015

_____. *Retorica come dissimulazione*. Il ritmo della prosa manganelliana. 2012. Tese (Doutorado de pesquisa em italianística) – Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Bologna, 2012. Disponível em: <http://amsdottorato.unibo.it/4951/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MORAES, Vinicius. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MORSELLI, Guido. *Dissipatio H. G.* O fim do gênero humano. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Ateliê, 2001.

MUCCI, Latuf Isaias. Rapsódia. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Universidade Nova de Lisboa, 7 abr. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/rapsodia/>. Acesso em: 24 set. 2019.

MUSEU MARÍTIMO. A Odisseia. Museu Marítimo, Santos, 31 out. 2017. Disponível em: <https://www.museumaritimo.com.br/single-post/2017/10/31/A-Odisseia>. Acesso em: 18 fev. 2020.

NANAY, Bence. The role of Imagination in Decision-Making. *Mind & Language*, [s. l.], v. 31, n. 1, p. 127-143, fev. 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução: João Camillo Penna; Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Seleção e edição: Ginette Michaud. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

_____. *À escuta*. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

_____. *La partizione delle voci: verso una comunità senza fondamenti*. Traduzione: Alberto Forin. Padova: Il Poligrafo, 1993.

_____. *Ser singular plural*. Tradução: Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena Libros, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOOTEBOOM, Cees. *A seguinte história*. Tradução: Ivanir Calado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

ORLANDI, Eni Pucinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1998.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere: Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000.

PENNA, João Camilo. Nota do tradutor. In: NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução: João Camillo Penna; Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Seleção e edição: Ginette Michaud. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016, p. 7-11

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução: Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed. USP, 2008.

PETERLE, Patricia. A neovanguarda italiana dos anos 1960. *Revista Sibila*, [s. l.], 17 ago. 2017. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/a-neovanguarda-italiana-dos-anos-1960/13122>. Acesso em: 27 jan. 2020.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução: J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

_____. *Filebo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Niterói: Acrópolis, [20--?]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000033.pdf>. Acesso em: 7 out. 2019.

_____. *As Leis*. São Paulo: Independente, 2004.

_____. *Teeteto-Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

PULCE, Graziella. *Giorgio Manganelli: Figure e sistema*. Firenze: Edmond Le Monnier, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo II). Tradução: Marina Appenzeller. Revisão: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo III). Tradução: Roberto Leal Ferreira. Revisão: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1997.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Decreto Rio nº 42557, de 7 de novembro de 2016*. Declara Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial a Umbanda e cria o cadastro dos terreiros de umbanda. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, 2016. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4176955/40DECRETO42557CadastrodosTerreirosdeUmbanda08112016.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2020.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos, manifesto futurista. Tradução: Daniel Belquer; José Henrique Padovani. Revisão: Laura Nicoletta Padovani. *Portfolio*, Rio de Janeiro, n. 3, 2014. Disponível em: <https://zenodo.org/record/584158#.Xe6ki4NKjIU>. Acesso em: 9 dez. 2019.

SALVADOR. Secretaria de Comunicação. Festa de Iemanjá se torna Patrimônio Cultural de Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal; Secom, 3 fev. 2020. Disponível em: <http://comunicacao.salvador.ba.gov.br/index.php/todas-as-noticias-4/55861-festa-de-iemanja-se-torna-patrimonio-cultural-de-salvador>. Acesso em: 4 fev. 2020.

SANTO AGOSTINHO. *De Trinitate – Trindade*. Tradução: Arnaldo do Espírito Santo *et al.* Prior Velho: Paulinas, 2007.

SANTOS, Celiana Maria. *Yemanjá, uma sereia? O “mito” africano no imaginário de pescadores do Rio Vermelho, em Salvador, da Bahia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Relações Etnicorraciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/11_Celiana%20Maria%20dos%20Santos.pdf. Acesso em: 2 fev. 2020.

SANTURBANO, Andrea. Dio, testo e universo: brevi digressioni su Giorgio Manganelli. *Mosaico italiano*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 171, p. 23-6, 2018a.

_____. Manganelli “posfaciado” no Brasil. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 33, p. 42-9, out. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139654>. Acesso em: 15 jan. 2020.

_____. *O outro século XX: embates entre literatura e realismos na Itália*. São Paulo: Rafael Copetti, 2018b.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário Latino-Português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SCARPA, Domenico. Oscuro/Chiaro. In: BELPOLITI, Marco. CORTELESSA, Andrea (org.). *Riga 25*. Milano: Marcos y Marcos, 2006. p. 441-70.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

SCHNEIDER, Marius. *Il significato della musica*. Traduzione: Aldo Audisio; Agostino Sanfratello; Bernardo Trevisano. Milano: SE, 2007.

SEARLE, John R. *Mente, linguagem e sociedade: filosofia no mundo real*. Tradução: F. Rangel. Revisão: Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SERAFIM, Lucas. Devassando silêncios da poética de Orides Fontela. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 67, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/view/95519>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____; SANTI, Elena; GHISI, Agnes; BRESSAN, Helena. Entre neovanguarda, tradição e experimentalismo: os anos do grupo 63. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio et al. (org.). *Estudos indisciplinados de língua, literatura e tradução*. Curitiba: CRV, 2017. p. 81-98.

SILVA, Alexander Meireles da; BORGES, Luciana; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa (org.). *Tessituras literárias: cultura, identidade e outras artes*. Campinas: Mercado das Letras, 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Artes do axé: O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 10, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em: 12 out. 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TERNI, Paolo. *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*. Palermo: Sellerio, 2001.

THOREAU, Henry David. *Walden ou a vida nos bosques*. Tradução: Astrid Cabral. Lisboa: Antígona, 2009.

TRIULZI, Sebastiano. Manganelli e l'irraggiungibile sublime della variazione. In: DI IORIO, Eny; ZANGRILLI, Franco (org.). *Tre corone postmoderne: Landolfi, Manganelli, Tabucchi*. Caltanissetta/Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2015.

TROCCHI, Anna. Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli. In: PAPETTI, Viola (Ed.). *Le foglie messaggere: Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000. p. 166-183.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIRGÍLIO. *Geórgicas; Eneida*. Tradução: Antônio Feliciano de Castilho; Manuel Odorico Mendes. Prefácio: Nelson Romero. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1952.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Revisão da tradução e apresentação: Emmanuel Carneiro Leão. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Tratado Lógico-Filosófico; Investigações filosóficas*. Tradução e Prefácio: M. S. Lourenço. Introdução e comentários: Tiago de Oliveira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.