

Memórias do corpo

deslocamentos



Andréa C. Scansani
Izabela Drozdowska-Broering
Marcio Markendorf
Patricia de Oliveira Iuva
(Orgs.)

PARECER E REVISÃO POR PARES
Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos
para avaliação e revisados por pares.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S283m Scansani, Andréa C. (org.) et al.
Memórias do corpo: deslocamentos
Organizadores: Andréa C. Scansani, Izabela Drozdowska-Broering,
Marcio Markendorf e Patricia de Oliveira Iuva.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2024

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0522-2.

1. Análise do Discurso. 2. Linguística. 3. Literatura.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise do discurso. 401.41
2. Linguística. 410
3. Literatura: análise e crítica. 801.95

Memórias do corpo deslocamentos

Andréa C. Scansani
Izabela Drozdowska-Broering
Marcio Markendorf
Patricia de Oliveira Iuva
(Orgs.)

Copyright © 2024 - Dos organizadores representantes dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Editoração: Eckel Wayne
Revisão: Laiza Silva
Capa: ACESSA Design
Arte feita sobre fotografia de Eustáquio Neves, série «Retrato falado», 2019
(@eustaquioneves)

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)
Gláís Sales Cordeiro
(Université de Genève - Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho
(UnB – Brasília)
Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva
(UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 - Jd. Chapadão
Campinas - SP - 13070-118
Fone 19 3252.6011
ponteseditores@ponteseditores.com.br
www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	7
CARTOGRAFIAS DA METAMORFOSE: VIAGENS EM SI, NO OUTRO E NO MUNDO EM RELATOS INDÍGENAS DA NAÇÃO MARAGUÁ	17
Marisa Martins Gama-Khalil	
MEMÓRIAS EM DESLOCAMENTO: ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE IMIGRANTES	41
Izabela Drozdowska-Broering	
HIV/ROAD MOVIE: CORPOS SOROPOSITIVOS EM “VIVER ATÉ O FIM”, DE GREGG ARAKI	53
Marcio Markendorf	
DESMEMBRAMENTO ANÍMICO: OU QUANDO O CINEMA VISITA O CHACO PARAGUAIO	73
Andréa C. Scansani	
CORPO, CÂMERA, DESLOCAMENTO: NOTAS SOBRE AS DISCRETAS REVOLUÇÕES DO DOCUMENTÁRIO	91
Daniel Velasco Leão	
NOTAS SOBRE A CANÇÃO SINHÁ DE JOÃO BOSCO E CHICO BUARQUE....	105
Tereza Virginia de Almeida	
LENDO COM OS OUVIDOS: RITMO E MEDIDA EM IDEA VILARIÑO	123
André Fiorussi	

DESLOCAMENTOS DA DANÇA EM PRÁTICAS DE REENACTMENTS.....	145
Jussara Xavier	
DA VISIBILIDADE DAS MULHERES QUE ESCREVERAM NOS SÉCULOS XX E XXI	163
Tânia Regina Oliveira Ramos	
TERRITÓRIOS DAS CORPORALIDADES: DESLOCAMENTOS DE UM CORPO INQUIETO	181
Nísia Martins do Rosário	
SOBRE OS AUTORES.....	203

PREFÁCIO

Em seu livro ensaístico *Czuły narrator (O narrador sensível)*, a escritora polonesa Olga Tokarczuk (2020) traz nas primeiras páginas a imagem do peregrino do ano 1888. A gravura, de autor desconhecido, publicada pelo astrônomo francês Camille Flammarion, mostra uma figura do homem em movimento, um *homo viator*, que, como parece, chegou até as margens do mundo e admira, ajoelhado e curvado, a beleza e a harmonia do cosmos. Ou seria o gesto dele sinal de cansaço, decepção, medo de transgressão? Corpos em movimento — quer seja voluntário quer seja involuntário — lançados ao trânsito em razão de causas políticas, religiosas, pestes, fome, guerras, conquistas, catástrofes e perseguição marcam a história da humanidade. O conceito operante de *deslocamentos*, selecionado para constituir a temática central da terceira edição do Seminário Memórias do Corpo, abarcou diferentes questões de interesse em áreas de pesquisa variadas, reforçando uma perspectiva multi e interdisciplinar do evento. Uma rápida mirada na fortuna bibliográfica existente pode constatar o quanto o tema move-se por tratados documentais, historiografias, diários e outras escritas de si, desencadeando substancial força poética e política na literatura, nas artes visuais, na comunicação e no cinema. As diferentes acepções de deslocamento descritas pela experiência e pelo imaginário pensam a função das cartografias, o desenvolvimento dos meios de locomoção e suas metáforas, o planejamento das cidades, a conexão espaço-temporal da internet, inclusive fundando novos olhares e práticas (o *flâneur*, o *voyeur*,

o *zappeur*, o *cyber surfer*). Em uma perspectiva dialética do olhar, a qual implica o reconhecimento de que tudo aquilo que se olha, olha de volta, os deslocamentos dos corpos e das memórias operam tal como rastros derridianos (2001) e colocam em funcionamento jogos remissivos e reflexivos de textos culturais. Em paralelo, o filósofo brasileiro Sérgio Cardoso (1988) descreve o olhar viajante dos etnólogos como aquele que procura, inspeciona e interroga tudo em suas viagens.

Por sua vez, o filósofo búlgaro Tzvetan Todorov (2006) questiona o que não seria uma viagem, uma vez que a noção do espiritual e do material estão imbricados a uma ideia de narrativa, de mudança. Para ele, quem diz viagem diz mudança, assim para o filósofo e crítico cultural alemão Walter Benjamin (Benjamin, 1994, p. 198), “quem viaja tem muito o que contar” – resultado da dimensão da novidade, por meio da memória individual do marinheiro mercante, ou da tradição, armazenada como memória coletiva pelo lavrador sedentário. No entanto, Todorov (2006) não está tão interessado nos sentidos espirituais da viagem e, sim, em seu aspecto colonial, forjado nos contornos da noção de aventura e sua relação com o colonialismo/imperialismo, estritamente centrado nas formas de dominação militar, comercial e espiritual sobre os territórios. Não é à toa que, para o historiador Sylvain Venayre (2013a), colônia seja uma palavra feminina que implique uma forma de conquista que sobrepõe o discurso amoroso ao militar. Por essa via, não raras as vezes o estrangeiro é visto como inferior, primitivo, monstruoso – necessitado de ser salvo pela Força e pela Fé. Para Todorov (2006), tal percepção é a base do olhar colonial, o que o filósofo francês Michel Onfray (2015) chamaria de *posição do missionário* – aquele olhar lançado para o outro com certa comiseração e vontade de auxílio.

Se na peregrinação havia um sentido espiritual marcante, fazendo do caminho um meio para atingir a penitência, a iluminação e permitir o contato com o sagrado, os valores material e

amoroso assumem mais preponderância nas histórias de aventura, pois, conforme contextualiza o filósofo italiano Giorgio Agamben (2018), a noção de aventura alterna-se ao longo do tempo entre acepções positivas e negativas, muitas vezes mesclando as funções e os resultados do deslocamento. Com as guerras mundiais, a noção de deslocamento adquire novos contornos, associando-se fortemente a questões pragmáticas e de sobrevivência, especialmente no que se refere às migrações, fugas e expulsões, e, do outro lado, em exercício de um biopoder, guetização, sequestro e extermínio, destruição de países ou a integração forçada a novos territórios. Entram em funcionamento o sentimento *dépayement* bem como as fraturas subjetivas produzidas pelo exílio e pelos deslocamentos involuntários, questões bem assinaladas por pensadores como o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2003) ou da crítica cultural argentina Leonor Arfuch (2010). A partir da instauração de um novo estado de exceção em escala mundial após acontecimento inaugural do século XXI, o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, ocorre proliferação de muros fronteiriços, corridas armamentistas, expulsões e genocídios, responsáveis por evidenciar a cólera dos nacionalismos xenofóbicos contemporâneos e reiterar o “princípio de separação”, tal qual pensado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2022). Isso implica não somente na mobilidade e deslocamentos involuntários, mas também na invisibilização e no impedimento de circular dos corpos subalternos, questões que abordagens contra-hegemônicas discutem tanto nas culturas ocidentais como orientais.

Em outra perspectiva, igualmente conectada aos grandes conflitos bélicos da história, com a ascensão da contracultura nos anos 1970, o sentido da viagem retoma um aspecto espiritual, vivido agora como uma forma de dissidência radical do sistema, de distanciamento social e, acima de tudo, um modo de contato consigo mesmo. No entanto, como sublinha Sylvain Venayre (2013b), há uma forma desinteressada de deambulação no mundo, fenômeno que inaugura a imagem do aventureiro moderno e funda uma

“modalidade estética da existência”. A vontade de vaguear pelo mundo para conhecer a si mesmo inaugura espectros diferentes de nomadismo, de modo que o sociólogo francês Michel Maffesoli (2011) nomeia uma dessas variantes como “vagabundagens pós-modernas”. Em *Teoria da viagem*, Onfray (2015) defende a paixão pela mobilidade como alguém que se lança constantemente a uma experiência iniciática, já que viajar é uma forma, antes de tudo, de procura. E em um mundo dominado por novas tecnologias de mapeamento (terrestre e planetário), cria-se, como sugere o pensador francês Jean Baudrillard (1990), um sentimento de que não há mais territórios a descobrir, apenas o que conhecer, de modo que a ideia de viagem (inventora-descobridora de espaços) termina para dar lugar à forma capitalista e de consumo proporcionada pelo turismo. E se, por um lado, Onfray (2015) argumenta que o verdadeiro viajante é sensível aos detalhes e quer reter na memória a geografia por onde trafega, o sociólogo francês Edgar Morin (2005) afirma que o turismo, correndo em paralelo com a popularização das câmeras fotográficas, sugere que o turista tem experiências pobres e os registros são de uma memória de segundo grau, materializadas em fotografias.

Com os corpos, deslocam-se a memória cultural e a individual, tornando-se, muitas vezes, parte de um mosaico de lembranças, uma memória em movimento, uma memória vivida, como destaca a pesquisadora alemã Astrid Erll (2011). Os deslocamentos da memória acontecem também entre as gerações, no que foca o conceito da memória herdada da estudiosa romeno-norte-americana Marianne Hirsch (2012). Há, por outro lado, historiadores e filósofos, tais como o já mencionado Walter Benjamin (2007) e o francês Georges Didi-Huberman (2015), que compreendem a memória enquanto um elemento orientador e dinamizador do passado, do presente e do futuro. Ou seja, a multiplicidade de estratos inscreve movimentos de desterritorialização espaço-temporais, de modo que os corpos são atravessados por fluxos constantes de choques produtores de deslocamentos. O historiador alemão Karl Schlögel

(2005), pensando em movimentos migratórios, discorre sobre setas que simbolizam os movimentos individuais e, sobretudo, coletivos, responsáveis por envolver o globo terrestre, por vezes cruzando-se. Setas essas que, por meio de um paralelismo conceitual expandido, podem ser concebidas de modo similar às cartografias translocais, como aquelas pensadas pelo antropólogo indiano Arjun Appadurai (1997). A sensibilidade translocal alarga o imaginário territorial de um mundo coordenado pelos algoritmos, no qual os espaços físicos entram em disputa com territórios virtuais, e cria outras variedades de deslocamentos, bem como outras subjetividades (munidas de novos recursos e disciplinas para a construção do “eu imaginado” e dos “mundos imaginados”).

Tendo como base as diversas possibilidades de imaginar e refletir sobre os deslocamentos e sua relação com a memória e o corpo, destacamos as contribuições a partir dos seguintes eixos: memória – corpo – cultura; memória – corpo – política; memória – corpo – história; memória – corpo – estética; memória – corpo – geografia. Abrindo o livro, *Da visibilidade das mulheres que escreveram nos séculos XX e XXI*, de Tânia Regina Oliveira Ramos, é um artigo autorreferencial, identificado por um movimento de pesquisa revisionista da história literária. Ao refletir criticamente sobre o percurso acadêmico que culminou na defesa do memorial para o cargo de professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, Tânia Regina Oliveira Ramos traça um percurso de prática docente alicerçado no resgate e visibilidade de narrativas do feminino invisibilizadas por uma instituição canônica demasiadamente patriarcal. Afetividade, militância e vocalidade do feminino na escrita são as marcas desse discurso sobre corpos de mulheres nos corpos do texto literário. Na sequência, o artigo de Nísia Martins do Rosário, *Territórios das corporalidades: deslocamentos de um corpo inquieto*, enseja uma exploração cartográfica do corpo e seus inúmeros agenciamentos rizomáticos. Articulando uma perspectiva da semiótica da cultura, com um viés da filosofia da diferença, a pesquisadora percorre conceitualmente os terri-

tórios das corporalidades, dos corpos eletrônicos, da beleza e da biopolítica, delineando os constantes tensionamentos e conexões entre linhas de segmentaridade e linhas de fuga. Ao final, lança reflexões profícuas acerca dos corpos desterritorializados, cujas materialidades escapam às regularidades e tornam-se invisibilizadas, encontrando na multiplicidade uma forma de existência, tal qual um ato subversivo diante da máquina capitalística. Na trilha de corpos à margem e suas relações com a política e viagem, Marcio Markendorf propõe em *HIV/Road movie: corpos soropositivos em Viver até o fim*, de Gregg Araki uma leitura panorâmica da história do HIV no cinema, com foco no filme destacado no título. Conforme a argumentação do pesquisador, Gregg Araki, cineasta do *New Queer Cinema*, apresenta no início dos anos 1990 uma contra-leitura das histórias típicas de abandono, morte e decaimento do corpo de homossexuais soropositivos, circunscritos a um espaço hospitalar fechado, ao tornar o deslocamento dos protagonistas na estrada uma ruptura da iconografia terrorista da doença — perspectiva que dá lugar à vontade de viver plenamente em espaço aberto.

A vida latente, que não se deixa esquecer, emerge em *Memórias em deslocamento: escrita autobiográfica de imigrantes*, capítulo no qual Izabela Drozdowska-Broering discute a aplicabilidade de teorias de memória e esquecimento no caso de egodocumentos de imigrantes no Brasil. Concentrando-se sobretudo na transculturalidade da memória e no conceito de uma memória viajante, assim como na busca pela causalidade e uma identidade narrativa, a pesquisadora traz como exemplos escritos de imigrantes pouco ilustres de língua alemã e polonesa desconhecidos para o amplo público no Brasil e também nos países de origem dos migrados. Dando continuidade às reflexões acerca da produção escrita, em *Lendo com os ouvidos: ritmo e medida em Idea Vilariño*, André Fiorussi discute a marca das imbricações entre memória, corpo e estética para tratar da linguagem poética da escritora e crítica literária Idea Vilariño. O artigo contrapõe-se às convenções métricas tradicionais da história literária e analisa a noção

de uma preceptiva métrica permeada pelo corpo — neste caso, um ouvido musical —, o que torna a poesia da uruguaia bastante idiossincrática no modo de compreender e aplicar as formas e os ritmos. Por essa senda é que André Fiorussi submete ao leitor uma discussão sobre os elementos rítmicos e métricos presentes na poesia de Idea Vilariño, a partir de uma reflexão crítica sobre escritos da própria autora acerca da prosódia, da declamação, da musicalidade e do ritmo em poesia.

Na esteira das noções de ritmo, Jussara Xavier discorre, no capítulo *Deslocamentos da dança em práticas de reenactments*, sobre o gesto de visitar, reescrever e reinterpretar os cânones de dança, numa movimentação contínua na criação de novas produções. A partir do conceito de *reenactment*, a pesquisadora analisa duas obras de século XIX: o balé romântico *Giselle* de Adolphe Adam sobre um libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Théophile Gautier e *Coppélia*, um balé cômico coreografado originalmente por Arthur Saint-Léon, com libreto de Charles Nutter e música de Léo Delibes. Seu percurso nos oferece um deslocamento espaço-temporal único sobre o qual os corpos bailam e rompem com as fronteiras normativas da dança. Acompanhando a seara musical, o artigo de Tereza Virginia de Almeida, *Notas sobre a canção Sinhá de João Bosco e Chico Buarque*, tem como destaque a indissociabilidade de letra e melodia numa canção. Ao longo da análise do texto e da linha melódica na peça de João Bosco e Chico Buarque, que tem como personagem central um escravizado, surgem memórias de um corpo castigado e um sujeito submisso à crueldade de um senhor branco. A base rítmica de origem afro-brasileira, assim como a narrativa em primeira pessoa, questiona o protagonismo do senhor e o papel do cristianismo na vida dos escravizados.

O prisma da história conecta o leitor ao próximo artigo do livro: *Corpo, câmera, deslocamento: notas sobre as discretas revoluções do documentário*, de Daniel Velasco Leão, o qual nos

transporta para os domínios do cinema documental através de caminhos quase canônicos, quase técnicos, quase nostálgicos e, por isso mesmo, inteiramente afetuosos. Seu itinerário cinematográfico não apenas apresenta os deslocamentos experimentados por esta arte, mas com delicadeza e cordialidade, nos desloca a um só tempo a momentos passados e presentes e nos faz sentir as nuances do irrepresentável que poucas vezes é alcançado pelo cinema. Formas de representação no cinema documental também são abordadas em *Desmembramento anímico: ou quando o cinema visita o Chaco paraguaio*. Em seu texto, Andréa C. Scansani faz um percurso histórico-geográfico da ocupação humana e usos da terra da região a oeste do Rio Paraguai e, a partir desses pilares coloniais, as bases de análise dos filmes documentais apresentados se fazem disponíveis. Com eles, trilhamos as diferentes perspectivas que nos deslocam da mirada utópica europeia ao apocalipse vivido pelos povos indígenas, em um mesmo território a um só tempo. Já por sua vez, Marisa Martins Gama-Khalil, concentra suas reflexões nos deslocamentos do corpo: “espaço por excelência de uma subjetividade”. Sua contribuição, *Cartografias da metamorfose: viagens em si, no outro e no mundo em relatos indígenas da nação Maraguá*, é fruto de seu próprio deslocamento à região entre os rios Amazonas, Madeira e Tapajós e que vai ao encontro dos processos metamórficos da mítica da nação maraguense. Com ela, nos aproximamos de modo detalhado e atencioso às experiências que borram as fronteiras entre corpo e espaço, interioridade e exterioridade, entre humanos e não-humanos, entre os elementos, os astros, as plantas, numa cartografia que expande seus mapas para rotas, por que não dizer, transcendentais.

Esperamos que este volume possa ser uma importante contribuição para os estudos sobre memória e corpo, sobretudo na relação de ambos com as distintas formas de deslocamento. Não podemos deixar de registrar, ainda, o agradecimento ao multiartista Eustáquio Neves, que gentilmente cedeu o uso de uma das fotografias da série *Retrato Falado* para a comunicação visual e

a arte de capa do 3º Seminário Memórias do Corpo. Nesse projeto de série, realizado com apoio da Bolsa de Fotografia ZUM do Instituto Moreira Salles, o artista procurou reconstruir, à sua maneira, o retrato do avô, a quem não conheceu e de quem não há, nenhuma imagem. A imagem escolhida reverbera nosso desejo de que memórias de corpos, sobretudo aqueles excluídos, subalternizados e invisibilizados, encontrem o devido acolhimento na mirada dos leitores.

Andréa C. Scansani
Izabela Drozdowska-Broering
Marcio Markendorf
Patricia de Oliveira Iuva

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. “Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 49, volume 3, novembro de 1997, p. 33-46.
- AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Tradução de Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2018.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal – ensaio sobre fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papiрус, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CARDOSO, Sérgio. “O olhar do etnólogo”. *In: NOVAES, Adauto (org). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo – vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N1-Edições, 2022.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo 1 - neurose*. 9ª edição. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem – poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SCHLÖGEL K. *Środek leży na wschodzie. Europa w stadium przejściowym*, Warszawa 2005, s. 275-284.

TODOROV, Tzvetan. “A viagem e seu relato”. *Revista de Letras, Let.*, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan./jun. 2006, p. 231-244.

TOKARCZUK, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

VENAYRE, Sylvain. “Os valores viris da viagem”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. O triunfo da virilidade (o século XIX), vol. 2. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 385-413.

VENAYRE, Sylvain. “A virilidade ambígua do aventureiro”. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (orgs). *História da virilidade – A virilidade em crise?* Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis

CARTOGRAFIAS DA METAMORFOSE:
VIAGENS EM SI, NO OUTRO E NO MUNDO
EM RELATOS INDÍGENAS DA NAÇÃO
MARAGUÁ

Marisa Martins Gama-Khalil
(UFU/ CNPq)

*Todo relato é um relato de viagem
uma prática de espaço.*
Michel de Certeau (1994, p. 200)

PREÂMBULO

O corpo é um espaço que viaja, espaço que opera inquietos e contingentes deslocamentos. Deslocar-se é mudar de espaço, agitar-se de um ponto cartográfico a outro, próximo ou longínquo, um mover-se para fora; e deslocar-se também se refere a movimentos internos, intrínsecos ao próprio corpo, um mover-se em si.

Esses deslocamentos do corpo são o foco do presente estudo; mais especificamente, tratarei dos deslocamentos que se processam a partir dos movimentos operados pela fenomenologia da metamorfose, tendo como corpus narrativas do povo Maraguá relacionadas ao périplo terra/água e água/terra.

A partir de um enfoque verticalizado, compreendo esses deslocamentos da metamorfose irrompida nos corpos indígenas das narrativas que compõem o *corpus* por intermédio de duas noções oriundas da Antropologia: o animismo (Descola, 2015; Viveiros de Castro, 2017) e o perspectivismo (Viveiros de Castro, 2017). Para explanar acerca de narrativas míticas de uma nação indígena, faz-se necessária uma adequação entre teoria e objeto de estudo, no sentido de que a cosmologia ameríndia pressupõe um entendimento do corpo como espaço por excelência de uma subjetividade deflagradora de uma humanidade relacionada a uma ambiência multinaturalista. As metamorfoses, enquanto deslocamentos corporais, como demonstrarei ao longo deste ensaio, manifestam-se como exercícios de humanidade.

Maraguapagy é a denominação indígena do país do povo Maraguá, conhecido como o “povo das histórias de assombração”. O atual território dos indígenas Maraguá compreende a região denominada como Mundurukania, posicionada na grande área entre os rios Amazonas, Madeira e Tapajós, uma das áreas mais preservadas da bacia amazônica. O rio Abacaxis, localizado entre o Madeira e o Tapajós, é a artéria aquosa principal, sua região central.

Este ensaio cumpre a função poética de um périplo, no sentido de ser não apenas uma viagem em si, mas o relato de uma viagem, ou melhor, um relato analítico e crítico de uma viagem – a viagem relacionada a uma fenomenologia das metamorfoses em narrativas dos Maraguá.

CORPO METAMÓRFICO NOS DESLOCAMENTOS DO ANIMISMO

Afirmei, anteriormente, que o corpo é um espaço e não um lugar que viaja, porque parto das noções teóricas de Michel de Certeau (1994), as quais delineiam uma rede de diferenças entre lugar

e espaço. O lugar, para esse teórico, constitui-se pela imobilidade, já o espaço caracteriza-se pela mobilidade, pelo deslocamento. A lei do lugar resume-se ao acontecimento *estar-aí*, como o corpo de um cadáver e sua triste imobilidade ou como uma pedra e sua natural fixidez; por outro lado, “parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história” (Certeau, 1994, p. 203). Em função disso, Certeau argumenta enfaticamente que “o espaço é um lugar praticado” (Certeau, 1994, p. 202, grifos do autor). O corpo vivo, inscrito em uma história e muitas vezes instaurando uma reinvenção da mesma, é naturalmente um espaço, crivado por experiências, desencadeando a cada movimento uma “fenomenologia do existir no mundo” (Certeau, 1994, p. 202).

O corpo, como defende Michel Foucault em *O corpo utópico* (2013), é uma “*topia* implacável”, uma espécie de gaiola, um invólucro irremediável, espaço ao qual estamos condenados, à medida que ele estará sempre comigo onde eu estiver” (Foucault, 2013, p. 7). Foucault evidencia o potencial espacial de mobilidade do corpo:

afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também “movê-lo”, removê-lo, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo onde ele está e ir para outro lugar. [...] Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. (Foucault, 2013, p. 7)

O corpo, nesse sentido, funda-se como espaço e não mero lugar, e constitui-se como nosso grande eixo no mundo, porque é a partir dele, de sua posição histórica e geográfica, que vemos e compreendemos o mundo.

A análise sobre o corpo metamorfoseado, instituído espaço, ocorre atrelada à reflexão do sujeito do qual ele constitui-se como envoltório. É importantíssimo destacar que, nas culturas

ameríndias, a afinidade entre corpo e sujeito estabelece-se de forma inalienável, em virtude de, nessas culturas, a formação do sujeito e de sua subjetividade acontecer vinculada ao corpo e às experiências corporais, as quais estabelecem projeções de identidade. Assim, para os povos ameríndios, as práticas corporais se efetivam, frequentemente, como práticas de subjetivação. Há uma tribo localizada no estado de Rondônia denominada Wari', também conhecida por Pakaa Nova, que desvela em suas práticas o corpo como espaço de exposição da identidade. Os Wari' usam, por exemplo, o enunciado “‘Je kwere’ (‘meu corpo é assim’), que significa: ‘esse é meu jeito’, ‘eu sou assim mesmo’” (Vilaça, 2000, p. 59); enunciado que expõe o quanto o corpo se constrói e se apresenta como espaço de instituição da subjetividade do sujeito.

O valor conferido ao corpo pelos ameríndios pode ser entendido através da conhecida história contada por Lévi-Strauss (1987, p.21) sobre a diferença entre brancos e indígenas, em se tratando de almas e corpos. A história informa que os espanhóis brancos, após aportarem na América, enviavam às Grandes Antilhas comissões de inquérito que tinham por fim inquirir se os indígenas possuíam almas. Enquanto isso, os indígenas se dedicavam a uma outra investigação: afogavam os brancos aprisionados com o objetivo de averiguar, lenta e pacientemente, se seus cadáveres estariam sujeitos ou não ao processo de putrefação. Eduardo Batalha Viveiros de Castro (2017, p. 350), analisando essa história, ressalta que os indígenas buscavam um conhecimento específico: “se o corpo daquelas “almas” era capaz das mesmas afecções e maneiras que os seus: se era um corpo humano ou um corpo de espírito, imputrescível e proteiforme”. Para os ameríndios, o corpo não se constitui como uma mera substância material, mas como uma pulsante afecção, sempre ativa e repleta de significados em suas transformações metamórficas e deslocamentos.

Assim, na cosmologia ameríndia, o corpo não se reduz a uma estrutura fisiológica; é, mais amplo que isso, um “conjunto

de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial do organismo, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções, e que é a origem das perspectivas” (Viveiros de Castro, 2017, p. 349). O que singulariza cada corpo são os afetos, as afecções e a forma como se articula no mundo. Por exemplo, como se move, se comunica, o que come, onde vive, se prefere a solidão ou a companhia. Relacionada à ideia de corpo, duas noções são capitais para entender a incidência da metamorfose em narrativas ameríndias: o animismo e o perspectivismo.

Os indígenas mantêm com os animais e a natureza, em geral, uma relação que se baseia no humano, na humanidade. Por isso é comum nas nações indígenas da Amazônia, por exemplo, os humanos se referirem aos animais como parentes. Acontece que essa nomenclatura não se trata de mera metáfora designadora de uma possível relação de carinho, mas sim do fato de os indígenas considerarem que todos são dotados de uma mesma subjetividade, de uma mesma humanidade. Para Philippe Descola, em função dessa subjetividade que os indígenas atribuem aos animais, é bastante comum admitir que “animais e espíritos possuem características sociais: vivem em aldeias, seguem regras de parentesco e códigos éticos, desempenham atividades rituais e trocam objetos” (Descola, 2015, p.13). Enquanto na cultura ocidental homens e bichos são englobados no macroconjunto dos “animais” (animais racionais, irracionais, vertebrados, invertebrados etc.), na cosmologia ameríndia todos são considerados no conjunto dos “humanos”. É dessa ideia que surge a noção de animismo, que, na cosmologia ameríndia, implica pensar que os animais e todos os outros seres dotados de alma não se constituem como sujeitos porque são humanos encobertos; contrariamente, constituem-se como humanos porque são potencialmente sujeitos. De acordo com Viveiros de Castro (2017, p. 343), o animismo:

não é uma projeção figurada das qualidades humanas substantivas sobre os não-humanos; o que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não-humanos mantêm consigo mesmos: os lobos veem os lobos como os humanos veem os humanos – como humanos.

A noção de animismo já traz em sua construção o perspectivismo. Na cultura ocidental, os humanos não conseguem apreender a humanidade dos animais, diferentemente dos ameríndios, que, em suas práticas diárias, enxergam nos animais os seus parentes próximos. Na lógica do perspectivismo:

[s]e a lua, as cobras e as onças veem os humanos como antas ou porcos selvagens, é porque, como nós, elas comem antas e porcos selvagens, comida própria de gente. Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos veem as coisas como “a gente vê” (Viveiros de Castro, 2017, p. 347).

Pode-se perceber, então, que o animismo e o perspectivismo não só relacionam humanos e animais, mas também com outras espécies de seres, como astros e vegetais, por exemplo. O perspectivismo alude a uma multiplicidade de posições subjetivas que, entretanto, não deriva de um relativismo, mas de um relacionismo. São as relações entre as posições que determinam as possíveis perspectivas assumidas pelo sujeito ou compreendidas/observadas por ele. Essas perspectivas estão sempre cambiando no decorrer das experiências do sujeito.

Desde que iniciei o projeto de pesquisa sobre as metamorfoses nas narrativas indígenas da nação Maraguá, desenvolvido com o apoio do CNPq, venho me debruçando sobre um número enorme de incidências de processos metamórficos nas tramas que enre-

dam o conjunto da mítica maraguense. E, voltando o olhar para as narrativas de outros povos ameríndios, percebo que a incidência se mantém em maior ou menor escala, mas quase sempre com a mesma frequência. Ao enveredar-me por leituras sobre as cosmologias e cosmogonias ameríndias, constato que a metamorfose, de uma sobrenaturalidade tão avassaladora e inquietante na cultura ocidental, na visão ameríndia se apresenta como um processo extremamente natural. Ser homem ou ser bicho é uma questão de experiência e de ponto de vista. Descola (2015, p. 14) observa que:

a metamorfose é o que permite a interação, num mesmo patamar, entre entidades com corpos totalmente diferentes. É quando animais e plantas revelam sua interioridade sob uma forma humana, buscando a comunicação com humanos – geralmente em sonhos e visões – ou quando humanos – normalmente xamãs e especialistas ritualísticos – vestem roupas animais com o objetivo de visitar comunidades animais.

Os trovões são os pais, a Terra é a grande mãe, o sol e a lua, ancestrais. Os animais são os parentes, conforme prática de convivência de muitas nações. De tal modo, se entendo os corpos dos seres como espaços, posso afirmar que não há limites rígidos entre esses corpos-espaços, mas fronteiras intercambiáveis, moventes. O fato de gente e bicho perceberem-se como parentes, relacionando-se pela humanidade, faz com que a metamorfose seja uma experiência naturalíssima.

Outro aspecto muito importante a se acrescentar é o de que “esses corpos ameríndios não são pensados sob o modo do fato, mas do feito, o que implica pensar o fazer-se ininterruptamente. Por isso a ênfase nos métodos de fabricação contínua do corpo” (Viveiros de Castro, 2017, p. 358). Essa ideia de uma construção permanente do corpo, que se “faz” continuamente, coaduna-se ao processo da metamorfose. Os deslocamentos traduzem-se

como experiências fundamentais nas práticas diárias ameríndias, deslocamentos esses que ocorrem como viagens dentro de si, para transformar-se no “outro”, a fim de experienciar o mundo. São viagens em si e na direção do outro que se completam e se intercambiam.

O corpo se desloca, veste-se de roupa-gente ou de roupa-bicho, ou de roupa-lua ou de roupa-planta. Viveiros de Castro chega a admitir que a noção de roupa pode traduzir-se como uma das expressões mais singulares da metamorfose. Um indígena hoje apresenta-se corporalmente como gente e no futuro pode ter a forma corporal e afectiva de bicho.

Mesmo em muitos rituais ameríndios, é comum os indígenas usarem máscaras de animais, entretanto, ao vestirem uma máscara de onça, por exemplo, o objetivo não se institui como ocultamento da essência de homem sob a materialidade/aparência corporal de animal, mas como mecanismo de ativação de um corpo no outro, ou, como compreendo, como uma prática de alteridade.

CARTOGRAFIAS DAS METAMORFOSES NAS NARRATIVAS MARAGUÁ

O sentido de cartografia acionado por mim neste trabalho sobrevém da teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para os quais a cartografia não é um simples mapeamento, com procedimento de observação e de análise fechados. Pelo contrário, o procedimento da cartografia deve entender o mapa como “desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza” (Deleuze; Guattari, 1995, p.22). É nesse sentido que o método cartográfico considera a relação intensa entre sujeito e objeto de estudo, considerando o processo, as plausíveis montagens e a movência de perspectivas.

Para o presente ensaio, meu mapa se delineia por intermédio de narrativas contidas em dois livros: *Murûgawa*: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá, narrado por Yaguarê Yamã e outros contadores de história (2007) e *Maraguápéyára*, organizado por Yaguarê Yamã, Elias Yaguakãg, Uziel Guayanê e Roni Wasiry Guará. O dispositivo agregador de minha percepção foi a ocorrência da fenomenologia da metamorfose nas narrativas desses dois livros, procurando, inclusive, cotejar variações de uma mesma história ou de um mesmo mito. A fenomenologia da metamorfose parece funcionar como o grande eixo gerador narrativo, porque em pelo menos oitenta e cinco por cento das histórias ocorrem processos metamórficos narrados seja de forma direta ou indireta.

Para enfatizar a ideia de viagem, de deslocamento pelo espaço externo, efetuado, especialmente, pela movência do corpo da personagem por espaços de fora, selecionei quatro histórias (com as suas variações) nas quais o périplo se efetua por territórios aquosos: da terra para a água ou da água para a terra.

O motivo dessa escolha deveu-se ao fato de o povo Maraguá, além de ser denominado como o povo das histórias de assombração, ser conhecido também como “gente do lago”, em função de suas moradias se localizarem em terrenos aquosos, lacustres ou fluviais, bem como suas atividades diárias concentrarem-se nesses territórios. Como consta no livro *Maraguápéyára*:

As histórias de que os antigos sempre gostavam de viver assim (nos terrenos aquosos) é passada de pai para filho e ainda na atualidade, como se observa nessa preferência geográfica, por onde quer que tenha passado: lago do Macaco, lago do Kayawé, lago Preto e no sagrado lago de Guaçupáwa - o lago de Marywa, Senhor dos Lagos, segundo a mitologia (Yamã *et al.*, 2014, p. 23).

De acordo com o que contam as narrativas Maraguá, Marywa, considerado o herói-civilizador, foi quem deu ao povo a preferência pelas águas. Em um tempo no qual nenhum ser vivo podia morar perto dos lagos por proibição divina, Marywa foi quem concedeu aos Maraguá a permissão e o privilégio exclusivo de morarem junto aos lagos.

Michel Onfray (2009, p. 15), em sua *Teoria da viagem: poética da geografia*, afirma que “[n]ão escolhemos os lugares de predileção, somos requisitados por eles. [...] cada um pode descobrir-se portador de uma paixão pela água, pela terra ou pelo ar – já o fogo circula no corpo mesmo é viajante”. No caso dos Maraguá, o circuito da paixão engloba os territórios aquosos e, obviamente, isso se reflete nos relatos, histórias e mitos criados por eles.

A primeira história que trago para análise se intitula “A origem do peixe-boi ou Guarüguá”, do livro *Murügawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (Yamã *et al.*, 2007). Nela temos dois processos metamórficos envolvendo as personagens Guaporé e Panãby piã. Essa história conta a origem da Guayara (nominada como Yara na mítica tupi), mãe do peixe-boi, Guarüguá.

A história narra um período tumultuado no qual as pessoas começaram a se alimentar de peixes e estes, por sua vez, passaram a se alimentar de gente, tudo isso em um processo desenfreado, desmedido, aguerrido. Monãg, o deus supremo Maraguá, resolveu interceder e, para isso, elucubrou uma ação, a fim de encerrar a guerra e promover a paz entre peixes e homens, uma vez que são todos irmãos. Para executar seu plano, convocou Guaporé, o pirarucu, e pediu a ele que se metamorfoseasse em gente, saísse das águas, subisse à aldeia e seduzisse a filha do líder dos Maraguá, a linda Panãby piã. Esta, ao ver Guaporé, apaixonou-se perdidamente por ele, mas, como estava prometida em casamento, cedeu às convenções e casou-se com um indígena de sua aldeia. Corroendo-se pela paixão, ainda na noite de núpcias, antes de entregar-se ao esposo, finge um mal-estar, dirige-se à beira do

rio, encontra-se com Guaporé e com ele faz amor até o nascer do sol. Desse encontro aquoso e apaixonado, resulta uma gravidez. A tristeza a consumiu até o dia em que voltou à beira do rio e se jogou para nunca mais voltar. No espaço áqueo do rio nasce Guarûguá, o peixe-boi; nesse mesmo espaço, Panãby piã se metamorfoseia em Guayara, ser híbrido, metade peixe, metade mulher.

Nessa história, operam-se viagens cujo deslocamento ocorre da terra para a água e da água para a terra. Vimos que, no caso de Guaporé, ele, de peixe, transforma-se em humano e sai do seu *habitat* das águas para a terra com o intuito de envolver amorosamente uma humana e, cumprida a missão, desloca-se novamente para as águas. Panãby piã, depois de enamorada e grávida, desloca-se para as águas, de onde não sai mais, metamorfoseada em um ser que é metade gente e metade peixe. Ela, enquanto Guayara, chega a se mostrar para os homens, mas seu corpo está sempre num espaço que poderíamos denominar como um devir, um entrelugar: entre a água e a terra. Trago a noção deleuziana de devir por ela representar esse espaço de fronteira indiscernível:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não precisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes (Deleuze, 1997, p. 11).

E assim é esse ser, a Guayara, antes Panãby piã, que assume uma forma corporal em devir, nem mulher, nem peixe, simplesmente Guayara.

A água, nessa história, tem uma conotação positiva, pois ela será um espaço de conforto e, por isso, as viagens ocorrem no sentido de oferecer um percurso que tem como ponto de che-

gada um espaço de segurança. A viagem de Guaporé possui uma função, é utilitária; a de Panãby piã tem uma meta de felicidade, porquanto, para que ela e o filho sejam felizes, fez-se necessário o périplo para as águas à procura do pirarucu Guaporé.

Toda viagem é um desvio do cotidiano, do mesmo, e por essa razão as viagens sempre decorrem de um gesto de coragem, forçando o sujeito a sair do ambiente comum e habitual e colocar-se na posição de estrangeiro, experimentando o que lhe é estranho: “É preciso coragem para calçar os sapatos do estrangeiro, também é preciso coragem para concluir que talvez você não seja estrangeiro, mas conterrâneo” (Lisboa, 2013, p. 168). Panãby piã opera esse deslocamento de coragem e acaba sendo recompensada com uma experiência positiva, porque naquele espaço ela não será uma dentre tantas, mas a importante mãe de Guarúguá, a protetora de seu filho e daquelas águas, ou seja, passará a ser conterrânea.

Ainda vale ressaltar dois aspectos acerca da metamorfose nessa narrativa, os quais dizem respeito ao local onde ela ocorre e ao caráter transgressor que lhe é inerente. Viveiros de Castro (2017, p. 69) assevera sobre as condições geográficas da metamorfose: “Assim como a fabricação do corpo se faz no gabinete de reclusão, que é uma hipérbole do espaço doméstico, as metamorfoses se dão sobretudo fora da aldeia, na floresta, quando os indivíduos estão sós”. Como ocorre com Panãby piã, que, para transformar-se em Guayara, isola-se, indo para a beira do rio, espaço este, obviamente, cercado de mata. Esse *locus* da floresta aquosa abre-se como um espaço pleno de transformação, possibilitando que o corpo humano de Panãby piã manifeste aspectos corporais que deflagram uma materialidade animal. Sobre a ambientação aquosa, à beira do rio, considero que seja um fator gerador do potencial metamórfico, na medida em que a água é símbolo de fertilidade, de criação, de (re)nascimento. É nas águas que nasce Guarúguá, o peixe-boi, e é nelas que

Panāby piā renascerá na pele e no corpo de Guayara. Contudo, todo esse processo metamórfico se desencadeia por meio de um ato de transgressão:

A metamorfose é desordem, regressão e transgressão; mas não se trata de uma simples recuperação pela natureza daquilo que lhe fora roubado pela cultura. Ela é também criação, pois, além de manifestar uma dimensão do real que totaliza natureza e cultura, isto é, uma dimensão que *afirma* aquilo que a fabricação *nega*, faculta a reprodução da cultura como transcendência extra-humana (Viveiros de Castro, 2017, p. 64).

A linda indígena, pela força da paixão, realiza a transgressão. Onde havia a ordem, ela convoca a desordem, e seu corpo acompanha fisiologicamente o movimento de deslocamento que ela opera no plano social: ele se abre em direção a outro corpo, só que esse corpo-outro implode de dentro do seu próprio corpo, o qual se biparte em duas formas aparentemente inconciliáveis (aos olhos da cultura ocidental): a humana e animal, píscea. Há, então, dois movimentos que constroem essa metamorfose: o do corpo reencontrando-se e reinventando-se a si mesmo, em uma força de dobra sobre si¹, e o do corpo em direção ao outro, em uma força de alteridade. Paradoxalmente, a desordem implantada pelas vias da metamorfose será a restituidora da paz entre homens e peixes.

Para ilustrar mais a história do peixe-boi, trago uma variação dela, inserida no livro *Maragápéyára* (Yamā *et al.*) e intitulada “A origem do peixe-boi Guarūguá *Murūgawa*”. Essa variação é composta de mais detalhes e, ao final, ocorre uma revelação muito importante. Contam que, um tempo depois do nascimento do peixe-boi, ele apareceu boiando nas águas do rio, fazendo

1 Tal procedimento assemelha-se muito à argumentação de Gilles Deleuze sobre a noção de subjetivação de si de Michel Foucault. Deleuze (1992, p. 116) explica: “Trata-se da relação da força consigo [...], trata-se de uma ‘dobra’ da força”.

balakubau, barulho que o peixe-boi ou o pirarucu fazem quando sobem à tona das águas para respirar. No momento do balakubau e do bailado nas águas realizado por Guarūguá, o pajé decidiu que aquele animal, o peixe-boi, seria o símbolo do povo Maraguá. E aqui temos, mais uma vez reiterado, o aparente paradoxo, porque da estrondosa desordem irrompe a ordem, que tem em seu centro o peixe-boi a simbolizar um povo, uma nova ordem que, um dia, talvez, seja abalada por mais uma desordem.

Faço uma observação que se move em direção ao porquê de o peixe-boi ser o escolhido para figurar nessa linha corporal de devir, entre o homem e o peixe/bicho. Jose Durand, no livro *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes* (1983), reúne uma série de textos ficcionais e não-ficcionais sobre sereias e manatis (peixes-boi). O leitor, ao ler os textos do livro de Durand, se dá conta, pelas informações, da proximidade corporal entre ambos os seres, em função, especialmente, de a forma corpórea do manati ter traços de similaridade com a forma humana. Em muitos textos documentais de viajantes, quando das primeiras incursões nos mares e rios das Américas, encontram-se registradas confusões acerca da natureza do animal avistado: sereia? manati? Documentos registram que a tripulação de Colombo avistou três sereias, porém, com certo estranhamento, uma vez que, aos olhos da tripulação e do almirante, aquelas sereias tinham as feições masculinas. Manatis? Durand reúne todos em um mesmo conjunto, manatis e sereias. Segundo ele, seres maravilhosos representantes das águas.

A segunda história que apresento neste ensaio, recolhida de *Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (Yamã, 2007), é a do “Guayaka ou Calça-Molhada”, que tem como protagonista o mito do boto. A história conta que ele se exhibe como uma “entidade visajenta Maraguá muito temida no Baixo Amazonas” (Yamã *et al.* 2007, p. 42). Os mais antigos ensinam que os Calça-molhadas são botos, os quais se metamorfoseiam em gente, saem das águas, adentram o espaço terrestre, e retornam ao rio somente no raiar

do dia. Em sua passagem pela terra, ele “anda pelas ruas fazendo chac, chac, chac, como se estivesse vestindo uma calça muito comprida e molhada” (Yamã *et al.* 2007, p. 42). Contam os narradores Maraguá que, certo dia, uma mulher, curiosa e seduzida por aquele ser, aproximou-se dele, todavia “quando o puxou mais para perto, viu apenas um homem todo de preto e sem rosto; ele não tinha boca, nem olhos nem nariz” (Yamã *et al.* 2007, p. 42).

Em narrativas de outras nações indígenas ou de povos ribeirinhos amazônicos, o boto sai das águas e de animal transforma-se em humano para seduzir as mulheres e engravidá-las. Em sua forma humana traja, geralmente, um terno branco e um chapéu. Dizem que ele não tira o chapéu, porque esconde um furo na cabeça, comum em botos, golfinhos e baleias.

Voltemos à narrativa Maraguá. Nela, o deslocamento exterior caracteriza-se pelo movimento incessante entre água e terra, terra e água. Segundo os relatos maraguenses, o boto ou Calça-molhada não faz mal a ninguém, ele espanta simplesmente. Esse espanto pode ser atribuído à categoria de estrangeiro que ele ocupa na terra, pois fora do seu *habitat* e metamorfoseado, não consegue atingir a forma corporal plena humana e, por isso, causa estranhamento. Seu corpo na terra e na condição de viajante, então, acaba por se situar num espaço de devir, um corpo em devir: nem homem, nem boto, um ser que abarca duas corporalidades a um só tempo, a de homem e a de cetáceo. A condição do viajante, daquele que se desloca, é também sempre um “estar entre”, num entrelugar ou numa zona de devir no sentido deleuziano.

Recorro a outra história do boto inserida no livro *Maragápéyá-ra* e intitulada “O boto do paraná do Urariá”. Contam os narradores Maraguá que, num final de tarde, o boto estava brincando em um rio, fazendo o seu bailado, e, em um dado momento, uma moça começou a se banhar ali e a chamar por ele: “Ei, bonitão cor-de-rosa! Saia daí, vamos passear na mata. Venha conhecer a beleza de minha floresta” (Yamã *et al.*, 2014, p. 28). À noite, o boto surgiu,

em forma de gente, no terreiro da casa da moça, e os dois foram caminhar pela floresta. Quando chegaram ao lago Kayawé, ela revelou que ali moravam seus primos, a jiboia e a Matitapirayawara, e a sua comadre, dona daquele lago, a Guariba'boia. E ela perguntou sobre ele. A resposta veio imediata: “Eu me chamo João Bararuá e vivo no paraná do Urariá. Passo a vida tirando peixes das malhadeiras dos pescadores. Minha casa fica na boca do rio Abacaxis. E você, como se chama?” (Yamã *et al.*, 2014, p. 28). A resposta da mulher foi assombrosa, porque ela revelou ser o espírito do mal da mata, Kāwéra, ser do mal, criado por Anhãgá (deus do mal), inimigo do deus supremo, Monãg. Apavorado, o boto saiu em disparada e pulou no rio, nadando para bem longe. Por isso, eles nunca aparecem quando são chamados. Desde então, os botos não aceitam mais convites de moças para namorar. Quando eles querem se envolver amorosa e sexualmente, eles mesmos é que saem à procura e escolhem as jovens a fim de seduzi-las; geralmente, moças novas e virgens, que, após o encontro, engravidam. O povo Maraguá é um dos que mais acredita na metamorfose dos botos. Nessa variação da história, entendemos a origem de o boto ser o sedutor e não se deixar seduzir. Diante disso, o movimento/deslocamento de sair da água deve ser sempre movido por uma vontade sua para um objetivo determinado, assim como a sua mutação corporal, pois a forma humana irrompe em seu corpo para que ele cumpra sua meta de sedução.

O animismo que ocorre na metamorfose do boto é contínuo, porque, de acordo com as narrativas sobre ele, a transformação não cessa nunca; assim como seu movimento externo é frequente entre água/terra/água, o seu corpo desloca-se incessantemente: animal/homem/animal. A sua forma corporal, quando metamorfoseada em homem, guarda um resquício da forma corporal animal, o furo na cabeça escondido, quase sempre, pelo chapéu. O furo pode ser compreendido como o ponto de indefinição do devir humano/animal. Na narrativa do Guayaka ou Calça-Molhada, o rosto do boto transmutado em gente é um vazio, porque não tem olhos,

boca, nem nariz, o que pode representar o ponto de indefinição, ou um ponto de fuga, do devir metamórfico. Um ponto de fuga, em desenho, pode ser definido como o espaço de intersecção, no qual duas retas paralelas conseguem unir-se em um dado momento. No lugar de duas retas paralelas, o que se tem no caso da metamorfose são dois corpos distintos e, aparentemente, afastados, mas que, num momento especial, se encontram. O ponto de fuga plantea uma marca sutil (um simples furo) ou hiperbólica (sem rosto) da possibilidade metamórfica.

Relacionada, ainda, ao boto, apresento a história “Companheiros-do-fundo: wiára”, registrada no livro *Maragápéyára* (Yamã *et al.*, 2014). Nesta, há um relato extenso e geral acerca dos botos. Wiára é a nomenclatura dada aos botos pelos regionais e pela pajelança. Esses encantados habitam cidades nos fundos dos rios da Amazônia. No rio Abacaxis, artéria fluvial principal da nação Maraguá, há muitas dessas cidades. Há diversos relatos maraguenses de pessoas que tiveram contato com essas paragens encantadas. Contam que às vezes ressoam vozes e sons de tambores oriundos das cidades encantadas submersas. Os pajés (ou *malylis*) têm ciência da localização exata das cidades dos wiáras. Os botos, ou wiáras, ou companheiros-do-fundo, são encantados e existem desde que Monãg criou o mundo. Não são subordinados a nenhum espírito protetor, porque eles mesmos possuem seus poderes, estando diretamente vinculados a Monãg.

A terceira história que agrego às anteriores é “A origem da vitória-régia ou murumuru”, também pertencente ao livro *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (Yamã *et al.*, 2007), e narrada por Werkin Wanãgçá. Ele conta que havia uma moça muito bonita chamada Yaçanã. Todos os moços da aldeia queriam namorá-la; eles não saíam de sua porta, conversando com o seu pai e levando animais de caça como presentes. Entretanto, Yaçanã, apesar de cortejada por belos e guerreiros moços, não os queria e nem todos os presentes que ofertavam, pois já estava

perdidamente apaixonada. Só quem sabia o seu segredo era sua melhor amiga, Tainã'ê. Quando a noite caía e o inambu começava a cantar, Yaçanã chamava sua amiga e as duas iam para a beira do lago ver a lua refletida nas águas. Yaçanã supunha ser a lua um belo guerreiro celestial que todas as noites descia ao lago para nele banhar-se. Mas, infelizmente, o que movia aquele “namoro” era somente desejo e vontade, não havia concretização. Ela se perguntava sobre o motivo de o moço celestial não querer retribuir seu amor, não dormir com ela, já que ela o via banhar-se todas as noites. Numa das noites a moça faz um pedido desesperado: “Lua, meu grande guerreiro, por que não me leva para viver com você?” (Yamã *et al.*, 2007, p. 26). Diante da impassibilidade do amado, a bela moça joga-se no lago e tragicamente morre afogada.

Lá do alto a lua assistiu àquela grande demonstração de amor sem poder fazer nada, pois não era o guerreiro que Yaçanã imaginava. Sentindo pena daquela moça linda e ingênua resolveu fazer de seu corpo alguma coisa que vivesse no lago para sempre, junto do reflexo de seu brilho. Transformou-o então numa vitória-régia, a flor do amor e da paixão que vemos flutuando nos lagos” (Yamã *et al.*, 2007, p. 27).

O que temos nessa narrativa mítica, de uma forma bem aparente é o tema do amor a reger o processo metamórfico do corpo, nesse caso em um processo que vai do humano ao vegetal (vitória-régia). Na narrativa “A origem do peixe-boi ou Guarũguá”, igualmente, temos o tema do amor a instigar a metamorfose, tanto no caso de Guayara, que, apaixonada por Guarũguá, metamorfoseia-se; como no caso de Guarũguá, que tem seu corpo metamorfoseado para seduzir Guayara/Panãby piã. Nesse último, o tema do amor refere-se, antes de tudo, a um amor mais amplo, já que a sua metamorfose ocorre para propiciar a paz (amor) entre peixes e homens. O amor de Panãby piã leva à sua morte, ela se

joga ao rio para renascer Guayara, e assim, o tema do amor vem ao encontro do tema da morte no processo metamórfico.

Na narrativa da vitória-régia, o amor também vem conjugado ao tema da morte, uma vez que o nascimento da vitória-régia está atrelado à morte de Yaçanã. Em alguns casos, o tema do amor/sedução aparece desvinculado da morte, como demonstrado em “A origem do peixe-boi ou Guarūguá”.

A transformação de Yaçanã em vitória-régia acontece pelas mãos de um astro, a lua. Para que entendamos o porquê da força desse astro, faz-se necessário compreender os mitos primordiais dos ameríndios por meio da “cosmologia nativa”; assim, entenderemos que a lua não é apenas um astro, mas, antes de tudo, um ancestral, juntamente com o sol, a mãe terra, os trovões, as estrelas etc.: “A formação da Terra está ligada ao coração do Sol, da Lua e das estrelas. Na consciência indígena, tais seres também fazem parte do grande conselho dos ancestrais, de maneira que pertencemos, pela memória e pelo sangue, também à parte descendente” (Jecupé, 2020, p. 33). Nesse sentido, e numa ótica animista, a lua e Yaçanã possuem uma relação de parentesco. A atitude de Panāby piā, de retirar a própria vida, opera-se pelas vias da transgressão e da desordem que, como expliquei anteriormente, são comuns na fenomenologia da metamorfose.

Essa mesma narrativa possui uma variação no livro *Maraguápéyára* (Yamã *et al.*, 2014), intitulada “Guarypé e Gixiá: a origem da vitória-régia”. Todavia, o enredo é, basicamente, o mesmo, contendo alguns detalhes a mais; como, por exemplo, como se pintou e se vestiu a moça antes de se entregar ao seu guerreiro (pintada de uruku e vestida de akānitá de pena de arara-vermelha). A maior diferença reside na nomeação da personagem principal, pois a moça não é Yaçanã, mas Guarypé. Não há variação no nome da amiga, que é também nominada Tainā’ê. A lua, por sua vez, aparece com o nome que os Maraguá atribuem a ela: Gixiá.

Antes de concluir, abordarei mais uma narrativa mítica de destaque, em se tratando do território das águas. Trata-se da história mítica de Pirá'akãg, o espírito protetor dos peixes e dos rios. Contam os antigos narradores que, num certo dia, Pirá'akãg avistou algumas pessoas à beira de um rio tentando atravessá-lo, mas sem sucesso, porque não possuíam nadadeiras, tampouco sabiam nadar. Pirá'akãg continuou observando até que viu um jacaré indo na direção daquelas pessoas para devorá-las. O jacaré é filho de Çukuyuwera, inimiga de Pirá'akãg. Observando a tragédia aproximar-se, Pirá'akãg metamorfoseou-se em gente, nadou mais rápido que o jacaré e atravessou as pessoas, uma por uma, para o outro lado do rio. Quando tinha terminado, o jacaré o estava alcançando e ia devorá-lo; nesse momento, ele voltou à sua forma corporal de Pirá'akãg e matou o animal. Depois disso, as pessoas, agradecidas, pediram a ele que as ensinasse a nadar. Pirá'akãg realizou tal pedido, transformando-se, novamente, em gente ensinou aos humanos a arte da natação; e, assim, sabemos como as pessoas começaram a praticá-la. Com essa história, compreendemos que esse espírito não somente protege os peixes, mas os humanos também. Pirá'akãg, em sua forma corporal natural, tem o corpo de uma grande pirayba, o maior peixe de couro da Amazônia. O corpo de Pirá'akãg constitui-se por um pleno e contínuo devir, porque ele detém o poder especial, como espírito protetor e, por isso, supremo, de metamorfosear-se quando e onde deseja. A natureza de protetor indica uma qualificação positiva de suas ações; em função disso, geralmente, os processos metamórficos ocorrem em situações nas quais Pirá'akãg pratica o bem. A “desordem” que ocorre em seu corpo, deslocando-se de uma forma corporal para outra (um corpo de homem irrompendo um corpo de peixe), encontra-se à serviço de uma ordem: salvar um ser em perigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VIAGENS EM SI E PELAS ÁGUAS

Nas narrativas de Guayara e do boto, o périplo acontece da água para terra e vice-versa. Na narrativa mítica da vitória-régia ocorre o mesmo. Yaçanã é movida por um desejo, o de encontrar-se com a lua, o plausível guerreiro celestial e, nesse afã, ela morre. Ou seja, sua viagem a conduz para o seu suposto fim. Contudo, a lua, como vimos, apieda-se da moça e faz com que seu corpo se metamorfoseie em uma forma corporal vegetal, a vitória-régia, e assuma, definitivamente, a água como seu habitat. Aqui, temos a trajetória idêntica à de Panãby piã, porque ambas efetuam uma viagem sem retorno, não voltam mais ao seu espaço de origem. Já Guaporé realiza a viagem ao espaço da terra, estrangeiro, com um fim e retorna ao seu *habitat* para não mais sair. A viagem do Calça-molhada consiste em um ir e vir ininterrupto, como se fosse uma sina a cumprir. No caso de Pirá'akãg, esse ir e vir da água para terra, e vice-versa, também é ininterrupto, mas não aleatório, ocorrendo quando há necessidade de transformar-se em gente para fazer ações que um peixe, por sua forma corporal, não poderia cumprir.

Em toda viagem, o viajante renuncia a ilusão de estabilidade, porque ele tem que se desprender de um espaço estriado, esquadrinhado pelo conhecimento diário e de uma vida toda, e partir para um espaço liso, nômade por excelência, inusitado, imprevisto. Como lembram Deleuze e Guattari, “o espaço liso sempre dispõe de uma potência de desterritorialização superior ao estriado” (Deleuze; Guattari, 2008, p. 187); e desterritorialização implica deslocamento.

Sobre a viagem que se realiza da água para a terra, é possível afirmar que ela recita a primeira viagem dos seres, viagem cujo deslocamento se opera do líquido amniótico para o mundo seco – o corpo à procura da luz, do calor, simbolicamente do fogo. Como bem observa Michel Onfray (2009, p. 6),

O desejo de viagem tem sua confusa origem nessa água lustral, tépida, ele se alimenta estranhamente dessa superfície metafísica e dessa ontologia germinativa. Ninguém se torna nômade impenitente a não ser instruído, na carne, pelas horas do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi.

Quanto ao deslocamento do corpo, em sua fisiologia e forma corporal, configura-se como uma viagem em si mesma, realizada através da metamorfose. Uma viagem em si que acaba por transformar-se em outro, uma vez que o corpo, deslocado pela metamorfose, instaura-se pela diferença: de peixe pirarucu Guaporé transforma-se em “outro”, em corpo humano; de mulher Panãby piã transforma-se em “outra”, uma encantada metade mulher, metade peixe; de um corpo humano feminino Yaçanã transforma-se em um corpo vegetal², um “outro” corpo, vitória régia; de pirayba/peixe Pirá’ákãg transmuda-se em homem. É possível afirmar que, a exemplo do deslocamento interior (deslocamento de si sem si), o deslocamento pelos espaços externos também implica o acontecimento do devir, pois é sempre um estar entre, num entrelugar, num espaço fluido e líquido.

Deslocamento traduz-se por um ininterrupto ir e sempre funda uma história. Por isso concordamos com Adriana Lisboa (2013, p. 168) quando afirma que: “[i]r embora é uma história que você começa a contar e que, como o início de todas as histórias, vale não pelo que significa, mas pelo que pode vir a significar”.

Voltemos à nossa epígrafe. Michel de Certeau é enfático ao afirmar que “[t]odo relato é um relato de viagem - uma prática de espaço” (1994, p. 200), porque todo enunciado narrativo implica de fato uma viagem, um deslocamento, um mover-se, seja pelo mundo ou seja por dentro de si.

2 E vimos que no animismo a correspondência pode ser não só entre humanos e animais, mas entre humanos e vegetais.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. Tradução de Bruno Ribeiro. *In: Tessituras*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.
- DURAND, Jose. *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris: Denoël, 1987.
- LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro: xamanismo e contato interétnico na Amazônia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo. v. 15. n. 44. Outubro de 2000. p. 56-72.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- YAMÃ, Yaguarê *et al.* *Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- YAMÃ, Yaguarê; Yaguakãg, Elias; GUAYANÊ, Uziel; Guará, Roni Wasiry. *Maraguápéyára: história do povo Maraguá*. Manaus: Valer, 2014.

MEMÓRIAS EM DESLOCAMENTO: ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE IMIGRANTES

Izabela Drozdowska-Broering
(UFSC)

Dizia já Karl Valentin, um famoso comediante alemão, de que tudo já foi dito, apenas não por todos.¹ Será que com esse comentário (auto-)irônico poder-se-ia resumir os esforços dos estudiosos da memória, historiadores, pesquisadores da literatura e ciências sociais, antropólogos da cultura que há décadas debruçam-se sobre a questão da memória e esquecimento, memória coletiva e individual, memória voluntária e involuntária, memória oficial e privada, políticas históricas e discursos? Seria o pensar sobre a memória e seu funcionamento apenas como brincar com um caleidoscópio que, a partir de alguns elementos fixos, possibilita enxergar novos desenhos?

As últimas décadas no vasto campo dos estudos da memória contribuíram na sua maioria para entendimento dos caminhos da memória e esquecimento atrelados aos discursos dos respectivos momentos políticos, sociais e culturais. Enquanto os *lieux de mémoire* de Pierre Nora² estão ainda bastante conectados com a

1 Karl Valentin (1882-1948) foi um dos mais famosos comediantes de língua alemã. Para os seus dizeres e frases mais conhecidas consultar: Valentin, Carl: Mein komisches Wörterbuch Sprüche für alle Lebenslagen. Piper digital, 2017.

2 Os lugares de recordação como categoria cultural foram amplamente refletidos e aplicados em estudos da memória a partir dos anos 1990. Resultaram em monografias, projetos unilaterais e bilaterais. Depois da monumental obra de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (vol. 1-3,

ideia de um estado-nação, as contribuições de Aleida Assmann³ vão ao encontro do conceito da memória cultural, tão importante para Astrid Erll, que trará novas lentes para as e os pesquisadores com a sua *Memória coletiva e culturas da recordação (Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2005)* e, depois, com o conceito da *memória viajante* (Erll, 2011).

Do outro lado, um ato de recordar, recordar-se e construir-se ou reconstruir-se entre a memória privada e memória comunicativa, cultural, coletiva, faz-se presente na escrita autobiográfica. De um modo especial isso acontece na escrita imigrante, uma escrita de um corpo em movimento — em deslocamento muitas vezes involuntário. Se Martina Löw (2001) ou Doreen Massey (1994) apontam para a insularização da experiência do cotidiano de um corpo que se move em espaços urbanos, perpassando ruas e bairros mas, apenas se locomovendo de um ponto A até um ponto B e C, da casa para escola ou escritório, do escritório para academia ou shopping center, um corpo que então vive apenas em espaços definidos, de certo modo previsíveis — o que então dizer da experiência de um corpo imigrante, do seu fazer autobiográfico, de uma história de vida sem corrimão, como diria o romancista alemão Ottmar Ette⁴? Aqui a experiência parece estar definida não por ilhas de fácil acesso, mas, de fato, por continentes divididos por um abismo.

Olhando agora para a fortuna crítica das últimas décadas e para a redescoberta, ou mesmo resgate do esquecimento na escrita autobiográfica de pessoas desmerecidamente chamadas de “comuns”: o que acontece entre as lentes dos conceitos e teorias e

Paris: Gallimard, 1984-1992), surgiram, entre outros uma obra com espaços de recordação alemães sob redação de Étienne François und Hagen Schulze e posfácio de Pierre Nora (Deutsche Erinnerungsorte, vol. 1-3, München: C.H. Beck, 2001) ou, ainda das iniciativas bilaterais obras que demarcam os lugares de recordação franceses e alemães ou alemães e poloneses, diferenciando entre memória simétrica e assimétrica.

3 Aqui penso sobretudo em Assmann, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011; Eadem. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2006.

4 Ler mais em: Ette, Ottmar: *Saber SobreViver*. Curitiba: Editora UFPR, 2015, p. 182.

uma escrita de si de um sujeito, uma pessoa, um corpo deslocado ou em deslocamento, lentes, das quais gostaria de crer que sejam como um par de bons óculos e não um caleidoscópio que apenas enxerga a si mesmo criando uma ilusão da profundidade?

1. Não trarei neste lugar números nem estatísticas já tão bem elaboradas em inúmeras contribuições sobre a história dos fluxos migratórios para o Brasil, que também mostram com expressividade os efeitos da colonização e escravidão, do sequestro e, muitas vezes, assassinato dos corpos outros. Em vez disso, gostaria de pensar sobre os fluxos migratórios como setas num mapa mundi (muitas vezes eurocêntrico). Um olhar bastante praticado pelo historiador Karl Schlögel, que em movimento, em fluxo, vê a essência da Europa Central (Schlögel, 2004, 2005). Essa representação faz-se presente também em inúmeros atlas e mapas e demonstra, em primeiro lugar, o movimento, eventualmente trazendo também, com a espessura das setas, o volume das correntes dos emigrantes, refugiados, deportados, sequestrados e pessoas deslocadas. *Displaced persons*, como chamava-se no jargão estadunidense a categoria das pessoas fora de domicílio após a Segunda Guerra Mundial.⁵

O que os mapas mostram, além do movimento, da direção e volume dos fluxos migratórios, é também a experiência da maioria das pessoas em deslocamento para o Brasil até meados do século XX — as setas marcam uma via de mão única, ou seja, sem volta.

Os mapas de deslocamento dão, também, um maior destaque em lugares do trânsito — No *Philo Atlas*, um atlas preparado para os refugiados judaicos do nazifascismo em 1938, há um mapa que

5 O termo foi introduzido, sobretudo, pela Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (Quartel General Supremo das Forças Expedicionárias Aliadas) sob o comando de Dwight D. Eisenhower, a partir de 1943 e referia-se, inicialmente, a pessoas deslocadas, em consequência da guerra e perseguição, que não conseguiam voltar sozinhas para o país natal ou achar uma outra residência. Com o tempo a categoria abarcou também outras subcategorias, entre elas pessoas repatriadas involuntariamente devido a mudanças geopolíticas. Para mais informações, entre outros: Hagen *et al.*, 2022; Boehling *et al.*, 2014.

tem a capital da Alemanha como um ponto de partida. De Berlim, feito raios, saem setas para cidades, na sua maioria portuárias: New York, Kapstadt, Sydney, Shanghai e, também, Pernambuco, Rio de Janeiro, Buenos Aires. As setas significam aqui as possibilidades de fuga, acompanhadas por verbetes destinados a cada país e cidade. Em meses e anos subsequentes à publicação, muitas dessas vias se fecham — algumas das setas existiam apenas num curto intervalo de tempo. O que as setas do Philo-Atlas não mostram é a preferência por certos grupos de refugiados em detrimento de outros, a subcategorização dos migrantes judaicos dependendo de condição financeira, escolaridade, contatos e familiares nos países de destino. As setas no mapa não mostram milhares de pedidos de visto negados⁶.

O que fica escondido aos olhos de um leitor observando as setas é o que os corpos em deslocamento trazem consigo, ou seja, toda a carga física, cultural, simbólica e — feito uma concha — uma casa móvel, uma pátria sem terra, a língua chamada em português e vários outros idiomas de língua materna. Por fim, a bordo de transatlânticos viajam junto a memória individual e coletiva, memória comunicativa e cultural. Enquanto a maioria das contribuições teóricas acerca de memória opera com lugares geográficos e simbólicos como focos da cristalização de uma memória coletiva e identidade, poucas consideram a condição de um migrante, de uma pessoa em deslocamento permanente ou temporário, de uma vida marcada por rupturas geográficas e falta de continuidade. Nesse ponto, parece promissor o conceito da *memória viajante*.

2. Em tempos nos quais estudos sobre a memória parecem um passatempo luxuoso, como destaca Astrid Erll no seu ensaio *Travelling memory* (2011), pesquisadora das literaturas e culturas

6 Sobre os números no caso do Brasil, assim como a situação política por trás dos pedidos negados, comenta em suas publicações Maria Luiza Tucci Carneiro. Porém, também outros países negavam frequentemente refúgio para migrantes judaicos, motivados por diversos fatores. Para mais informações ler, entre outros: *Heimat und Exil: Emigration der deutschen Juden nach 1933*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2006.

anglófonas, não podemos nos dar ao luxo de negação e esquecimento. A autora aponta para uma série de acontecimentos atuais que apenas podem ser compreendidos na sua profundidade e complexidade com o apoio de pesquisas da memória e da cultura. O meu objetivo é, entretanto, aprender a fazer uma leitura criteriosa, mas não menos sensível, dos relatos de si das pessoas deslocadas e em deslocamento.

O conceito de Astrid Erll passa longe de ser herdeiro das contribuições do campo da memória cultural como uma memória nacional, uma memória de um grupo e um território. O já mencionado Pierre Nora, por fim, foi criticado por apresentar um leque hegemônico dos lugares de recordação, ou seja, pontos simbólicos nos quais se poderiam cristalizar memória e identidade nacional, racial e religiosa. No caso da França, Nora cancela a história colonial do país, a França no além-mar, e parece fazer do colorido *patchwork* de influências e origens um manto monocromático e monotemático, ou seja, tenta corrigir as vivências na França contemporânea.⁷

Por isso, Erll tende a tecer estudos da memória com o apoio da *cultura transnacional* — conceito originalmente apresentado por Wolfgang Welsch no sentido de novas e antigas influências culturais no mesmo espaço geográfico ou simbólico. Welsch define transnacionalismo cultural como: “consequência da diferenciação e complexidade internas das culturas modernas [...], que também se interpenetram ou emergem umas das outras”⁸ (Welsch, 1999, p. 197), apontando também para o potencial destabilizador que as visões hibridizadas podem exercer diante das identidades culturais monolíticas (Welsch, 1999, p. 101).

7 Como tentativa de chamar a atenção para a herança colonial europeia surgiu, entre outros, o projeto “Remaping Memories”, encabeçado por Susanne Sporrer. <https://www.re-mapping.eu/de/kontexte/postkoloniale-erinnerungsorte>. Acesso em: 9 de julho de 2024.

8 No original: “consequence of the inner differentiation and complexity of modern cultures [...], which also interpenetrate or emerge from one another”.

Em contraste aos termos multiculturalismo e interculturalismo, que trazem ainda a ideia de culturas separadas (nacionais), o termo cultura transnacional traz consigo a discussão sobre trocas e transações culturais e demonstra o grande interesse pelo movimento e deslocamento. O conceito de Erll assemelha-se ao transnacional, diaspórico, híbrido, pós-colonial, creolizado, globalizado e cosmopolita. Por outro lado, Erll defende que apenas memórias em movimento, em deslocamento, mantêm-se vivas: “Afirmo que toda a memória cultural deve ‘viajar’, ser mantida em movimento, para ‘permanecer viva’, para ter um impacto tanto nas mentes individuais como nas formações sociais” (Erll, 2001, p. 12). O que ainda vale destacar, é que as “viagens” da memória não se restringem apenas ao mundo moderno ou pós-moderno, mas eram bem comuns na antiguidade e era pré-moderna: as memórias viajavam pela Rota de Seda, na intertextualidade dos textos sagrados, por fim, na bagagem material e simbólica dos imigrantes (Erll, 2011, p. 12).

Uma memória “sem endereço fixo” que então resultará numa “literatura sem endereço fixo”, para usar novamente uma categoria textual discutida por Ottmar Ette.

3. O conceito de transculturalidade e o termo memória viajante parecem ser uma lente bastante útil para ler cada produção literária dita nacional, mas aplicam-se de uma forma especial no caso do Brasil. Publicações em outras línguas-pátrias ou línguas-mátrias que não o português, sobretudo as línguas originárias, têm aqui a sua valiosa contribuição. Agora quero, porém, pensar na escrita nas línguas do além-mar e nos corpos que se escrevem na passagem pelo Atlântico.

Como aponta Paul Ricœur, ‘Contamos histórias, porque afinal das contas as vidas humanas merecem ser contadas’ (Ricœur,

9 No original: “I claim that all cultural memory must ‘travel’, to be kept in motion, in order to ‘stay alive’, to have an impact both on individual minds and social formations”.

2010, p. 129). Na colocação de Ricœur, brota uma vaga ideia de um corpo contado, uma vida datilografada ou, ainda, em manuscrito que garantiria à delicada materialidade do corpo humano uma sobrevida, mas também uma criação, uma reinvenção, redefinição, na passagem entre tempo da experiência, tempo da escrita e tempo da leitura (Arfuch, p. 112). Surge, então, a ilusão de uma continuidade, um fio condutor já criticado por Benveniste no seu aforístico apontamento de que nunca poderemos recuperar nossa infância nem o momento presente que acabou de passar (apud Arfuch, p. 113). Pensando na falta de continuidade física de nossos corpos, cujas células renovam-se quase por completo a cada 7 a 10 anos, podemos perceber a escrita da memória, a escrita de si, como uma forma de continuidade e preservação, o que pode nos trazer a traiçoeira imagem da memória como algo estável, feito uma mosca flagrada em pleno voo pela resina milenar. Uma imagem da memória que pode ser apreciada, admirada ou desprezada, porém, não muda ao longo dos anos. Reinhard Koselleck utiliza, aqui, a imagem da lava que preenche os corpos dos sujeitos e, já após esfriar, parece ser algo imutável, mas também intransferível — as experiências e memórias pessoais dificilmente podem ser compartilhadas. Mesmo assim, o que se coloca como um gesto necessário é uma tentativa de trabalho da memória (Koselleck, 2006, 2023) com as suas reescrituras, apagamentos, reaparecimentos e reconfigurações. Como lemos em Arfuch: “A percepção do caráter configurativo das narrativas, em especial as autobiográficas e vivenciais, se articula, quase de modo implícito, com o caráter narrativo da experiência” (p. 118), ou seja, cada forma de experiência, para ser articulada, precisaria ser narrada.

Estudando a escrita autobiográfica dos imigrantes no Brasil, especialmente na forma de manuscritos inéditos, vamos nos deparar, portanto, não somente com o texto, mas com toda a materialidade ou, ainda, a corporalidade das memórias, signos intencionais e sobrescritos sobre as páginas: rasuras, recortes de jornais, fotografias e desenhos, intervenções que geralmente

têm a função de aumentar a veracidade da própria escrita, mas também ingerências no texto original pelo próprio autor ou por um leitor: páginas ou trechos faltantes, frases borradas e desenhos desfigurados — evidências de mudanças na narrativa dos egodocumentos e, assim, a construção da imagem própria (ou do outro) desejada. Do outro lado, percebemos também as marcas do tempo: manchas, páginas amareladas, misteriosas curvas dos túneis de cupins desenhados no papel, perpassando nas estantes dos pequenos arquivos, democraticamente, histórias naturais, enciclopédias, romances de formação e dicionários. Encontramos, então, memórias que passaram por mais uma viagem: a viagem do tempo.

A distância temporal possibilita para um leitor sensível, porém atento, uma leitura criteriosa, que permite observar no objeto de pesquisa um trabalho de memória de um lado e uma construção de si daquele que escreve, do outro. Entre a lente da chamada teoria e a leitura do texto autobiográfico ou ainda autoficcional, emergem caminhos e técnicas narrativas. Por vezes, a escrita mostra-se como a ciência de sobre-viver (Ette, 2015).

Dos diários em língua polonesa e alemã que tive a oportunidade de conhecer até agora, emerge uma incansável busca pela causalidade, um tecer de identidades múltiplas, uma justificativa de alteridade de um lado e, por vezes, do outro, traços de suposta superioridade.

Diferentemente da escrita de viajantes e naturalistas, a escrita de emigrantes pouco ilustres ou estimados pode ser chamada de uma tentativa de construir, se não um corrimão, pelo menos um fio condutor. Aquele que escreve chama aqui não apenas as próprias experiências, mas também as vivências de um grupo, de um membro de uma comunidade próxima ou distante.

Apesar de raros, aparecem momentos de reflexão sobre a própria escrita e escrita de outros em busca de validação e legi-

timação, pressupondo a falta de compreensão, como no caso de Hermann (Germano) Baumer em Joinville: “Quando as gerações futuras lerem este livro e caso estes não puderem o compreender, devem pelo menos tentar compreender” (Baumer, 1940, manuscrito, tradução nossa). Às vezes, a tentativa de legitimação passa pela deslegitimação das outras escritas de si. Isso acontece, por exemplo, no caso de um agricultor de descendência polonesa que provavelmente migrou para o Brasil já após a reconquista da independência da Polônia, depois de 1918. Em seu diário, publicado em um volume coletivo de 1936, lemos:

Então temos que ter cuidado com esses escritos e prestar atenção. Esses que vieram há algumas dezenas de anos sob o domínio russo e custeados pelo governo ou aqueles que aqui nasceram - eles não podem escrever a verdade pois não conhecem a Polônia, não conhecem a vida ali nem os costumes e nem lutaram por ela (Krzywicki; Stempowski, 1939, p. 71)¹⁰

O que aparece no trecho acima é também a questão do futuro leitor, na maioria dos casos não definido ou até, aparentemente, não presente. Ao lado da construção da própria narrativa e do controle sobre o tempo narrado, aparece outra função da escrita autobiográfica: a de compartilhar as experiências, de informar, de ser uma testemunha dos seus tempos e suas vivências. De forma bem clara, a necessidade de comunicar através da escrita emerge do diário de um judeu alemão que migrou para o Brasil em 1939, Klaus Oliven. Klaus, um jovem membro da célula comunista em Berlim e, depois, de uma organização socialista-sionista, Haschomer Hatzair, escreve em seu diário em março de 1940: “Mas será

10 No original: “... otóż tu na te pisania trzeba zwrócić wielką uwagę i dobrze to zrozumieć. Ci co przyjechali temu kilka dziesiątki lat za czasów rosyjskich na koszt rządowe albo ci co tu rodzeni to oni nie mogą napisać prawdy bo oni nie znają Polski, powstania jej, życia i obyczajów i nie walczyli za nią.”

que eu escrevo de fato para mim? Não! Nem posso imaginar que uma pessoa pode escrever um diário só para si mesma!” (Oliven, 1940, manuscrito).

Ainda menos comuns são os casos quando os protagonistas e escritores das próprias memórias assumem o lugar do narrador não-onisciente e, sobretudo, refletem sobre o próprio movimento temporal da memória. Um exemplo é o caso de um farmacêutico de Leipzig, na Alemanha, que chega na colônia Dona Francisca (que viria se tornar no futuro a cidade de Joinville): “Como devo começar a preencher a lacuna, o lugar entre o passado e o presente que se mostra neste livro? Minha memória é fraca demais para descrever os acontecimentos de maior destaque, como então me lembrarei dos sentimentos?” (Delitsch, 1858, manuscrito).

Talvez justamente a lacuna possa ser um ponto de partida, um modo de ler, a lente faltante nas aproximações às escritas de si dos imigrantes no Brasil; uma ciência imperfeita, um caminhar errante que não buscará por padrões, mas considerará cada caso separadamente para comparar experiências, olhares e modos de (sobre)viver. O conceito de memória viajante, que prioriza o movimento e a transculturalidade em vez de persistir em categorias de uma memória nacional, auxilia especialmente pesquisas que lidam com grupos heterogêneos de imigrantes e buscam por ferramentas a fim de estabelecer uma base de comparação. Ao mesmo tempo, as contribuições para os estudos da memória baseadas em conceitos de estado-nação e contrastadas com estudos pós e decoloniais podem levar a interessantes considerações em estudos concentrados em um grupo nacional. Sendo assim, para voltar à pergunta inicial, optaria por não descartar a priori o poder analítico das variadas teorias de memória, desde que acompanhadas por um olhar sensível do leitor e pesquisador.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H.Beck, 2006.
- BAUMER, Hermann. Manuscrito. [S.l.: s.n.], 1940.
- BOEHLING, Rebecca; URBAN, Susanne; BIENERT, René (Hrsg.). *Freilegungen: displaced persons; Leben im Transit: Überlebende zwischen Repatriierung, Rehabilitation und Neuanfang*. Jahrbuch des International Tracing Service; 3. Göttingen: Wallstein, 2014.
- DEITSCH, Hugo. *Manuscrito*. [S.I: s.n.], 1858.
- ERLL, Astrid. *Travelling Memory*, Parallax vol. 17, 4/2011, p. 4-18.
- ETTE, Ottmar. *Saber Sobre Viver*, Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- FRANÇOIS, Étienne; SCHULZE, Hagen. *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. 1-3, München: C.H. Beck, 2001.
- HAGEN, Nikolaus; NESSELRODT, Markus, STROBL, Philipp, VELKE-SCHMIDT, Marcus (Hrsg.): *Displaced Persons-Forschung in Deutschland und Österreich*. Eine Bestandsaufnahme zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Berlin: Frank & Timme, 2022.
- KOSELLECK, Reinhart. *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Hrsg. von Carsten Dutt. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- KOSELLECK, Reinhart. *Erfahrene Geschichte. Zwei Gespräche mit Carsten Dutt*. Winter, Heidelberg: Winter, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. *Geronnene Lava. Texte zu politischem Totenkult und Erinnerung*. Herausgegeben von Manfred Hettling, Hubert Locher und Adriana Markantonatos, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2023.
- KRZYWICKI, Ludwik; STEMPOWSKI, Stanisław. *Pamiętniki Emigrantów - Ameryka Południowa*, Nr. 1 — 27, Warszawa: Instytut Gospodarstwa Społecznego, 1939.
- LÖW, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001³ (1994).
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire* (vol. 1-3), Paris: Gallimard, 1984-1992.
- OLIVEN, Klaus. *Tagebuch*. [S.I.: s.n.], 1940.

RICCEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. t. 1.

SCHLÖGEL K. *Środek leży na wschodzie*. Europa w stadium przejściowym, Warszawa 2005, s. 275-284.

SPORRER, Susanne. Remaping Memories. Disponível em: <https://www.re-mapping.eu/de/kontexte/postkoloniale-erinnerungsorte>. [último acesso em 13.07.2023]

SCHLÖGEL, Karl. *Strzałki na mapie*, Kafka 13/2004, p. 10.

STIFTUNG Jüdisches Museum Berlin (org.) *Heimat und Exil: Emigration der deutschen Juden nach 1933* (Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2006).

WELSCH, Wolfgang. *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, 1999.

HIV/ROAD MOVIE: CORPOS SOROPOSITIVOS EM “VIVER ATÉ O FIM”, DE GREGG ARAKI

Marcio Markendorf
(UFSC)

HIV E O INÍCIO DA EPIDEMIA

O surgimento do vírus da imunodeficiência humana (HIV) nos Estados Unidos no início dos anos 1980 representa um marco crucial na história da medicina e da saúde pública. O HIV é um retrovírus que debilita o sistema imunológico de defesa do corpo, tornando-o vulnerável a uma série de doenças oportunistas. Sua origem é frequentemente atribuída à transmissão de primatas para humanos na África Central, no início do século XX, embora a identificação e a caracterização do vírus tenham ocorrido apenas décadas depois nos Estados Unidos¹. De forma simplificada, a pesquisa estadunidense em torno do HIV, ainda em 1981, foi marcada pela observação de casos incomuns de pneumonia por *Pneumocystis jirovecii* e sarcoma de Kaposi em homossexuais

1 Eduardo Jardim, no livro *A doença e o tempo – AIDS, uma história de todos*, trata do problema produzido pela circunscrição do HIV a um contexto e a um grupo específicos e demonstra como houve a ‘viagem’ do vírus de um lugar a outro (África, Haiti, Estados Unidos, Brasil). O surgimento do HIV, segundo tal perspectiva, nada tem a ver com uma peste gay, mas com os poderes destrutivos do imperialismo colonial por volta dos fins do século XIX e início do século XX, responsáveis por libertar o vírus por meio da destruição da fauna e da flora para fins de exploração capital. C.f. JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo – AIDS, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

das cidades de Los Angeles e Nova York. A nosologia preliminar criou, mais tarde, o termo AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) e demandou uma busca intensiva para identificar com precisão a causa daquela síndrome recente. No entanto, estudos genéticos demonstraram que o HIV-1, o subtipo mais predominante do vírus, provavelmente teria atingido a população humana por volta da década de 1960 ou 1970, migrando da África para a América Central e do Norte. O reconhecimento formal do vírus e sua disseminação generalizada é que apenas se tornou evidente nos anos 1980.

Esse evento epidemiológico, que ganhou os contornos de uma pandemia, teve implicações profundas na pesquisa médica, na saúde pública e na sociedade como um todo, mas, sobretudo, sobre os chamados “grupos de risco”², notadamente gays. O fato de que a doença foi estudada inicialmente em homossexuais, depois procurada *insistentemente* e, portanto, encontrada *evidentemente* em pessoas desse grupo social (Perlongher, 1987) produziu, por meio do discurso médico, mitos e estigmas que intensificaram ideias patologizantes e moralizadas sobre promiscuidade, perversidade e abjeção acerca das identidades não heterossexuais. O contexto social e político ultraconservador de Ronald Reagan desempenhou um papel crítico na resposta inicial à epidemia de HIV nos Estados Unidos. A estigmatização e a discriminação em relação a pessoas soropositivas eram prevalentes e dificultavam o desenvolvimento de estratégias de prevenção e de tratamento eficazes. O governo dos Estados Unidos inicialmente reagiu lentamente à crise, contribuindo para a rápida disseminação do vírus e da transmissão virulenta de desinformação. Pela via contrária, grupos ativistas associados às causas gays, como o ACT UP, desempenharam papel

2 O termo médico sofreu severas críticas ao longo do tempo, inclusive no retorno da expressão durante a pandemia de covid-19, pois grupo de risco imprimia a impressão de que os sujeitos em si mesmos ofereciam risco aos outros, não que eram os mais vulneráveis/suscetíveis à doença (interpretação igualmente controversa). Durante o início da epidemia de HIV, os grupos de risco incluíam homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroínômanos e trabalhadoras do sexo.

fundamental na instrução atualizada e coletiva sobre o HIV, além de pressionar as autoridades por mudanças na política de saúde e para o desenvolvimento de terapias antirretrovirais. A conscientização pública cresceu à medida que a epidemia se espalhou, e as autoridades epidemiológicas passaram a incluir a prevenção e o tratamento do HIV/AIDS como prioridades de saúde pública. Com a eclosão do HIV nos Estados Unidos dos anos 1980 lançou-se as bases para uma das pandemias mais devastadoras do século XX, algo comparável ao surgimento da covid-19, caracterizada como pandemia pela OMS em 2020. Em suma, a pandemia de HIV possui duas fases bem distintas, a pré-coquetel (sem medicamentos antirretrovirais) e a pós-coquetel (com medicação antirretroviral), esta segunda é responsável por permitir maior qualidade de vida às pessoas soropositivas ao inibir a replicação do vírus no organismo e, conseqüentemente, a evolução do quadro da infecção por HIV para a AIDS. Atualmente a pesquisa médica e científica tem se concentrado em compreender a biologia do vírus para a busca de uma cura, além de desenvolver estratégias de tratamento mais eficazes, com o menor número de efeitos colaterais, e de investir no monitoramento das questões sociais e de saúde pública associadas à epidemia.

CINEMA E HIV

Se, por um lado, houve nos anos 1980 um tipo de “terrorismo iconográfico”³ (Perlongher, 1987) acerca da epidemia de HIV que teve como efeito a produção de horror à morte e a abjeção em relação aos corpos de sexualidade dissidente – nesse caso específico, travestis e homossexuais –, por outro lado, houve um incômodo período de conspiração do silêncio nos Estados Unidos em âmbito governamental sobre o assunto. A ausência de políticas públicas e

3 A avaliação é feita por Nestor Perlongher, ainda nos anos 1980, referindo-se ao modo como a mídia estava muito interessada na espetacularização da morte, nos rituais de agonia das pessoas com AIDS, dos dramas de corredores hospitalares e seus martírios. Cf. PERLONGHER, Nestor. *O que é AIDS*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

de uma gestão de crise epidemiológica direcionadas para a fatia da população mais afetada pela doença naquele momento acentuou na cultura de massas a percepção metafórica da AIDS como uma condição punitiva em relação às práticas sexuais (Sontag, 2017) e às identidades de gênero consideradas moralmente desqualificadas e, em si mesmas, inerentemente patológicas. Afinal, foi apenas em 17 de maio de 1990 que a Organização Mundial da Saúde, por exemplo, excluiu da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde, conhecida pela sigla CID, a homossexualidade como doença.

Em tal contexto – permeado pelo medo, preconceito e desinformação –, surgiram filmes no cenário independente do audiovisual que procuravam romper o silêncio, humanizar os doentes e contar histórias sobre o HIV/AIDS, ainda que contribuíssem, em parte, para construir o imaginário trágico das “narrativas de despedida”. Avaliadas, hoje, em uma perspectiva retroativa, *a posteriori*, essas histórias cumprem um papel social importante ao constituírem um tipo de memória coletiva gay acerca da epidemia e, até mesmo, de assumirem a função de documento histórico acerca dos dramas subjetivos vivenciados no período. Por se tratarem de filmes dirigidos, em sua grande maioria, por diretores gays soropositivos é possível aplicar aqui o conceito de “memórias vistas de baixo”⁴, pois oferecem uma perspectiva distinta das narrativas hegemônicas sobre os mesmos acontecimentos.

O primeiro filme produzido a tematizar os efeitos da pandemia de HIV/AIDS foi *Buddies* (1985), dirigido e roteirizado por Arthur J. Bressan Jr., e que foi exibido durante o Chicago Gay and Lesbian Film Festival de setembro de 1985. O diretor era um pioneiro do cinema gay independente dos anos 1970-1980 e acabou

4 O aspecto fundamental desse novo olhar para a história remete ao movimento antagônico, contestatório e problematizador de reinterpretar as narrativas/ficções dominantes da história, que elegem determinado ponto de vista para contar um incidente como, por exemplo, a história do Brasil a partir da chegada dos colonizadores portugueses e não das nações indígenas que já aqui viviam.

falecendo em função de complicações decorrentes da AIDS em 1987. O roteiro aborda o terror ao contágio produzido pelo novo vírus e o modo como pessoas adoecidas eram abandonadas nos hospitais por amigos e familiares – descaso afetivo responsável por estimular uma organização não governamental, associada à causa gay, a escalar voluntários como *buddies* (“parceiros”, “amigos”) de hospitalizados a fim de criar um ambiente pouco mais acolhedor e afetivo. Além de propor a desconstrução de estigmas sobre o HIV/AIDS, o filme posiciona-se politicamente quanto ao problema apresentando, logo nos primeiros minutos, uma longa lista de pessoas que morreram em função da síndrome da imunodeficiência e, ao final, declarando, em cartelas de texto, que a AIDS não era uma doença gay, mas um problema de saúde, razão para que investimentos em pesquisas devessem ser realizados pelo governo. O filme teve lançamento tardio no Brasil, chegando diretamente em formato em DVD somente em 2019.

Ainda em 1985 há um outro filme, produzido diretamente para televisão por meio da NBC Productions, sobre o tema, *AIDS: aconteceu comigo* (*An early frost*, 1985). Dirigido por John Erman⁵, com roteiro de Ron Cowen e Daniel Lipman⁶, o filme é inspirado na história de Sherman Yellen. O drama acompanha a história de um advogado gay que precisa sair do armário duas vezes para a família e colegas de trabalho – ao revelar sua orientação sexual e sua sorologia. A narrativa não deixa de sublinhar a ideia de que homens gays são, em geral, promíscuos, razão para que fossem mais suscetíveis à doença, uma vez que o advogado contrai o vírus após saber que o parceiro manteve relações sexuais fora do relacionamento. Por outro lado, é um dos primeiros filmes a circular em âmbito doméstico e contribuir – de um modo passível de crítica – para a humanização das vítimas por meio de um per-

5 Casado com Richard Blair, o diretor faleceu aos 85 anos e não foram encontradas informações sobre sua sorologia.

6 Os dois roteiristas mencionados são criadores de uma das séries televisivas gays de maior sucesso dos anos 2000, *Queer as folk* (2000 a 2005), versão americana de uma série britânica de mesmo nome.

sonagem *socialmente respeitável* (em outras palavras: um homem gay, branco, classe média e não afeminado).

Na sequência temporal, está *Parting glances – olhares de despedida* (*Parting Glances*, 1986), filme dirigido e roteirizado por Bill Sherwood, único da carreira antes de falecer em 1990, aos 37 anos, em decorrência de complicações provocadas pela AIDS. O audiovisual tem como ponto de foco o casal gay e a expectativa para uma viagem a trabalho de dois anos para África de um deles – algo, mais tarde revelado, como motivado pelo terror em lidar com a morte de um dos amigos, naquele momento vivendo com AIDS. A narrativa apresenta-se como um drama com toques de humor que procura explorar diferentes aspectos da despedida – a temporária (viagem) e a definitiva (a morte como fim da viagem).

Mais tarde, *Meu querido companheiro* (*Longtime companion*, 1989) chega às telas com direção de Norman René e roteiro de Craig Lucas⁷. O título original do filme, *Longtime companion* (companheiro de longa data, em tradução), remete ao modo como os jornais estadunidenses poderiam se referir, nos obituários, ao amante de um homem gay – referência que, em outro contexto cultural e histórico, perde o sentido. Essa é uma das primeiras narrativas a representar os primeiros anos da epidemia ao acompanhar diferentes casais gays ao longo do tempo, em diferentes cenários de luta por tratamento e por maiores informações sobre a doença. O diretor, Norman René, também faleceu em decorrência de complicações produzidas pela AIDS em 1996.

Ainda em 1989, há o documentário *Tongues untied* (1989), de Marlon Riggs⁸, que explora, a partir de uma linguagem poética a vida de gays negros nos Estados Unidos nos anos 1980. O audiovisual não aborda centralmente o tema do HIV/AIDS, mas incorpora

7 Craig Lucas era um dramaturgo, roteirista, diretor de teatro, diretor de cinema abertamente gay e escreveu diversas peças com personagens gays e/ou com temática sobre HIV/AIDS. Não foram encontrados dados sobre sua sorologia.

8 Diretor negro e gay, reconhecido por seus trabalhos sobre raça e sexualidade, faleceu em decorrência de complicações provocadas pela AIDS.

a questão com um olhar para a comunidade negra, tratando de preconceitos interseccionais entre gênero e raça. Embora seja um dos filmes de maior configuração histórica que os demais, encerrando com obituários das vítimas de AIDS e imagens das politizadas *gay pride parades*, não foi lançado no Brasil.

Como é possível notar, os anos 1980 no cinema dos Estados Unidos foram marcados por um número extremamente pequeno de narrativas sobre a crise epidemiológica da década. De acordo com Yann Beauvais, houve certo retardo na resposta cinematográfica à epidemia:

Quando a aids apareceu, no começo da década de 1980, cineastas demoraram um pouco para responder a um evento que rapidamente se tornou uma crise não apenas de saúde, mas, igualmente, política e social. A disseminação da doença mudou não somente o modo como agimos e pensamos a respeito de nosso comportamento sexual, mas também a representação e a exposição contraditória deste mesmo comportamento. Como escreveu Roger Hallas em seu estudo sobre a aids e a imagem em movimento queer, “os corpos homossexuais foram expostos como uma ameaça traumatizante ao público em geral, enquanto vidas queer traumatizadas não eram levadas em conta”. (Beauvais, 2015, p. 68)

A despeito dessa exígua fortuna de representação, encabeçada em sua maioria por ativistas políticos, os cinco filmes mencionados assumem o estatuto de pioneiros na representação dramática/traumática e, por sua vez, na expressão do *ethos* do período, momento no qual uma sorologia positiva era signo de morte e os gays, uma ameaça coletiva. Por essa razão, funcionam como um documento histórico para refletir sobre os dramas da comunidade gay norte-americana, devastada pelo preconceito, sobretudo

a partir da alcunha de “câncer gay” para a AIDS, sofrendo com a falta de vontade política em encontrar protocolos de tratamento e investir pesquisas em imunizantes.

O movimento cinematográfico conhecido como New Queer Cinema, que emergiu nos Estados Unidos no início da década de 1990, desempenhou um papel crucial na representação de personagens homossexuais e na abordagem do HIV/AIDS. A importância desse movimento reside na quebra de paradigmas e na subversão das narrativas tradicionais/dominantes/normativas de gênero e sexualidade. O New Queer Cinema desafiou estereótipos previamente enraizados e forneceu uma plataforma para a representação autêntica de personagens LGBTQ+ e suas experiências, inclusive frente à crise da epidemia de HIV/AIDS. Nessa senda, conforme elucida a pesquisadora Juliane Pidduck:

A queerness do New Queer Cinema deriva centralmente de uma resposta ativista à crise da aids e à ascensão de uma nova direita em meados dos anos 1980, principalmente em um contexto anglo-americano, europeu ou antipódico. O termo “queer” com frequência está associado a uma estrutura geracional de sentimento, o que José Arroyo identifica como uma “mudança epistêmica” na cultura gay. Mais especificamente, ele sugere que a aids é o “inconsciente político” do New Queer Cinema. (Pidduck, 2015, p. 60)

Esse movimento permitiu que cineastas explorassem de maneira mais complexa as questões relacionadas à identidade e à sexualidade, sobretudo ao incorporarem narrativas de personagens LGBTQ+ como protagonistas de suas histórias. Nos anos 1990, filmes emblemáticos, como *Paris Is Burning* (1990) e *Garotos de Aluguel (My Own Private Idaho)*, (1991), abordaram de forma sensível e autêntica as experiências de personagens LGBTQ+ e a

vivência do HIV/AIDS. Ao fazê-lo, o New Queer Cinema trouxe à tona as questões de saúde pública e a discriminação associada à epidemia, ao mesmo tempo que ofereceu uma visão mais empática e humanizada das pessoas afetadas pelo HIV/AIDS.

Além disso, o New Queer Cinema também desafiou as normas culturais dominantes e influenciou a sociedade a repensar suas atitudes em relação à sexualidade e identidade de gênero. Ao dar visibilidade às histórias marginalizadas, o movimento foi fundamental na promoção da compreensão e aceitação de pessoas LGBTQ+ e na conscientização sobre a importância da prevenção do HIV/AIDS. O New Queer Cinema, portanto, não só contribuiu para uma representação mais autêntica e inclusiva na cultura cinematográfica, mas também desempenhou um papel significativo na conscientização e no ativismo em relação à epidemia de HIV/AIDS na década de 1990 e nas subsequentes.

GREGG ARAKI E VIVER ATÉ O FIM

*Não virar objeto da doença, recusar o papel da vítima.
Dialogar com a doença, viver a doença com intensidade.
O corpo crítico, Jean-Claude Bernardet*

Um dos diretores do New Queer Cinema, Gregg Araki lançou em 1992 o filme *Viver até o fim* (*The living end*) com foco em dois personagens gays soropositivos, o *drifter* Luke (Mike Dytri) e o crítico de cinema Jon (Craig Gilmore)⁹, que decidem pegar a estrada em busca de uma atitude mais ativa em relação ao diagnóstico¹⁰, ou

9 Em meio aos papéis e anotações de Jon para uma crítica intitulada “A morte do cinema”, algo que sugere uma crítica de Gregg Araki ao cinema *mainstream* norte-americano, lemos o nome de Derek Jarman, cineasta britânico de grande renome na cena audiovisual gay e do New Queer Cinema. Jarman lançou *Blue* em 1993, um drama biográfico experimental no qual trata de sua vida e das consequências do HIV. O cineasta faleceu em decorrência de complicações da AIDS pouco tempo depois desse último filme.

10 É importante sublinhar a fala do médico que informa Luke sobre sua sorologia: “O teste apenas verifica que você tem os anticorpos para o vírus. E como você provavelmente sabe, muitas pessoas vivem uma vida perfeitamente saudável e normal por anos e anos, portanto,

seja, negam as narrativas trágicas do sujeito adoentado e passivo que morre sozinho em leitos de hospitais. A jornada hedonista toma como lema a expressão em inglês *Fuck the world* (Foda-se o mundo). Esse filme incorpora características dos *road movies* (filmes de estrada) e chegou a ser conhecido, na época, como o *Thelma & Louise* gay, filme lançado no ano anterior, com direção de Ridley Scott e roteiro de Callie Khouri.

O comparativo não é gratuito, pois as narrativas possuem muitos pontos similares. *Thelma & Louise*, em linhas gerais, acompanha a história de duas mulheres, com diferentes modos de vida, que decidem sair para um final de semana juntas, porém, após uma tentativa de estupro que acaba em morte, tornam-se procuradas pela polícia¹¹. O mote do roteiro de Callie Khouri assume aspectos feministas ao discutir a assimetria de direitos e poderes entre homens e mulheres, argumentando que no universo patriarcal em que se moviam, seria difícil uma possível vítima de estupro não ser culpabilizada pelo ato – questões que, nos dias de hoje, estão cada vez mais presentes nos debates públicos.

No caso do filme roteirizado por Gregg Araki, o espectador segue a jornada de dois homens gays de realidades distintas – Luke (Mike Dytri), um *drifter*, um sujeito de características nômades, não integrado ao mundo social típico; Jon (Craig Gilmore), um crítico de cinema, com uma vida enraizada na metrópole, com emprego fixo. Ambos são soropositivos e vivem em um momento em que ainda há muito preconceito com a comunidade gay. Então, após sofrer intimidação homofóbica de três sujeitos armados com

de forma alguma você considerar isso uma sentença de morte. E sem dúvida você já ouviu do chamado sexo seguro, que, como membro de um **grupo de alto risco**, você deveria praticar de qualquer maneira” (Araki, 1992, sem grifo no original)

11 No filme de Araki, além da similaridade na estrutura do roteiro, há uma alusão irônica às personagens epônimas do *road movie* de Ridley Scott: Luke pega carona com duas lésbicas, Fern e Daisy, que dirigem um conversível vermelho e fogem da polícia depois de terem atirado na genitália de um sujeito. As duas mulheres discutem porque uma delas fica enciumada porque a outra estaria flertando com Luke. Em *Thelma & Louise*, as personagens em fuga dão carona para um viajante, J.D., com quem Thelma acaba flertando.

tacos de beisebol¹², Luke acaba por matá-los, o que leva os dois, mais tarde, a fugirem em uma jornada errática de fuga rebelde, de autoaceitação e de luta pela vida. No contexto dos anos 1990, assim como aconteceu com Thelma e Louise, não haveria como Luke justificar legítima defesa do corpo gay em uma sociedade heteronormativa e repressora das sexualidades dissidentes, época ainda marcada por escassas leis protetivas em relação à comunidade gay.

Em outro texto pude discorrer sobre a relação entre os relatos de viagem da literatura e os *road movies*¹³, mas penso que a jornada de Luke e Jon não pode ser percebida fora do escopo da viagem e seus sistemas metafóricos – o que inclui a dinâmica produzida pelo HIV e suas significações culturais. Em primeiro lugar, é preciso afirmar algo que, a princípio, pode parecer paradoxal, mas todo *road movie* contém uma viagem; no entanto, nem todo filme com viagem é um *road movie*. Não é exatamente o ato de viajar que, por si só, define o gênero, mas, sim, o tipo de viagem em funcionamento e as consequências do trajeto para a vida interior dos sujeitos. Logo, não estamos diante de histórias que enfatizam o destino como *realização de um feito* – o que estaria mais próximo da conquista do gênero de aventura –, posto que a trajetória/caminho assume uma *função catalisadora para mudança*. Ao teorizar sobre a confluência entre o relato e o ato de viajar, o filósofo Tzvetan Todorov (2006, p. 231) pondera: “O deslocamento no espaço é o signo primeiro, o mais fácil, da mudança: ora, quem diz vida, diz mudança. (...) A viagem no espaço significa a passagem do tempo, o deslocamento físico, a mutação interior.” Na perspectiva de Todorov (2006), a viagem joga com os pares binários estático/dinâmico, exterior/interior, material/espiritual como forma de acentuar que o deslocamento espacial perfaz um movimento temporal, muito mais íntimo e particular,

12 É possível notar uma alusão aos personagens ultraviolentos de *Laranja Mecânica*, filme de 1971, dirigido por Stanley Kubrick.

13 C.f. MARKENDORF, Marcio. A narrativa de viagem contemporânea. *Revista Estação Literária*. Londrina. Volume 10A, p. 221-236, dez 2012.

com outra natureza de contabilidade, distinta da cronologia dos relógios. Na narrativa de Gregg Araki, espaço e tempo assumem outras camadas de conotação, como a tomada do espaço social por meio de corpos políticos soropositivos ou como a negação de uma temporalidade de contagem regressiva estabelecida pelo diagnóstico de HIV¹⁴.

Por ser material-espiritual, visto que é impossível viajar sem proventos de alguma origem, a viagem dos *road movies* não é aparentada da movimentação capitalista das viagens de turismo. Viajar para conhecer paisagens distintas, sob a ótica do turismo, implica em uma relação de consumo com o espaço, frequentemente simplificado em sua complexidade e recortado cosmeticamente por cenários considerados cartões-postais. Como deleite capitalista de entretenimento, muitas vezes associado ao período de férias trabalhistas, o turismo dificilmente inclui a transformação interior, embora a apropriação material via *souvenir* aconteça como meio de gozo e registro. Quanto a essa questão, é elucidativa a afirmação do sociólogo Edgar Morin (2005, p. 73) de que “o turismo se torna uma viagem-espetáculo ao interior de um universo de paisagens, monumentos e museus”, experiência centrada na imagem e no consumo:

O turista não é apenas um espectador em movimento. Ele não se beneficia apenas (sobretudo quando circula de automóvel) de uma volúpia particular que vem da consumação do espaço (*devorar* os quilômetros). (...) Por algumas compras de objetos simbólicos tidos como *souvenirs* – Torre de Pisa em miniatura, cinzeiros figurativos e outras bugigangas do gênero – ele se apropria magicamente da Espanha ou da Itália. Enfim, ele consome o ser físico do país visitado, na

14 Em diversas cenas, contrariando a visão positiva do médico, há um tipo de *memento mori* que insinua a presença fantasmática do medo da morte entre soropositivos: o crânio em cima da mesa do médico que anuncia a sorologia positiva de Jon; o esqueleto pendurado na porta do guarda-roupa de Jon; os brincos de esqueleto da irmã do crítico de cinema.

refeição gastronômica (...). O turista pode dizer ‘eu’, ‘eu vi’, ‘eu comi’, ‘eu estive lá’, ‘eu fiz 5.000 quilômetros: essa é a evidência física indiscutível, esse sentimento de *estar lá*, em movimento, em jogo, que valoriza o turismo em relação ao espetáculo (Morin, 2005, p. 73-74, grifado no original)

Conforme a argumentação de Morin, é perceptível que o viajante dos filmes de estrada está completamente desconectado desse tipo específico de experiência de movimento por outra geografia. Permanecem igualmente refratárias a esse deambular pela estrada outros modos, com funções práticas distintas, como a do colonizador (de ação político-militar sobre outro território), do aventureiro (de conquistas/saques em relação a geografias caracterizadas como exóticas), do imigrante (de mobilidade calcada em problemas políticos e/ou econômicos no país de origem) e do peregrino (de motivação religiosa, em busca de cura espiritual ou pagamento de promessas). Em se tratando do contexto de *Viver até o fim*, sobretudo a partir do personagem *drifter* Luke, é possível associar o deslocamento espacial a um desejo nômade ou a uma prática de errância rebelde. Tais trajetórias são deflagradas, na maior parte das vezes, em função de problemáticas de identidade (cultural, política, religiosa, racial, de gênero, de sorologia), o que conferem certa experiência traumática ao deslocamento – passível de ser, em parte, superada. Nas palavras de Michel Maffesoli (2011, p. 16), a errância “exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente das gerações jovens (...)”. A lógica da dissidência parece constituir a mirada acertada para avaliar um filme produzido pela contracultura e pelo cinema gay independente dos EUA.

O historiador Sylvain Venayre (2013), ao analisar as transformações da imagem do aventureiro ao longo do tempo, sinaliza que o impacto da contracultura estadunidense – fortemente in-

fluenciada pelo emblemático livro *On the road*, de Jack Kerouac¹⁵, de 1957 – reconfigurou a aventura moderna de modo a conferir-lhe um estatuto de “modalidade estética da existência”. Na nova mística aventureira que se estabelece, o aventureiro encarna “o individualismo absoluto da dissidência”, condição que implica certo horror ao pensamento hegemônico, desprezo às autoridades, aversão aos conflitos militares, responsáveis por instalar um desejo de que o corpo não sirva a outro que não a ele mesmo (Venayre, 2013, p. 403-404). Infelizmente, Venayre adota um ponto de vista masculino e heterossexual em sua abordagem, descrevendo uma separação binária dicotômica entre corpos masculinos e femininos – embora não exclua a mulher virilizada e o homem feminilizado – o que limita outras aproximações teóricas. Entretanto, é possível recontextualizar seu conceito para a discussão de corpos gays soropositivos nos anos 1990 enfocados pelo New Queer Cinema de Gregg Araki: a dissidência opera no modo como tais sujeitos, percebidos à margem da sociedade, figuras sem inteligibilidade social, decidem dar às próprias vidas um destino desejado – e não aquele configurado pelos discursos médico-jurídicos hegemônicos ou mesmo pelas políticas públicas de suporte. Tal perspectiva encontra eco nas palavras do pesquisador Henrique Rodrigues (2015, p. 74):

O protagonismo de personagens marginalizadas e descontentes com a sociedade em que vivem, a busca de um ideal de liberdade proporcionado pela estrada e a admissão da mesma enquanto um espaço acima da lei são alguns temas recorrentes no road movie como um todo e viriam a ser explorados em larga escala pelo New Queer Cinema.

15 A título de curiosidade, as duas lésbicas que dão carona a Luke referem-se a ele como um *drifter* nômade, um caubói solitário que cruza o país pegando carona como Jack Kerouac.

Em convergência com semelhantes posicionamentos teóricos, a leitura de Guacira Lopes Louro (2018, p.14), baseada em James Clifford, argumenta que o recurso metafórico da viagem pode ser usado para “falar sobre as raízes e rotas, sobre as formas como os ‘dentros’ e os ‘foras’ de uma comunidade são ‘mantidos, policiados, subvertidos, cruzados’, para contar sobre as zonas de fronteira”. Nesse sentido, parecem reverberar as palavras da crítica cinematográfica Lizzie Francke (1993) acerca do mote narrativo em *Viver até o fim*: “Estética e politicamente este filme é um instantâneo (de seu tempo). É imediato, desesperado e intencionalmente perturbador, com os seus dois heróis HIV positivos, cowboys solitários dos anos 1990, que pegam a estrada para se perderem numa América que os traiu”¹⁶. Assim, ao negar a confluência entre diagnóstico sorológico e destino fatal para os corpos soropositivos, os personagens de Gregg Araki decidem viver ao máximo suas vidas e sentem-se:

Liberados da obsessão com o corpo saudável que, legitimado pelo discurso médico, configura o único caminho para a felicidade e plenitude na sociedade do final do século XX, [de modo que] Luke e Jon conseguem encontrar uma inesperada satisfação hedonista na abjeção imposta aos seus corpos. (Rodrigues, 2015, p. 75).

Os signos da contracultura e do preconceito social ficam imediatamente expressos nos primeiros minutos do filme, quando a obra é anunciada como um filme “irresponsável” de Gregg Araki e, depois, abre com uma sequência de Luke escrevendo sobre um *grafitti* “Fuck the world”. Outros elementos visuais/narrativos complementam o espírito dos personagens e o olhar crítico do diretor: o adesivo traseiro no carro de Jon, “Choose death” (Prefira a morte); a pichação de Luke na cabine de um banheiro, “I blame

16 No original: “Aesthetically and politically this is an instant film. It is immediate, desperate and intentionally disturbing, with its two HN positive heroes, lonesome cowboys for the 90s, who take to the road to get lost to an America that has betrayed them”.

society” (Eu culpo a sociedade); uma outra pichação no banheiro, sem atribuição, “Kill fags” (matem as bichas) é substituída por Luke por “Fags rule o.k.” (em tradução livre, bichas estão no comando); um sujeito punk neonazista, vestindo uma camiseta com estampa de porco, que afronta os dois personagens chamando-os de “veados” e declarando um novo significado para AIDS (*Adiós, Infected Dick Suckers*, expressão que, em tradução livre, seria ‘Adeus, chupadores de pau infectados), é agredido por Luke na rua; e, ainda, a declaração romântica de Luke a Jon, escrita dentro de um coração desenhado com marcador de texto em uma cabine telefônica, “Luke + Jon, till death do us part” (Luke e Jon, até que a morte os separe¹⁷). Não é difícil perceber, ainda, que muitas linhas de diálogo possuem força de comentário social e de crítica política ao espírito homofóbico dos anos 1990.

Ao contrário dos filmes dos anos 1980, muito mais associados ao drama da morte próxima e à luta pela sobrevivência (e humanização) em hospitais, *Viver até o fim* elabora uma defesa da liberdade e da vontade de permitir aos personagens experimentar a vida em campo aberto, como demonstra, poeticamente as cenas finais do filme (figura 1), longe da claustrofobia dos quartos fechados. Por isso a perspectiva da viagem sem rumo, errática e errante, permite atuar contra metáforas culturais em funcionamento sobre a doença do período. O filme de Araki é uma tentativa de esconjurar os fantasmas do HIV/AIDS e propor uma desautomatização das metáforas culpabilizadoras e preconceituosas da doença (Sontag, 2007) – ainda que declare uma aposta *irresponsável* de realização. Em termos subjetivos, um soropositivo nos anos 1980-1990 altera seu status de objeto de desejo para objeto indesejável, princípio que evoca a transformação do sujeito em outra coisa, um outro alguém. É, nesse sentido, reveladora, a declaração do cineasta Jean-Claude Bernardet, também soropositivo, em um livro de

17 Esses votos de amor, muitos comuns em cerimônias de matrimônio heterossexuais, ganham um significado distinto quando se trata de dois gays soropositivos que desejam viver plenamente seus últimos anos de vida.

cunho autobiográfico *Corpo crítico*: “Não sou mais eu mesmo, o mesmo indivíduo de antes só que agora doente, a doença criou um novo indivíduo ou criei um novo indivíduo pela doença” (Bernardet, 2021, p.89).

Como os *road movies*, frequentemente, evocam a transformação do indivíduo a partir das paisagens com as quais toma contato, criando um novo indivíduo, tal metáfora alquímica recebe outra camada de sentido quando se trata de dois personagens soropositivos que, subjetivamente, sentem-se transformados em outros sujeitos em função da infecção sexualmente transmissível que adquirem. O psiquiatra e psicanalista Vittorio Linguardi reforça tal perspectiva como um profissional da saúde: “(...) um médico nunca deve esquecer que a pessoa doente perdeu algo: a representação de si à qual está acostumada, o sentido de segurança, às vezes, a autoestima” (Linguardi, 2021, p. 6). Diagnóstico e destino, em um *queer road movie*, permitem interpretações mais amplas sobre o processo de iluminação e invenção de um outro sujeito em viagem. E o roteiro de Araki, na contramão das narrativas de despedida, descreve para a cena final, em plano aberto, a seguinte sensação libertadora: “E eles permanecem, sentados lá. Olhando para o mar. Com o terrível e aterrorizante Futuro se estendendo impiedosamente diante deles”¹⁸ (Araki, 1994, p. 86)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um contexto em que o diagnóstico de HIV/AIDS, frequentemente, era associado a narrativas trágicas e de sofrimento, o filme *Viver até o fim* propôs uma abordagem ousada e liberadora. O longa-metragem centrou-se em dois personagens gays soropositivos, Luke e Jon, que decidem pegar a estrada em busca de uma atitude mais ativa em relação ao diagnóstico. Essa jornada

18 No original: And they're left, sitting there. Staring at the sea. With the dreadful, terrifying Future spanning out mercilessly before them.

hedonista, simbolizada pela expressão “Foda-se o mundo” (*Fuck the world*), incorporou elementos dos *road movies*, apresentando uma oportunidade única para explorar a relação entre a viagem e a busca de uma vida plena, apesar das adversidades. A comparação do filme com *Thelma & Louise*, que aborda a história de duas mulheres que também decidem pegar a estrada, é relevante, pois ambas as narrativas compartilham elementos temáticos e de espírito de rebeldia. A metáfora da viagem, como abordada pelo filósofo Tzvetan Todorov (2006), oferece uma perspectiva que vai além do deslocamento físico, focando na transformação interior dos personagens em função da doença. Os protagonistas de *viver até o fim* embarcam em uma jornada de autoaceitação e luta pela vida, desafiando as narrativas tradicionais de vitimização e resignação. Nesse sentido, a viagem se torna um componente libertador, uma oportunidade de afirmar a própria existência e a busca por uma vida significativa, marcando uma resistência à cronologia do diagnóstico de HIV. O filme de Gregg Araki representa um exemplo poderoso de como o New Queer Cinema não apenas quebrou barreiras nas representações de personagens homossexuais, mas também redefiniu as narrativas em torno do HIV/AIDS. A viagem, como tema central, simboliza a busca por liberdade, a rejeição das normas sociais e a afirmação da vida. Em um contexto de preconceito e discriminação, *Viver até o fim* destaca a importância de desafiar as metáforas culturais associadas à doença e reafirma a capacidade humana de buscar a vida. Mesmo sob o estigma da morte.

REFERÊNCIAS

- ARAKI, Gregg. *The living end/totaly f***ed up*: a screenplay. New York: Morrow, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O corpo crítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BEAUVAIS, Yann. Cinema experimental e videoarte no combate à aids. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Editora LDC, 2015. p. 68-73.

- FRANCKE, Lizzie. *Sight and Sound*, vol. 3, nº 3, 1993.
- LOURO, Guacira Lopes. Viajantes pós-modernos. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 11-24.
- JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo – AIDS, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LINGIARDI, Vittorio. *Diagnóstico e destino*. Tradução de Julia Scamparini. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo – vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MARKENDORF, Marcio. A narrativa de viagem contemporânea. *Revista Estação Literária*. Londrina. Volume 10A, p. 221-236, dez 2012
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo 1 - neurose*. 9ª edição. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- PERLONGHER, Nestor. *O que é AIDS*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PIDDUCK, Julianne. New Queer Cinema e vídeo experimental. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Editora LDC, 2015. p. 56-67.
- RODRIGUES, Henrique. A irresponsabilidade em trânsito – notas sobre a estrada no New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Editora LDC, 2015. p. 74-76.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora e AIDS e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *A viagem e o seu relato*. Revista de Letras. São Paulo, v. 46, nº 1, p. 231-244, jan-jun 2006.
- VENAYRE, Sylvain. A virilidade ambígua do aventureiro. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (orgs). *História da virilidade – a virilidade em crise?* Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p. 394-423.

FILMOGRAFIA

- AIDS, aconteceu comigo (An early frost). Direção de John Erman. Roteiro de Ron Cowen, Daniel Lipman e Sherman Yellen. Produtor: Perry Lafferty. Produtora: NBC Productions. Estados Unidos, 1985, 1h35min, cor.

BUDDIES. Direção e roteiro de Arthur J. Bressan Jr. Produtor: Arthur J. Bressan Jr. Produtora: Film and Video Workshop. Estados Unidos, 1985, 1h21min, cor.

MEU QUERIDO companheiro (Longtime companion). Direção de Norman René. Roteiro de Craig Lucas. Produtor: Stan Wlodkowski. Produtoras: American Playhouse, Companion Productions e The Samuel Goldwyn Company. Estados Unidos, 1989, 1h36min, cor.

PARTING Glances: olhares de despedida (Parting Glances). Direção e roteiro de Bill Sherwood. Produtores: Yoram Mandel e Arthur Silverman. Produtora: Rondo Productions. Estados Unidos, 1986, 1h30min, cor.

TONGUES Untied. Direção de Marlon Riggs. Roteiro de: Joseph Beam, Chris Harris e Essex Hemphill. Produtor: Marlon Riggs. Produtora: Signifyin' Works. Estados Unidos, 1989, 55min, cor.

VIVER até o fim (Buddies). Direção e roteiro de Gregg Araki. Produtor: Jon Gerrans. Produtoras: Desperate Pictures e Strand Releasing. Estados Unidos, 1992, 1h21min, cor.

DESMEMBRAMENTO ANÍMICO: OU QUANDO O CINEMA VISITA O CHACO PARAGUAIO

Andréa C. Scansani
(UFSC)

PALAVRAS PRELIMINARES

O cinema é e provoca movimento. Deslocar-se por meio dele pode levar-nos a deleites, desenfadados, sobressaltos, fantasias, desalentos. Ao mesmo tempo, quando o cinema nos transporta a histórias e lugares pouco conhecidos, nos é colocada uma dupla tarefa: a de acompanhar a coerência interna da narrativa forânea e a de expandir nossas sensibilidades a outras realidades que não a nossa. Nessa almejada amplificação da percepção, reside a responsabilidade dos cineastas que enveredam por caminhos que não lhes são familiares e, também, daqueles que apontam suas câmeras para si e seu entorno, abrindo estradas de mão dupla a serem percorridas por espectadores das mais variadas procedências. Essas novas veredas firmam um compromisso, nem sempre honrado, de conhecimento mútuo e, portanto, de responsabilidade compartilhada. Esse contrato implícito estende-se à pesquisa e aos pesquisadores que apresentam o outro como protagonista de suas reflexões. Portanto, ao iniciar este breve ensaio, peço licença para pensar, junto aos leitores, as várias camadas que compõem o Chaco paraguaio e que servem de cenários para os filmes a serem

analisados. Propomos aqui um olhar cauteloso, embora parcial, sobre este corpo de terras e gentes, compreendido entre os rios Paraguai e Pilcomayo, sob a perspectiva do cinema documental. Trata-se de um território em rápida transformação no coração do Grande Chaco, a grande planície que se estende pela Bolívia (13%), Argentina (59%), Paraguay (23%) e uma pequena porção do Brasil (5%). Faz fronteira com o pé dos Andes (Oeste), o sistema fluvial dos rios Paraguai e Paraná (Leste), os Banhados de Izozog (Norte) e as Salinas Grandes (sul) (Naumann, 2006, p. 5). Um bioma que forma o segundo sistema florestal contínuo mais extenso e diversificado da América do Sul, depois da Amazônia, com a qual faz fronteira.

Sobre essa importante área se sobrepõem todo tipo de disputas políticas, econômicas, sociais, culturais e, por que não dizer, anímicas. Isso inclui as constantes invasões de missionários religiosos em territórios indígenas; o conflito bélico entre Bolívia e Paraguai¹, o qual reconfigurou a cartografia administrativa de ambos os países; a distribuição de títulos de propriedades para latifundiários paraguaios e estrangeiros em troca de favores durante a ditadura mais longa da América Latina; a promoção da ideia supranacional de uma *República Unida da Soja* disseminada por empresas ligadas ao agronegócio e, a atual construção do corredor bioceânico, apelidado de “novo canal do Panamá”, que atravessará o território de leste a oeste. Essas camadas superpostas sobre um mesmo corpo representam a complexidade que alguns cineastas enfrentam ao escolher a região e seus habitantes como protagonistas de seus filmes. O Chaco, cuja origem da palavra nos leva a pensar em uma “união de nações” (Tissera, 1978; Altamirano, 2016), desafia os conceitos de nação, tanto aqueles relacionados com um sentimento de pertencimento cultural, linguístico e práticas sociais, como as próprias delimitações administrativas dadas pelos Estados.

1 Vale a pena lembrar que a Guerra do Chaco (1932-35) não se limitou unicamente a uma disputa pelo território do Chaco Boreal entre Bolívia e Paraguai, mas que também atendeu aos interesses de duas corporações petrolíferas transnacionais: a estadunidense *Standard Oil* (grupo Rockefeller) e a anglo-holandesa *Royal Dutch Shell*.

Tendo em mente a coexistência de realidades díspares em uma mesma região, investigaremos os paradoxos do território a partir da análise de três documentários realizados no Chaco paraguaio². O primeiro, *El impenetrable* (2012), dos cineastas italianos Fausta Quattrini e Daniele Incalcaterra, nos leva aos bastidores da distribuição de terras no Paraguai. Já, *Apenas el Sol* (2020), da cineasta Arami Ullón e conduzido pelo líder ayoreo Mateo Sobode Chiqueno, aborda a fragmentação anímica e material dos povos ayoreo em contato com missões evangélicas e o agronegócio. O último, *Ujirei* (2016), é dirigido pelo próprio Mateo Sobode Chiqueno, que participou de uma formação organizada pelo *Coletivo Ayoreo de Cinema* em associação com o projeto brasileiro *Vídeo nas Aldeias*. O cineasta ayoreo observa, com grande perspicácia, os *cojñone* (não indígenas) em um valioso e incomum contra plano da história oficial. Dessa forma, os três trajetos cinematográficos nos ajudarão a pensar os limites e as incongruências de uma ocupação territorial em conflito direto com as múltiplas formas de existir e persistir neste corpo fragmentado conhecido como Chaco Boreal.

JUNTA DE NAÇÕES

O termo “chaco”, de acordo com Tissera (1978, p. 69-70), tem suas raízes em duas línguas andinas, o quechua e o aimará. No aimará da época pré-colombiana, “chaco” se referia a uma argila conhecida como “terra de Chac’co”, valorizada no mercado cerâmico por suas supostas propriedades curativas. Já no quechua, “chaco” significava “caça”. No entanto, a caça ao estilo “chaco” diferia substancialmente das práticas comuns. Essas expedições de caça exigiam a participação de grupos numerosos, superando assim a população de cada comunidade, e eram realizadas se-

2 Nas últimas décadas, podemos acompanhar uma série de filmes paraguaios, documentais ou não, que voltam suas câmeras ao Chaco. Quer seja para revisitar a guerra com a Bolívia, ou para investigar mais de perto as idiosincrasias da região. Como *Réquiem por un soldado* (2002), de Galia Giménez; *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina; *La redención* (2018), de Hérib Godoy; *Eami* (2022), de Paz Encina; *Boreal* (2022), de Federico Adorno; entre outros.

guindo um rigoroso protocolo coletivo. Portanto, cada “chaco” correspondia a uma “junta de nações”, de onde a expressão se tornou uma representação simbólica do “chaco”. O historiador jesuíta Pedro Lozano, em sua *Descripción Chorográfica del Gran Chaco* (1733), afirma:

A interpretação comum nos dias atuais inclui, sob o nome “Chaco”, várias províncias habitadas por nações não cristãs, que se estendem e se comunicam entre si por centenas de léguas na direção oeste e em direção ao Rio da Prata, entre as províncias de Paraguai, Rio da Prata, Tucumán, Chichas, Charcas e Santa Cruz de la Sierra. A etimologia deste nome, Chaco, denota a diversidade das nações que habitam esta região. Quando os indígenas saem para caçar e se reúnem de várias partes com vicunhas e guanacos, aquela multidão reunida é chamada de “Chacu” na língua quéchua, que é a língua predominante no Peru, e devido à grande variedade de nações que habitam essas terras, eles a chamaram por semelhança àquela reunião, “Chacu”, que os espanhóis corromperam para “Chaco” (Lozano, 1733, não paginado, tradução nossa).

Se nos detemos na longa citação do século XVIII, é com o propósito de estabelecer um ponto de partida sólido, mesmo que seja a partir de uma perspectiva linguística, sobre as transformações dos padrões de ocupação da região. Em tempos passados, a “união de nações”, composta por uma multidão de nações indígenas, se reunia em prol de uma atividade comum: a caça. No entanto, ao longo das diversas apropriações do território, essa união vantajosa deixa de ser possível e se fragmenta, não apenas em termos sociais, culturais e geográficos, mas também em ações político-econômicas conflituosas. Desde a invasão colonial espanhola, essa grande planície sofre uma série de desmembramentos que,

devido às limitações deste texto, não seriam possíveis de serem enumerados em sua íntegra. No entanto, ao nos concentrarmos na parte paraguaia da região, fazemos uma transição histórica de vários séculos para examinar alguns dos conflitos que compõem esse cenário e que estão presentes nos documentários a serem analisados.

DISJUNÇÃO SOCIOESPACIAL

O Paraguai de hoje é o resultado da diversidade de territórios submetidos ao controle e à estrangeirização da terra em diferentes períodos ao longo de seu processo de reconfiguração territorial (Pereira, 2018, p. 69-70). Nunca é demais lembrar que

em seu primeiro período como país independente (1811-1870), o Paraguai se caracterizou por medidas de resguardo de seu território. Era um país rural que centralizava a terra em poder do Estado, em um primeiro momento, recuperando terras que pertenciam a herdeiros da colônia e, mais tarde, terras que a igreja católica usufruía. O Estado paraguaio, segundo estatísticas da época, chegou a contar com 98% do território na forma de terras fiscais (Rojas, 2016, p. 52), talvez tenha sido a época de maior bonança econômica de sua história” (Ávila; García, 2019, p. 15).³

3 No original: “*En su primer apartado el Atlas del Agronegocio en Paraguay hace una revisión histórica sobre el surgimiento del agronegocio en nuestro país; allí señala que ‘en su primer periodo de país independiente (1811 -1870) Paraguay, caracterizado por medidas de resguardo del territorio tomadas en primera instancia por el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia y luego por los López, era un país rural que centralizaba la tierra en el estado, en primer momento recuperando tierras que pertenecían a herederos de la colonia y más tarde las tierras que usufructuaba la iglesia católica. El Estado paraguayo, según estimaciones de la época llegó a contar con el 98% del territorio en forma de tierras fiscales’* (Rojas, 2016 p.52), quizás la época de mayor bonanza económica de la historia de Paraguay.” Disponível em <https://www.baseis.org.py/breve-historia-de-la-tierra-en-paraguay/>. Acesso em: 09 de julho de 2024.

Período que chega, definitivamente, a seu fim com a sanguinolenta Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), cuja participação atroz do Brasil imperial deve sempre ser lembrada. As consequências imediatas do conflito não se limitaram ao aniquilamento da população paraguaia⁴ ou à significativa perda de grandes extensões territoriais para a Argentina (Província de Misiones e uma parte significativa do Chaco) e para o Brasil (parte dos atuais Estados de Mato Grosso do Sul, Paraná e Santa Catarina). Na verdade, o principal impacto do conflito reside na abertura desenfreada de “venda” do território paraguaio com o objetivo de liquidar a dívida de guerra. Vale ressaltar que “dois terços do Chaco foram vendidos às costas da população que ali habitava, enquanto comunidades inteiras foram expulsas de suas terras e se tornaram parte de uma legião de indígenas semi-escravizados e trabalhadores rurais sem terra em um país de latifúndios imensos” (Riquelme, 2003 apud Guereña e Villagra, 2016, p. 11, tradução nossa). Um dos casos mais surpreendentes é o do empresário espanhol Carlos Casado, que conseguiu acumular um quarto da extensão do Chaco.⁵ Além de gerar receitas, embora insuficientes, as leis de venda de terras públicas também tinham um propósito geopolítico: povoar e estabelecer as fronteiras internacionais com a Bolívia. A delimitação se materializaria ao final da Guerra do Chaco (1935) e seria assinada apenas em 2009, pelos então presidentes Fernando Lugo e Evo Morales⁶.

Estratégias semelhantes de desmantelamento da pequena propriedade rural em prol da estrutura latifundiária do país se

4 No início da guerra a população paraguaia era estimada em 800.000 habitantes. Em 1872 restavam 231.196 paraguaios (Pastore, 1972, citado por Izá Pereira, 2018, p. 6).

5 “Puerto Casado: Del esclavista de Palencia al control de la Secta Moon”, *Otramérica*, 18 de junho de 2012 (citado por Guereña y Villagra, 2016, p. 11).

6 O documento assinado, “*Memoria Final* de la demarcación del límite internacional entre Bolivia y Paraguay” foi elaborado por uma comissão mista que delimitou a fronteira em cumprimento do *Tratado de Paz, Amistad y Límites*, firmado por ambos os países, e do *Laudo Arbitral* que data de 1938. (Agência Estado, 27/04/2009 - <https://www.tribunapr.com.br/noticias/mundo/paraguai-e-bolivia-fixam-fronteira-74-anos-apos-guerra/>).

intensificam também em outros dois momentos da história paraguaia: durante a mais longa ditadura do continente americano, sob o regime de Alfredo Stroessner (1954-1989), e na atualidade, onde predomina a transnacionalização territorial impulsionada pelo agronegócio. De acordo com o relatório da Oxfam (Guereña e Villagra, 2016), durante o regime de Stroessner, militares, empresários e funcionários próximos ao poder adquiriram ilegalmente quase sete milhões de hectares de terras destinadas à reforma agrária. A Comissão de Verdade e Justiça examinou mais de 200.000 concessões de terras rurais, encontrando graves irregularidades em mais de 4.000 lotes. Essas terras representam 19.3% do território nacional e 32.7% das terras aráveis.

Um pouco mais de mil pessoas receberam no total quase cinco milhões de hectares. Entre eles está o próprio Alfredo Stroessner, o líder do Partido Colorado Blas N. Riquelme e o ex-ditador nicaraguense Anastasio Somoza. Inclusive o atual presidente do Paraguai em 2016, Horacio Cartes⁷, teria se beneficiado do saqueio de terras estatais⁸ ao, supostamente, receber 4.000 hectares no Chaco em 1980 (Guereña e Villagra, 2016, p. 13).

Com essa trajetória histórica, o Paraguai entra no século XXI apresentando a distribuição de terras mais desigual do mundo

7 Horacio Cartes assume a presidência em 2013 depois da saída antecipada de Fernando Lugo, quem sofreu o mesmo destino que outros governos latino-americanos, ditos progressistas, derrocados em uma série de golpes encobertos sob o véu de manobras político-jurídicas (*lawfares*). Como a destituição do presidente eleito Manuel Zelaya (Honduras, 2009) ou o processo político da presidenta Dilma Rousseff (Brasil, 2016). Portanto, quando Horacio Cartes (2013-2018) assume a presidência, não nos surpreende que declare aos empresários brasileiros: “usen y abusen de Paraguay porque este es un momento importante de oportunidad” (Cartes, Horacio. *Jornal Última hora* de 18 de fevereiro de 2014, citado por Makaran, Gaya. 2016, p. 34).

8 Ver “Municipalidad de Villa Hayes confirma origen ilegítimo de tierras de Cartes” en ABC Color, 3 de febrero de 2016. Disponível em <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/economia/municipalidad-de-villa-hayes-confirma-origen-ilegitimo-de-tierras-de-cartes-1449776.html>. Acesso em: 9 jul. 2024.

(Guereña e Villagra, 2016, p. 14)⁹, sendo a soja a protagonista do território, ocupando 60% de sua área cultivável. Essa é uma realidade experimentada também por seus vizinhos, que se submetem ao poder de corporações gigantescas, como a chinesa *Syngenta*¹⁰, cuja despuorada publicidade promove a ideia de uma “República Unida da Soja” que pleiteia uma nova cartografia administrativa da região em um espaço supranacional composto por partes da Argentina, Paraguai, Uruguai, Brasil, Bolívia e Peru. Todos esses fatores levam o Paraguai a ter uma das taxas de desmatamento mais altas do planeta, se pensarmos em sua área territorial total. Somente no ano de 2017, foram perdidos 1.171 hectares de floresta (Duarte, 2022), o que equivale a uma média de sete árvores por segundo¹¹. Nesse contexto, o Chaco se destaca como a última fronteira agrícola do país, tanto para proprietários rurais locais quanto para capitais transnacionais, em uma nova reconfiguração da região.

DA UTOPIA EUROPEIA AO APOCALIPSE AYOREO¹²

Nosso primeiro encontro com o Chaco paraguaio a partir do cinema ocorreu em 2016, durante a mostra *Ateliers Varan*¹³ que

9 PNUD (2010) baseado em dados do *Censo Agropecuario Nacional* de 1991 e 2008 citado por Guereña y Villagra, 2016, p. 14.

10 Segundo a pesquisadora Sônia Hess (Paes, 2023) da Universidade Federal de Santa Catarina, “o grupo *Syngenta* encabeça a lista dos que mais podem vender no Brasil agrotóxicos irregulares na União Europeia. Fundado na Suíça, mas comprado em 2017 pela estatal chinesa *ChemChina*, o conglomerado tem autorização de venda para 233 produtos proibidos na Europa, considerando sua subsidiária aqui no país e também as filiais da Adama, controlada pelo mesmo grupo”. [...] “O mesmo conglomerado chinês foi acusado recentemente de burlar fiscalizações do governo brasileiro”. O estudo ainda aponta “que o grupo teria acrescentado substância poluente a três de seus produtos, em quantidades três vezes superiores às permitidas pelo Ibama, Anvisa e Ministério de Agricultura”. Disponível em <https://mst.org.br/2023/07/18/syngenta-upl-basf-as-empresas-que-mais-vendem-no-brasil-agrotoxicos-proibidos-na-europa/>. Acesso em: 9 jul. 2024.

11 São 585.000 árvores por dia. Outro dado alarmante ocorre na Amazônia, no ano de 2021 foi perdido em torno de 1,5 milhão de árvores por dia ou 17 por segundo.

12 A ideia de uma sociedade ayoreo pós-apocalíptica é longamente desenvolvida por Bessire e Belisário, 2020.

13 Em 1978, as autoridades da República de Moçambique pedem a cineastas renomados para irem filmar as transformações do país. O francês Jean Rouch é um deles e propõe formar futuros realizadores locais para que possam filmar sua própria realidade. Com Jacques de

percorreu o Brasil com vários filmes. Entre eles estava *El Impenetrable*¹⁴, um documentário realizado em 2012 pelos italianos Fausta Quattrini e Daniele Incalcaterra, que descrevem seu trabalho como “um faroeste contemporâneo com protagonistas bem reais”. Posteriormente, essa mesma dupla produziria outro filme chamado *Chaco* (2017). A história começa quando Incalcaterra herda cinco mil hectares no Chaco paraguaio, adquiridos por seu pai durante a ditadura de Stroessner. Determinado a transformá-los em uma reserva ambiental e devolvê-los ao seu povo original, os Guaraní Nandeva¹⁵, o cineasta tenta chegar à sua propriedade por terra. No entanto, ele se depara com o bloqueio de pistoleiros sob as ordens de Tranquilo Favero, um brasileiro considerado “o rei da soja”, que está na região por cerca de 50 anos. Incapaz de superar as barreiras terrestres, ele finalmente sobrevoa a área e percebe que suas terras estão ocupadas. Após uma série de audiências com várias autoridades, incluindo uma conversa inusitada com o próprio Favero - na qual o proprietário comenta sobre a prática de compras múltiplas de terras no Paraguai, mencionando um certo uruguaio que utiliza o território do italiano -, Incalcaterra descobre uma dupla titularidade de sua herança.

É nesse momento que conhecemos os detalhes da distribuição de terras feita pela ditadura, que beneficiou ministros, empresários estrangeiros e também diplomatas, como o pai do cineasta. Com ajuda legal, ele consegue demarcar as terras “compradas” por seu pai e, com o levantamento topográfico, o cineasta se dirige

Arthuys, adido cultural da Embaixada da França e primeiro diretor dos Ateliers Varan, eles oferecem oficinas de realização documental com uma pedagogia baseada na prática. Após essa primeira experiência os Ateliers Varan foram criados em Paris e têm atividades em vários países (www.ateliersvaran.com). Em 2016, André Van In e Chantal Roussel estiveram em Florianópolis, junto ao teórico francês Michel Marie para o Colóquio e Retrospectiva dos Ateliers (<https://noticias.ufsc.br/tags/ateliers-varan/>).

14 Nome pelo qual o Chaco é conhecido na Argentina.

15 “É uma comunidade transfronteiriça com presença na Bolívia, Argentina e Paraguai. No Paraguai, eles estão principalmente nos distritos de Marechal Estigarribia e Filadelfia, no departamento de Boquerón, Chaco paraguaio. ‘Ñandevaekue’ significa ‘nosso povo’, e ‘ñandeva ete’ seria ‘nosso verdadeiro povo’. Daí deriva o nome, que é uma forma geral que todos os guaranis têm de se referir a si mesmos” (Tierra viva. Disponível em: https://www.tierraviva.org.py/pueblos_indigenas/guarani-nandeva/).

ao escritório do então presidente Fernando Lugo, em seu último ano de governo, pouco antes do golpe político-jurídico (*lawfare*) que o destituiu do cargo. Com Lugo, ele busca a assinatura que garantiria a criação da reserva (mais tarde, chamada de Arcadia¹⁶). Esse ato, no entanto, não garante que a história tenha um final feliz, pelo menos não da maneira utópica com a qual o cineasta europeu imaginava concluir sua missão no Chaco.

Saindo da perspectiva do italiano, que, embora tenha as melhores intenções, ocupa o lugar de um herdeiro de terras, branco, letrado e bem articulado, e que usa o cinema como instrumento de persuasão jurídico-política, encontramos outro filme, também financiado por produtores europeus, embora tenha sido realizado pela cineasta paraguaia Arami Ullón e sua equipe paraguaio-suíça. *Apenas el Sol* (2020) é o filme mais recente da diretora, que teve a honra de inaugurar a sessão oficial de abertura do prestigiado *Festival Internacional de Documentários de Amsterdã* (IFDA). A sinopse oficial do filme nos revela que seu protagonista, Mateo Sobode Chiqueno, “atravessa o árido e desolado Chaco paraguaio registrando histórias, canções e depoimentos de outros ayoreos que, como ele, foram despojados da mata, perdendo seu território ancestral, meios de subsistência, crenças e lar”¹⁷. O filme aborda as complexidades de uma história que se repete em muitos territórios latino-americanos há mais de meio milênio, sob o olhar e, acima de tudo, a escuta atenta do líder ayoreo Mateo Sobode Chiqueno, que conduz toda a narrativa num verdadeiro compartilhamento de sua direção.

Sendo assim, a cineasta paraguaia nos coloca no centro de uma das questões mais críticas do fazer documentário: como filmar o outro? Aquele que não faz parte da minha realidade ime-

16 Além de ser o nome de uma região na Grécia, tem um significado mitológico que evoca um lugar idílico, habitado por uma população de pastores que vivem em comunhão com a natureza. Nesse sentido, se assemelha à ideia de Utopia, e o próprio cineasta reconhece o quão ingênuo é esse seu impulso diante da realidade local.

17 Disponível em <https://es.apenaselsol.com/> (tradução nossa). Acesso em: 9 jul. 2024.

diata, mas que ainda sim faz parte de mim. Aquele que me toca, me comove, mas que também sofre com o meu toque, ou seja, com o toque do cinema, do poder da câmera, dos abusos que a imagem pode carregar e propagar (Scansani, 2022). *Apenas el Sol* expõe as feridas históricas do Chaco ao acompanhar, com muita delicadeza e respeito, Sobode Chiqueno, um colecionador de palavras e sons que, desde 1979, tem gravado seus parentes em fitas cassete, com seu gravador portátil, em uma espécie de autoetnografia oral. O líder ayoreo aprendeu a manusear seu valioso dispositivo com os missionários salesianos e ainda o utiliza como instrumento de memória e de resistência. As questões levantadas pelo ayoreo não são simples e, durante os longos silêncios, entre uma pergunta e outra, ou mesmo quando ele decide desligar o gravador, o documentário cria um espaço único de reflexão sobre os dilemas de uma sociedade desterrada, empobrecida, que enfrenta a seca resultante do desmatamento, que sobrevive com a água da chuva ou com a “caridade” dos missionários menonitas¹⁸ e que se depara com uma dilaceração sem volta. Os diálogos de Sobode Chiqueno abrangem desde expressões de carinho e compreensão para com sua esposa evangélica até debates difíceis, tanto para ele quanto para seus interlocutores, como o que ele tem com José Iquebi, cuja conversa é apresentada a seguir:

Sobode Chiqueno: José ainda era uma criança quando foi capturado pelos brancos. Mais tarde, ele acompanhou os missionários em busca de nós na mata, pois eles não sabiam como rastrear nossas pegadas. Então, eles usavam os conhecimentos de José para nos rastrear. José nos disse: “venham comigo ou serão perseguidos e mortos pelos brancos”. Então fomos com ele, porque não sabíamos qual era a verdade.

18 A chegada dos menonitas ao Chaco remonta aos anos 1920, quando os privilégios concedidos às comunidades anabatistas do Canadá estavam sendo revisados. Tanto a história dos menonitas como a de outras comunidades religiosas, como a *New Tribes Mission* ou a Seita do Reverendo Moon, são de grande relevância para compreender as desterritorializações no Paraguai que, no entanto, fogem ao escopo deste texto.

[...]

José Iquebi Posoraja: Quando os brancos me capturaram¹⁹, eles me amarraram na cintura e me prenderam com uma corda. Eu tentei falar com eles, pensei que me entendiam. Era um dia frio. Eu não tinha nada para me cobrir [...] me senti muito humilhado. Estar nessa situação tornou difícil para mim respirar. Pensei que nunca mais veria um ayoreo novamente quando eles me levaram para a capital dos brancos. Íamos de porto em porto e as pessoas pagavam aos meus sequestradores para me ver. Depois eles me vestiram com esse uniforme de soldado. Em Assunção, perdi toda a esperança de encontrar outro ayoreo.

Sobode Chiqueno: Foi por isso que você voltou à mata com os brancos em busca de mais ayoreos?

José Iquebi Posoraja: Meu grande desejo era ver minha mãe novamente. Os brancos disseram: “vamos para o território ayoreo” [...].

Sobode Chiqueno: Eles disseram que os ayoreos morreriam perseguidos por eles? Não sei se você se lembra, meus pais morreram no caminho, e muitos do nosso povo também. Você se lembra de quando tentou nos convencer a ir com você? [...] O que quero dizer é que acreditávamos que você estava vindo com alguém que poderia nos curar. Mas quando fomos com você, minha mãe morreu e eu fiquei completamente órfão.

José Iquebi: Sempre penso nessas coisas. Sinto muito pelo que aconteceu [...]. Sobode Chiqueno: Não pense que estou com raiva, mas você não acha grave que as doenças deles nos mataram quando houve o contato? Por essa razão, nossos pais morreram. Não guardo rancor de você, mas nossos pais morreram de doenças desconhecidas. [...] Acreditávamos que os ayoreos

19 A história de captura de José Iquebi Posoraja, em 1956, é narrada no livro *La captura del ayoreo José Iquebi*, 2011, de Deisy Amarilla e José Iquebi Posoraja.

não morreriam entre os brancos, mas a morte em si estava entre eles. [...] essas coisas me machucam muito. (*Apenas el sol*, de 49' 42" a 56'40")

As feridas não cicatrizadas são expostas em tempo presente não apenas para esclarecer um evento ocorrido nos anos 1960, mas porque ambos sabem que essas mesmas ações continuam com as mesmas armas coloniais de mais de 500 anos. Dessa forma, os últimos ayoreos isolados, ou mesmo aqueles que estão assentados e lutam para manter seu modo de vida, são cooptados por falsos messias encarregados de produzir sua desintegração emocional, anímica e material. Tática mais do que conhecida de desapropriação das terras dos povos indígenas, abrindo caminho para o agronegócio transnacional.

As palavras, o olhar perspicaz e o pensamento de Sobode Chiqueno também estão presentes no último dos três filmes com os quais este ensaio é construído. *Ujirei*²⁰ surge como resultado da colaboração entre o *Ayoreo Video Project*²¹, coordenado pelo antropólogo estadunidense Lucas Bessire, e o projeto brasileiro *Vídeo nas Aldeias*²², idealizado por Vincent Carelli, que ofereceram oficinas de realização audiovisual à comunidade ayoreo no Chaco. Oito meses após sua formação, Mateo Sobode Chiqueno entrega todo o material que havia captado dando início ao processo de edição compartilhada, no qual o líder ayoreo desempenha um papel fundamental na concepção cinematográfica do documentário.

De acordo com Bessire (2020), o que é incomum em *Ujirei* é como o filme se afasta das “orientações cinematográficas e antropológicas tradicionais” e se recusa a construir uma imagem abrangente da cultura ayoreo. Não transmite um conjunto de elementos ou práticas montadas de acordo com lógicas sociais

20 Disponível em <https://vimeo.com/ondemand/ujirei>. Acesso em: 9 jul. 2024.

21 Disponível em: <https://lucasbessire.net/ayoreo-video-project/>. Acesso em: 9 jul. 2024.

22 Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/>. Acesso em: 9 jul. 2024.

consolidadas. Também não promete “acesso a uma interioridade coesa e frágil”. Assim, para o autor, o cineasta neófito desafia as representações etnográficas tradicionais dos ayoreos, que costumam retratar “uma fachada pouco verdadeira de alteridade cosmológica” ou tentam difundir os processos de etnocídio e/ou “morte metafísica” (p. 18, tradução nossa).

Em uma cena simbólica, *Sobode Chiqueno* nos mostra como uma enorme escavadeira derruba, sem esforço, um denso grupo de árvores de madeira nobre, deixando, em seu rastro, o solo nu. Sobre essa sequência, o cineasta comenta com seus colegas de edição: “Meu pai era assim. Ele era o tronco firme. Mas como caiu rápido!” (Bessire; Belisário, 2020, p. 21).

A câmera de *Sobode Chiqueno* aponta silenciosa e demoradamente para alguns encontros (ou, melhor dizendo, desencontros) entre os representantes do governo e a comunidade assentada. Sua visão não é configurada como um testemunho isolado, nem age de forma subjetiva. Pelo contrário, ela nos imerge em um estado de presença compartilhada onde os paradigmas do cinema antropológico são invertidos. Em um desses momentos, um *cojñone* apresenta “suas” regras para uma espécie de assembleia. O funcionário anuncia, repetidamente, que quando uma pessoa estiver falando, as outras devem permanecer em silêncio e que todos terão o direito de falar. No filme, apenas ele tem a palavra e, durante as brevíssimas pausas desse homem verborrágico, os ayoreos presentes tentam, de maneira cortês e delicada, mas em vão, expressar-se. Aqui, a câmera de *Sobode Chiqueno* é sutil e comenta a natureza racista do discurso ao fazer uma leve panorâmica enquadrando dois brancos que conversam ininterruptamente, sem deixar de nos mostrar o representante do governo que não os reprime. Desse modo, o cineasta nos faz olhar para nós mesmos: os *cojñones*. A verborragia disciplinadora, punitiva e discriminatória constrange qualquer espectador minimamente sensato. O espelho que o cineasta ayoreo nos direciona é certo e, de maneira

muito clara, embora angustiante, conseguimos experimentar a falta de respeito, o preconceito e o racismo arraigado em relação aos indígenas, ao outro.

O título do filme, por sua vez, surge durante o processo de montagem. Quando questionado sobre suas intenções nas filmagens, Sobode Chiqueno diz que “cada cena ou sequência continha seu próprio ‘broto’, que ele comparava com o tipo específico de crescimento após a ruptura, do corte, conhecido como *ujirei*” (Bessire, Belisário, 2020, p. 21, tradução nossa). O cineasta continua explicando que a palavra *ujirei* descreve a capacidade peculiar de regeneração das plantas, mas também pode ser aplicada a várias outras coisas. Pode ser usada, inclusive, para descrever a câmera, o filme, a imagem. Num ápice da mais pura filosofia da imagem, podemos imaginar que todos os planos produzidos pela câmera são ramificações da realidade que crescem de forma quase autônoma frente a seu referente inicial. *Ujirei* também pode, segundo Sobode Chiqueno, nos ajudar a pensar as transformações sociais que permitiram ao povo ayoreo sobreviver em um contexto de crise, mudança e ruptura. “Pode até ser aplicada a nós, a ele mesmo ou às relações entre nós. Para Sobode, *Ujirei* nunca foi apenas um título. Muito pelo contrário, ele nos alertou que era um metacomentário sobre as hierarquias coloniais, uma estética política e um princípio existencial” (Bessire, Belisário, 2020, p. 22, tradução nossa).

A maturidade cinematográfica, de vida e linguística do cineasta sintetiza em uma única palavra os inúmeros estratos que compõem este território, uma vez conhecido como “junta de nações”. Impulsionados pela força da poesia encapsulada em *ujirei*, os ayoreos enfrentam um novo, talvez definitivo, desafio que certamente acentuará a condição apocalíptica em que vivem.

No ano 2000, por decisão do governo brasileiro, foi criada a *Iniciativa de Integração da Infraestrutura Regional Sul-Americana* (IIRSA) em colaboração com o *Banco Interamericano de Desenvolvi-*

mento (BID). Seu objetivo é desenvolver projetos de infraestrutura para “integrar” as principais economias da região. Uma das propostas impulsionadas pela IIRSA é a criação de uma rota logística que ligará os oceanos Atlântico e Pacífico por meio de estradas. Anos depois, a *Declaração de Assunção* de 2015 definiu as diretrizes para a *Rota de Integração Latino-Americana* (RILA), que começa no Brasil (Porto de Santos, Campo Grande e Porto Murtinho), atravessa o Chaco Paraguai de ponta a ponta (Carmelo Peralta e Marechal Estigarribia) e chega ao norte da Argentina (Salta e Jujuy). Ao cruzar a Cordilheira dos Andes, o corredor se estende até a cidade chilena de Calama, de onde saem duas rotas, uma em direção aos portos de Antofagasta e outra ao de Iquique. A rota também é conhecida como o *Novo Canal do Panamá* e estima-se que sua conclusão reduzirá em 17 dias o tempo de viagem dos navios provenientes da Ásia, em comparação com a rota que inspirou seu apelido (Wilker, 2022).

Não detalharemos os impactos deste corte transversal no coração do Chaco paraguai ou como essa imensa fenda afetará a vida e o ecossistema da região. No entanto, ao chegarmos ao final destas breves considerações, é importante destacar que, para Mateo Sobode Chiqueno e seus parentes, ser ayoreo nos dias de hoje é como ser uma árvore cortada. E se *ujirei* significa “re-ramificação” (na tradução do título do filme para o português) ou “regeneração” (em inglês), não podemos deixar de considerar a verdadeira extensão do fato de que uma árvore cortada pode até brotar novamente, mas seus galhos estarão deformados, reformulados e transformados pelo machado missionário, pelo trator judicial ou pelo fogo latifundiário. *Ujirei*, filme e palavra, apresenta uma forma de existir no mundo que sofre mutações em um corpo desmembrado, e, embora brote em múltiplos caules, sua seiva anímica terá que seguir por outros caminhos inventados por novas ramificações que insistem em se alimentar da agonizante árvore originária.

REFERÊNCIAS

AMARILLA, Deisy; IQUEBI POSORAJA, José. *La captura del ayoreo José Iquebi*. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica. Biblioteca Paraguaya de Antropología, volume 80, 2011.

ÁVILA, Claudia; GARCÍA, Lis. *Atlas del Agronegocio en Paraguay*. Assunção: Fundação Rosa de Luxemburgo e Base - investigaciones sociales, dezembro de 2019.

BESSIRE, L.; BELISÁRIO, B. “Visualizing a Post-Apocalypse: Notes on New Ayoreo Cinema”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 17, n. 1., 2020.

DUARTE, Arístides Ortiz. “Como si 64 Asunción se perdieran en tres años: la deforestación sigue imparabile en Paraguay”. *HINA*, 14 dezembro de 2022. Disponível em: <https://hina.com.py/como-si-se-perdieran-64-asuncion-en-tres-anos-la-deforestacion-sigue-imparabile-en-paraguay/>

GUEREÑA, Arantxa.; VILLAGRA, Luis Rojas. *Yvy Jára. Los dueños de la tierra en Paraguay*. Informe Oxfam en Paraguay, 2016.

IZÁ PEREIRA, Lorena. “Ciclos de extranjerización y concentración de la tierra en Paraguay”. *Revista Nera*, v. 21, n. 44, 2018.

LOZANO, Pedro. *Descripción Chorográfica del Gran Chaco Gualamba*. Buenos Aires, 1941 [1733].

MAKARAN, Gaya. “Paraguay: ¿Isla rodeada de tierra? Una historia de la (no) integración nuestroamericana”. *Estudios Paraguayos*, vol. XXXIV, 2016.

NAUMANN, Martin. *Atlas del Gran Chaco Sudamericano*. Sociedad Alemana de Cooperación Técnica (GTZ). ErreGé & Asoc. Buenos Aires, 2016.

PAES, Caio de Freitas. “Syngebta, UPL, Basf: as empresas que mais vendem no Brasil agrotóxicos proibidos na Europa” [entrevista com a pesquisadora da UFSC Sônia Hess]. *MST*, 18 de julho de 2023. Disponível em <https://mst.org.br/2023/07/18/syngenta-upl-basf-as-empresas-que-mais-vendem-no-brasil-agrotoxicos-proibidos-na-europa/>. Acesso em: 9 de julho de 2024.

PASTORE GOIBURÚ, Carlos. *La lucha por la tierra en Paraguay*. Asunción: Intercontinental, 2015.

RODRÍGUEZ, Iñaki Marqués. “Menonitas 1927-1935 Colonización y Evangelización en el Chaco paraguayo”. *Unisinos: Revista Latino-americana de História*, v. 6, n. 17, 2017.

SCANSANI, Andréa C. (2023). “Échos d’autres échos: le Paraguay dans *El Pueblo*”. *Iberic@l: Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, n. 23., 2023.

SCANSANI, Andréa C. “Hacer cine es poder escuchar esos detalles”: entrevista con la cineasta paraguaya Arami Ullón sobre *Apenas el sol*. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 31., 2022.

TIERRA VIVA – los pueblos indígenas del Chaco. Disponível em <https://www.tierraviva.org.py/>

TISSERA, Ramón. “Historia y significado de los nombres Chaco y Chaco Gualamba”. *Revista de la Junta de Historia del Chaco*, n. 1., p. 69-70, 1978. Disponível em: <https://www.formosa.gob.ar/modulos/miprovincia/templates/files/historiaformosa.pdf>. Acesso em: 9 de julho de 2024.

WILKE, Erick Pusch. *Apontamentos sobre o Corredor Bioceânico*. Campo Grande: Life Editora, 2022.

CORPO, CÂMERA, DESLOCAMENTO: NOTAS SOBRE AS DISCRETAS REVOLUÇÕES DO DOCUMENTÁRIO¹

Daniel Velasco Leão
(UFF/UFSC/CNPq)

1. Vocês se lembram, claro, quando tudo começou: um trem que cortava um quadro imóvel, que assombrava quem se sentava diante da tela. Logo a câmera se amarrou ao bonde, ao trem, avançando sobre a paisagem — movendo o quadro e tudo que estava imóvel. E mais do que isso: movendo tudo o que durante séculos era, quando imagem, imóvel: e também tanto daquilo que, durante séculos, não chegara a ser imagem. Porque o cinema, como outras artes, não apenas modifica formas de representação de coisas já conhecidas, já-imagem, mas também as cria e inventa.

Vocês se lembram que outra pessoa quis mover-se, libertar-se do que era estático, avançar, o tripé sobre os ombros, pelas ruas, pelos campos: para desvendar a realidade, para desvelar seu significado oculto: não era possível estar parado, seu próprio pseudônimo era um movimento constante — era preciso circular como o sangue pelo corpo, como as reflexões pelo cérebro, ou melhor, pensar como um caminhante: muitos dos aforismos de Nietzsche são curtos por terem sido anotados ao longo de suas

1 Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

caminhadas? Mas há, também, aqueles, aquelas que andando pela cidade buscam não desvendar a realidade, mas se perder:

saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Neste caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro (Benjamin, 1993, p. 73).

Poderíamos pensar ainda em Helio Oiticica, Artur Barrio, Guilherme Vaz, Vito Acconci, Sophie Calle.

Voltando ao cinema, poderíamos, sob a influência destes/as caminhantes tão distintos/as, pensar de que forma convergem os trilhos de Ruttman, Lumière, Vertov, *Night mail* (Harry Wright e Basil Watt, 1936) e... os de Joseph Cornell? (Essa figura excêntrica que causou a ira em Salvador Dali quando apresentou um filme de colagens como ele gostaria de ter feito)

São tantos, pois, os modos de se deslocar, de filmar o deslocamento, que pessoalmente duvido quando se diz que há um século qualquer pessoa normal enxerga a vida cinematograficamente ou que cinemático é nosso modo de ver e pensar o mundo desde a modernidade. A modernidade que se inicia com um novo tipo de trânsito: o trem o cinema o vapor o cavalo que não toca no chão: o que queria dizer ser cinemático mesmo quando o cinema era novo? se referia às ondas batendo sem fim nas pedras ou à concisão do tempo no espaço ainda encavalado? ao corte entre um objeto e um olho que o vê (eu vejo o olho que vê, eu o vi me vendo?) ou ao corte da nuvem fina sobre o lua corte uma navalha sobre o olho? os aviões que batem num prédio se parecem com um filme da mesma maneira como o tédio de uma tarde lembram certas cenas de um

filme interminável? todos os movimentos se movem da mesma maneira mas cada tédio é um tédio de modo distinto? o tempo (e o cinema) da corrida contra o tempo tão distinto do tempo e do cinema da mulher à deriva sobre o barco — qual o limite da semelhança dentro da síntese?

2. É verdade que nada disso tem relação com o documentário ou, ao menos, que isto é uma longa elipse sobre ele, de que falamos desde o começo: pois desde o começo o cinema nasceu documentário, como nos disse Jean-Louis Comolli (2008), morto neste ano de 2022.

Mas, se formos para este lado, corremos o risco de nos afastar da mobilidade, a mobilidade que também atinge momentos de repouso: quando todos passam a se mover do mesmo modo. Descoberto o princípio do movimento, ele é incorporado a inúmeros filmes — e neles o movimento nada mais é do que a repetição das possibilidades já conhecidas, sua atualização na realidade mesma de cada filme, de cada instante: Flusser diria, talvez, que aqui não há muito jogo: não se fotografa contra o aparelho, mas busca-se por meio dele uma imagem não apenas já concebida conceitualmente, como já realizada por outros, por outras, por outréns.

Daí que outro grande impulso ao movimento seja dado com o desenvolvimento do grupo sincrônico ligeiro ali na virada dos anos 1950 e 1960, quando a conquista do sincronismo entre gravador e câmera estimulará um outro corpo a corpo com o mundo.

Vocês se lembram, claro, da mulher francesa perguntando na rua se as pessoas felizes, dos pescadores canadenses relatando uma pesca tradicional na sua modesta casa, de John Kennedy concorrendo às primárias num filme depois reencenado de forma quase apoteótica em outro filme sobre nossas eleições de 2002, que agora reencenamos — tantos — democraticamente pelas urnas do país, contornando os bloqueios policiais, as guerras familiares, os votos comprados, o receio justificado com a insanidade armada.

Vocês se lembram, claro, da *Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) em que se filma um golpe de Estado sanguinário, fratricida, representado como nunca, impossivelmente, pela filmagem do tiro que tira sua vida por Leonardo Henrichsen, argentino, filmando no Chile, a nos lembrar que *Nós, latino-americanos: Somos todos irmãos mas não porque tenhamos a mesma mãe e o mesmo pai: temos é o mesmo parceiro que nos trai*, como escreveu Ferreira Gullar (2001, p. 378).

A *Batalha do Chile* que não era só do Chile e essa trilogia descende menos do acompanhamento da jornada do futuro presidente estadunidense que de *Tiré Dié* (Fernando Birri, 1959) — com seu trem passando veloz pela pobreza que grita na voz dessas crianças pedindo que atirem dez centavos — menos de Cornell que de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1973) que se utiliza ele mesmo de tantos filmes: *Maioria absoluta* (Léon Hirszman, 1964), *Aruanda* (Lindoarte Noronha, 1959), *Tiré Dié*. O deslocamento, aqui, pela ilha de edição: apropriando-se de outros deslocamentos, como a dizer que se está, ele mesmo, a propor a transformação do morto em multidão — vocês se lembram, claro do plano final da primeira parte da trilogia: o rosto de um revolucionário morto, uma fotografia sobre a qual já se escreveu (John Berger) que, diante dela, “é preciso descartá-la ou completar por nós mesmos seu significado. É uma imagem que pode, tanto quanto qualquer imagem silenciosa sempre poderá, nos chamar a decisões” (Berger, 2017, p. 35). E é isso que este filme faz ou busca fazer: propondo a quem o vê que não apenas o veja — todo espectador é um covarde ou um traidor — mas aja, se desloque.

É deste lugar, são destes deslocamentos, que varam a geografia dos países, como agrimensores de espaço-tempo sociais, que surgem novos filmes, passado o tempo sombrio das ditaduras ou, ao menos, interrompido por algumas décadas — pois, como agora sabemos melhor do que nunca, é preciso estar atento e forte.

É do limiar deste tempo que surge um filme preche de deslocamentos: vocês se lembram, é claro, do filme que foi interrompido por um golpe militar — que tantas outras coisas interrompeu — e do deslocamento do material bruto para um novo momento de filmagem, do deslocamento das memórias do passado se atualizando em atos narrativos, vívidos, vividos, revividos, de Coutinho a correr por Galileia na Paraíba, a correr pelo subúrbio carioca, a chegar até São Rafael, no interior do Rio Grande do Norte, onde vivia na clandestinidade Elizabeth Teixeira durante tantos anos sob o nome de Marta Maria da Costa, assim como clandestino sobreviveu o material bruto na cinemateca do MAM no Rio sob o título: *A rosa do campo*.

É deste filme que chegamos até hoje: tanto do cinema de Coutinho, mas também tanto do cinema brasileiro e latino-americano, que em seu primeiro giro subjetivo se voltando às vozes de mulheres que refletem sobre si, sobre os pais, os países.

Em seu reencontro com as personagens, Coutinho abre o cinema à subjetividade do outro, ao seu próprio discurso, potencializa a dramaturgia natural ao privilegiar os planos longos, o desejo de uma escuta (mais do que de uma fala), valendo-se do que João Moreira Salles (2004) chamou de “um franciscanismo cinematográfico” e de estratégias autorreflexivas. Coutinho encampa, de certo modo, um sentimento comum daquele período, como se percebe nesta fala de Birri, em 1985:

Há vários anos o meu irmão Nelson Pereira dos Santos disse-me: ‘até agora usamos o cinema para ensinar, vamos usar agora para aprender’, do barro ao ouro, da ‘estética da fome’ à fome de uma estética subversiva, do fotograma à vida, esta é a grande arte em cuja fornalha estamos queimando. ‘Que nenhum espectador saia do mesmo jeito depois de terminar de assistir a um de nossos filmes’, dizíamos há mais de um quarto de século, exigindo a conscientização de

um espectador ativo. ‘Que nenhum cineasta latino-americano seja o mesmo que começou a fazer o filme quando o tiver concluído’, dizemos hoje (Birri, 1988, p. 73)

Ao longo das três décadas seguintes, Coutinho iria se dedicar sobretudo a estar diante de corpos narradores, corpos que se deslocam entre diversas temporalidades — como disse Beatriz Sarlo (2005), o tempo próprio do relato sobre o passado é o presente, em geral sem esquecer as consequências disto no futuro.

Para a realização desta cinematografia foi fundamental o recurso ao vídeo já que os chassis de câmeras 16mm, geralmente utilizadas por documentaristas, duravam entre 3 e 11 minutos. Além dos altos custos do material e de sua revelação, isso gerava a necessidade de frequentes interrupções durante a filmagem, o que seria especialmente danoso para uma entrevista desta natureza. Assim, “por sobrevivência, intuição, sentido de realidade, adequação ao tipo de documentário que queria fazer”, nos conta Consuelo Lins, Coutinho opta já no final dos anos oitenta “por uma prática de documentário em vídeo que se tornaria dominante só a partir do final dos anos 90. Opta, na verdade, por um cinema possível”.

3. É o vídeo que possibilita o alargamento da conquista coutiniana do tempo e da escuta e os deslocamentos menos cronometrados. E não apenas coutiniana:

Vocês se lembram, claro, de *A Walk* (1997) em que Jonas Mekas, porta uma câmera por uma hora, continuamente ligada, transitando pela cidade de Nova York com suas memórias eclodindo, despertadas e catalisantes, pelas ruas, pelos prédios, pelos seus dias de pessoa jovem recém-chegada do exílio de um país em guerra. Aqui, entra em cena outro elemento capital. “O corpo nos acompanha por toda parte”, como disse Márcio Markendorf na fala anterior a minha. E é o corpo que produz o visível. Bres-

son: “Quando você abaixa seu corpo, a máquina que está junto do teu corpo, ele também produz visibilidade”, como já se disse aqui. O corpo do cineasta, da cineasta, passa a ser indispensável para o cinema, a ser parte integrante do dispositivo. Não apenas porque seu trabalho é o de encontrar pontos de vista, como se dá na fotografia, mas porque seu trabalho é se deslocar e mostrar seu deslocamento, coisas que faz cada vez mais com seu corpo — e não a bordo de trens e outras máquinas.

Depois vem a câmera digital, a DV, a Mini-DV, que, ainda mais leve, possibilita planos com outros “pontos de vista”. A câmera-instrumento, prolongamento dos órgãos como escreveu Flusser, aqui prolongando outros órgãos que não os olhos. Mas mais do que isso, segue sendo uma câmera-aparelho, contra a qual se deve jogar, como jogamos contra todos os dispositivos do cinema para criar algo, bem, senão contra todos, ao menos contra um, um após o outro, a fim de quebrar as regras, de surpreender — de não concretizar a expectativa e chegar ao inesperado, como escreveu Eurípedes há mais de 2 mil anos.

A câmera digital é fruto de um movimento antropológico e político no qual, de fato, estamos individualmente livres para circular e viajar. Essa câmera nos permite prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca e, ao mesmo tempo, (...) estamos sob o controle de uma câmera totalizadora que é o ponto de vista (...) de um poder que está recôndito, de um poder inominável (...). É preciso refletir sobre os aspectos ao mesmo tempo estéticos, antropológicos e políticos da utilização da câmera DV a partir da própria ideia de leveza e de imersão do corpo (Roth, 2005, p. 35)

Laurent Roth externou uma perspicaz preocupação com futuro do cinema documentário a partir da proliferação de filmes

decorrentes da mobilidade da câmera DV no início do século 21. Ressaltando a possibilidade de que tais câmeras impusessem uma volta aos preceitos do cinema direto, da ideologia do visível e um desprezo à linguagem cinematográfica, Roth defendeu um uso mais elevado dessa tecnologia e das possibilidades que ela inaugurava, uma *revolução artesanal do cinema* por meio uma apropriação humanista que o ressignificasse como arte da mão e da palavra. Ele ecoa Barthes para quem o órgão da fotografia não era o olho, mas o dedo.

Além dos filmes de Johan van der Keuken exemplificados em seu texto, parece-me que *Os catadores e eu* (Agnès Varda, 2000), *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e alguns dos trabalhos de Naomi Kawase se encontram dentro desta discreta revolução: sobretudo *Caracol* (1994) e *Carta de uma cerejeira amarela em flor* (2003), esse talvez um dos filmes mais doloroso sobre moribundos desde *Blue* de Derek Jarman (1993), desde *Um filme para Nick* de Wim Wenders (1980). O filme tem início pouco antes de Nishii Kazuo ser erguido em um caixão branco por mãos amigas que o carregam para fora de um edifício, onde um grupo maior o espera debaixo de uma cerejeira amarela em flor. O sol de um dia branco a custo atravessa a folhagem para mergulhar na câmera que Naomi empunha, mergulhada para cima. O sr. Nishii está morto. Dois meses antes, ele convidou a sra. Kawase para filmar seus últimos dias de vida. Não foi bem um convite: “Confio-te essa missão”, ele disse. O desejo de ser filmado nesses momentos derradeiros me apavora, me encanta, me inquieta, assim como a Noami. “Eu filmo para me sentir viva”, diz a cineasta. “Por que você quer ser filmado? A quem o filme se endereça?” E ele responde: “Para prolongar minha vida. Para ninguém em particular, certamente não para mim que não quero assisti-lo”. E poderíamos dizer: que não poderia, mesmo se quisesse, assisti-lo, pois, só pode ser concluído ao final de sua vida. [*Santiago* (João Moreira Salles, 2006) tem um personagem — Santiago — que se refere ao documentário como um embalsamento]. Pouco depois desta conversa, Noami afirma não

gostar da palavra documentários, pois “O termo ‘documento’ me faz pensar no passado. O documento e o documentário dormem num armazém.”.

Esse homem que nos é mostrado em closes perturbadores de seu rosto enfermo. Seu aspecto é familiar a quem já conviveu com convalescentes em leitos hospitalares: no rosto os dias se acumulam e se escapam na boca ressecada, na pele que descasca, na ausência do asseio que provavelmente marcou o cotidiano saudável deste crítico fotográfico e editor que idealizou o prêmio de fotografia mais importante do Japão. Naomi busca se aproximar dele a partir de perguntas do mundo dos vivos, o que também me parece perturbador. “Você já esteve loucamente apaixonado? O que você faz nessas ocasiões?”: a legenda, pelo menos, traduz no tempo presente. Ele responde: “Nada, eu entrevisto a mulher. Mas eu me preparo tão bem que já sei as respostas antes que ela me diga. Eu pergunto sua cor favorita, mas eu já sei qual é”.

O sr. Kazuo enuncia algo que de certo modo, se podemos dizer, se aproxima deste outro modelo, esta segunda coleta, totalizante, que ocorre antes e contamina o durante e o depois das filmagens, sendo sobretudo uma *disposição*.

A escritora mexicana Valeria Luiselli em um breve texto escreveu: “Existem documentaristas e *documentariadores*. Os primeiros são como químicos, e os últimos são como bibliotecários” (Luiselli, 2016, p. 29). É pena que Kawase e tantas outras pessoas, como eu, detestemos a palavra documentário, documentarista: do contrário, talvez essa distinção fosse suficiente *para caracterizar de forma satisfatória* esses dois modos “documentários”.

4. Para concluir, gostaria de retomar alguns pontos. Mencionei sem sistematizar três fatores: (1) Os adventos tecnológicos; (2) As pessoas que filmam; e (3) Aquilo que se filma. Suas interações podem gerar essas discretas revoluções ou, ao contrário, reforçar modelos de permanência.

Roth diz que para isso é preciso utilizar a linguagem do cinema e esquecer-se a totalidade do visível; mas mais do que utilizar a linguagem do cinema, acredito que aceitar e não negar a precariedade do registro e da representação seja uma pedra de toque para algumas destas “micro-revoluções”.

Venho estudando há algum tempo os filmes realizados sobre o golpe parlamentar que depôs Dilma Rousseff da presidência em 2016. E o filme que melhor expressa, para mim, algo da desorientação social que marcou grande parte do processo, é uma obra obscura, chamada *Filme Manifesto*, realizada por Paula Fabiana e lançada ainda 2016 no festival de Havana. Não vou me alongar sobre isso, mas, me parece que este filme não utiliza a linguagem do cinema em suas representações das manifestações:

As sequências de Paula são quase todas precárias, realizadas com base em um material de arquivo em grande parte coletado pela própria diretora. As sequências respeitam a longa duração das tomadas, quase sempre noturnas, o que evidencia as propriedades técnicas de seu aparato de registro. Mais do que a mise-en-scène clássica-narrativa, essas tomadas inscrevem o deslocamento de um corpo. Particularmente nas manifestações iniciais, é perceptível nessas imagens o desejo de testemunho e de registro de algo que ainda não se sabia bem o que era. Captados no corpo-a-corpo com o mundo, esses planos abruptos, ruidosos, instáveis, traspassados por cantos, gritos e ruídos de bombas de gás que estouram microfones são inseparáveis da experiência do corpo que marcha, corpo que deseja, corpo que formula e tenta decifrar o que vê ao redor de si. Não queremos dizer com isso que haja no filme qualquer inocência. Como observou Vilém Flusser, nem crianças ou turistas fotografam de forma ingênua: “Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem” (Flusser, 1985, p. 19). No entanto, no filme de Paula está ausente aquilo que comumente se percebe nas imagens das manifestações

dos demais filmes sobre o golpe: um desejo de transcodificação simbólica da manifestação em planos que se conformem a uma certa gramática cinematográfica através da qual enunciariam o significado das manifestações para informar quem encontra-se ausente”. Nesse momento da filmagem, Paula não coleta imagens para espectadores. Sua classificação arquivística é aquela de seu corpo lançado nas ruas.

Filme Manifesto é atravessado por uma série de atordoamentos dos quais não abre mão. Uma sequência situada no final da obra nos mostra um grupo de mulheres numa das rampas que dão acesso ao Palácio do Alvorada, ainda a residência oficial da presidenta Rousseff. Elas estão sentadas, bloqueando a rampa. Bloqueiam-na de quem? Por que policiais militares as retiram com brutalidade, disparando spray de pimenta em seus rostos? De quem partiu a ordem? Também no filme este acontecimento é uma cena absurda, sem explicação. É claro que ele mimetiza o que Paula pensa a respeito da retirada abrupta, violenta e absurda de Dilma da presidência, mas aqui a realidade é mostrada de tal modo que seu significado pretendido na montagem não subjuga a imagem-atordoada do tempo presente da filmagem.

E isso, me parece, ocorre por conta dessa fragilidade instável instaurada — o que me leva a me perguntar se a fragilidade, a precariedade não é ela mesma ou ao menos um dos elementos destas pequenas revoluções: da instauração de uma ordem fílmica, cinemática nova, a partir dos filmes, dentro dos filmes. Talvez possamos dizer sobre isso aquilo que Judith Butler diz, a partir de Lévinas, a respeito do humano:

o humano não é *representado* pelo rosto. Pelo contrário, o humano é indiretamente afirmado exatamente nessa disjunção que torna a representação impossível, e essa disjunção é exprimida na representação impossível. Para a representação

exprimir o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, mas deve *mostrar* sua falha. Há algo de irrepresentável que nós, não obstante, perseguimos representar e esse paradoxo deve ser absorvido nas representações que realizamos (Butler, 2011, p. 27).

Conhecemos e estudamos há muito tempo os modos como esse irrepresentável é afirmado, a autorreflexividade, a interrupção do espetáculo etc. Mas talvez, e foi isso que tentei de algum modo expressar, ele possa ser instaurado também pelo modo como se filma, sobretudo pelo arraigo da câmera ao corpo, por esse único e múltiplo deslocamento.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão dupla*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BIRRI, Fernando. "Cine y subdesarrollo". LEDUC, P. & López, J. (Ed.), *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. II, pp. 12-17). Cidade do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Revista Contemporânea*, v. 1 n. 1 (2011): Janeiro - Junho de 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 2021.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. José Olympio: Rio de Janeiro, 2001.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LUISELLI, Valeria. "The Lost Children Archive: Incomplete inventory for a documentary novel". *Revista Huun, Arte y pensamiento*, n.1. Ciudad de México, 2016.

ROTH, Laurent. "A câmera DV: órgão de um corpo em mutação". Conferência publicada, LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

FILMOGRAFIA

A BATALHA DO CHILE. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Equipe Tercer Ano. Chile. VideoFilmes: 1975-1979.

A WALK. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas/Anthology Film Archives. Estados Unidos: AFA, 1997.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Noronha e Vieira. João Pessoa: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1959.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: James Mackay, Takashi Asai. Reino Unido: Channel 4, Zeitgeist Films, 1993.

CARACOL. Direção: Naomi Kawase. Produção: Kumie. Japão: Kumie, 1993.

CARTA DE UMA CEREJEIRA AMARELA EM FLOR. Direção: Naomi Kawase. Produção: Kumie, Sent, Visual Arts College. Japão: Kumie, 2003.

FILME-MANIFESTO: O GOLPE DE ESTADO. Direção: Paula Fabiana. Produção: Levante. Rio de Janeiro, 2016.

LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino. Produção: Grupo Cine Liberación. Argentina: Cine Sur S. A., 1973.

MAIORIA ABSOLUTA. Direção: Léon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Rio de Janeiro: 1964.

NIGHT MAIL. Direção: Harry Wright e Basil Watt. Produção de John Grierson. Reino Unido: GPO, 1936.

OS CATADORES E EU. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. França: Zeitgeist Films, 2000.

PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. Produção: Marcello Ludwig Maia, Michel David. França, Brasil, Bélgica, Hungria: VideoFilmes, 2001.

SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006.

TIRÉ DIÉ. Direção Fernando Birri. Produção: Instituto de Cinematografia de Santa Fé. Argentina: 1959.

UM FILME PARA NICK. Direção: Wim Wenders. Produção: Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Stiftung. Alemanha: Basis-Film-Verleih GmbH, 1980.

NOTAS SOBRE A CANÇÃO SINHÁ DE JOÃO BOSCO E CHICO BUARQUE

Tereza Virginia de Almeida
(UFSC)

Se a dona se banhou
Eu não estava lá
Por Deus, nosso Senhor
Eu não olhei Sinhá

Estava lá na roça
Sou de olhar ninguém
Não tenho mais cobiça
Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco
Para que me aleijar
Eu juro a vosmecê
Que nunca vi Sinhá

Por que me faz tão mal
Com olhos tão azuis
Me benzo com o sinal
Da santa cruz

Eu só cheguei no açude
Atrás da sabiá
Olhava o arvoredado
Eu não olhei Sinhá

Se a dona se despiu
Eu já andava além
Estava na moenda
Estava pra Xerém

Por que talhar meu corpo
Eu não olhei Sinhá
Pra quê que vosmincê
Meus olhos vai furar

Eu choro em iorubá
Mas oro por Jesus
Para que que vassuncê
Me tira a luz

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz de pelourinho
E ares de senhor

Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitçou Sinhá

(Holanda, *Biscoito Fino*,
2011).

A canção “Sinhá”, uma parceria de João Bosco e Chico Buarque, foi lançada em 2011 no álbum *Chico* de Chico Buarque. Trata-se da última canção de um álbum recheado de canções amorosas, das quais “Sinhá” destoa, como será possível ver adiante. Escolho abordá-la porque me parece ser um artefato mais que apropriado ao tema da memória do corpo e seus deslocamentos. E, embora

estejamos aqui restritos às palavras, é preciso enfatizar que a abordagem de uma canção pede que se lembre que não se está a falar de uma leitura, mas de uma escuta. Ruth Finnegan já afirmou:

a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem música até que soe na voz” (Finnegan, 2008. p.24).

Com Finnegan se aprende, portanto, que uma letra de canção, tal como a que coloquei como epígrafe do presente capítulo, diz muito pouco antes que seja entoada por uma voz, com os contornos melódicos definidos. Afinal, uma letra não é um poema feito para ser lido em voz alta ou em voz baixa.

A canção requer o canto, sílabas proferidas em alturas determinadas a desenhar uma melodia que, esta sim, será, em sua junção com o que diz o texto, a canção propriamente dita. Em uma canção, letra e melodia são indissociáveis quando se trata de significação. As diferentes alturas das notas proferidas em uma canção, de certa forma, têm como base os padrões entoativos da fala, já que nossas vozes, ao falar, exploram também alturas através das quais reconhecemos emoções e intenções. Assim, é comum que usemos linhas descendentes quando afirmamos algo e linhas ascendentes quando perguntamos. É, também, a entoação uma das formas de se assinalar ironia. Ou seja, há certos desenhos usuais para as entoações da fala, mas somente na canção o desenho melódico é fixo. Para que uma canção seja reconhecida, é preciso que respeitemos, ao entoá-la, os intervalos tais como compostos. Podemos mudar a tonalidade de uma canção e, com isto, fazê-la soar mais grave ou mais aguda, mas não podemos mudar a relação entre as notas, salvo algumas liberdades tomadas pelo intérprete.

Muitos elementos podem ressoar em uma canção. Embora a canção possa ser entoada apenas com a voz, em um álbum como este, do qual retiro a canção “Sinhá”, há muitos instrumentos e um arranjo a determinar como estes se entrelaçam. Não é, portanto, apenas uma voz que ressoa em “Sinhá”. Então, cabe dizer de que texturas é composto o arranjo. Para além da voz de Chico, temos a voz de João Bosco a assobiar uma linha melódica desde a introdução e ainda a cantar o refrão, em que performatiza um vocalize que lembra o canto dos negros. “Eri, eri, eri eri” canta Bosco. Temos os violões de Luiz Cláudio Ramos e as percussões de Jurim Moreira e Armando Marçal. Vozes, cordas e percussão. É o que ressoa.

Como já dito, é o assobio e o violão de João Bosco que abrem “Sinhá”. Este assobio traz uma linha melódica alegre que se interrompe com o timbre metálico e anasalado de Chico Buarque, a voz de um homem maduro que inicia a entoar a letra em uma linha melódica ascendente que já denota a dor. Ou seja, o cantor inicia o entoar da melodia com uma linha que requer a execução de um intervalo ascendente difícil, pela própria destreza que requer para alcançar a nota mais aguda. A sensação é a de aperto na garganta, um aperto que expressa muito bem a dor do escravizado, personagem central que ao longo da canção afirma a seu senhor que não olhou Sinhá.

Assim, as palavras ditas por Chico negam ter olhado Sinhá e são endereçadas ao senhor que açoita em busca de uma confissão. Mas, junto à melodia, essas palavras formam a canção propriamente dita e é através dos contornos melódicos que se percebe que se está diante de uma cena na qual o escravizado é açoitado pelo seu senhor.

A linha melódica ascendente se repete nos primeiros e quintos versos da primeira e terceira estrofes. A segunda e a quarta estrofes se iniciam com linhas descendentes em que o negro nega, tal como se dá na entoação da fala. Observem que a primeira e

a segunda estrofe têm uma melodia que se repete na terceira e na quarta. Mas, na primeira e terceira estrofes, ele inicia dizendo sua versão de forma sofrida, como se estivesse sendo surrado. São quatro versos ao todo com essa mesma linha melódica ascendente: “Se a dona se banhou” na primeira estrofe e “Estava lá na roça” na terceira estrofe. A melodia se repete e, de novo, temos essa linha melódica ascendente em “Eu só cheguei no açude” e “Se a dona se despiu” no primeiro e quinto versos da terceira estrofe. Observem que esses versos são inícios argumentativos cujos significados só se completam com os segundos versos, completando-se nas linhas melódicas descendentes. As notas agudas acontecem em finais de versos. É como se o escravizado fosse tomando fôlego para poder contar sua versão ao senhor, como se ele fosse encorpando a voz na medida em que encontra as tessituras mais graves da melodia da canção.

Entretanto, chamam bastante atenção os versos “Se a dona se banhou” e “Se a dona se despiu”. O negro diz não enxergar bem. Entretanto, traz no condicional as imagens da sinhá a banhar-se e a despir-se. Se ele não viu, pergunta-se ao ouvinte como pode imaginar as duas cenas tão sensuais? São os indícios que a letra de Chico Buarque vai deixando pelo caminho e que junto aos desenhos melódicos mostram o que será dito no fim: que o negro teve sim um envolvimento com sua sinhá.

Esta linha ascendente de que falo, além da dor a que me referi, também denota distância. Com esta entoação, portanto, não apenas o negro mostra sofrer, mas também está a dizer que sinhá se despiu longe, que a roça está longe. Digo isto porque é com esta linha ascendente que comumente expressamos que algo está distante. Não apenas o intervalo ascendente diz isto. Mas também a sílaba prolongada que no caso da canção corresponde a uma nota prolongada.

Cabe aqui ressaltar que esta inclinação das linhas melódicas da canção a seguirem os padrões entoativos da fala a que

já me referi, é algo estudado por Luiz Tatit em sua obra. Diz Tatit junto a Ivã Carlos Lopes: “A força é aquilo que assegura a presença da entoação, peculiar à nossa prática linguística cotidiana, em toda melodia cancional, e que estabelece uma aproximação entre emoção falada e emoção cantada” (Tatit, 2008. p. 215). São, portanto, as linhas ascendentes e descendentes da fala que se repetem nas canções que ouvimos, mas geralmente em extensões maiores, já que a canção tende a usar uma extensão maior que a da fala, porque no canto a mudança de tom é descontínua.

Voltemos à canção. O negro está prestes a ter os olhos furados pelo senhor do engenho e clama, implora para que seu dono não faça isto, não o aleije, não lhe tire a luz. E, neste processo oscila entre a dor do grito e a argumentação. Assim, as tessituras agudas e graves do material vocal de Chico Buarque vêm a serviço deste movimento que se dá entre a emoção da clemência e a racionalidade do argumento. Curioso é que o negro indaga “Por que me pôr no tronco/ Para que me aleijar?” Perguntando em linhas melódicas descendentes, ele parece demonstrar uma voz ativa que chama a atenção do senhor para seu erro em feri-lo.

Ele clama em nome de ‘Nosso Senhor’. Afirma que se benze com o sinal da Santa Cruz, que chora em iorubá, mas ora por Jesus. A afirmação de sua inocência é o que guia o discurso do sujeito. Mas esta afirmação de uma identidade cristã é já um indício de sua dissimulação. Sabe-se que era usual aos escravizados esconderem suas religiões de matrizes africanas através de uma falsa cristianização.

Temos, assim, duas partes melodicamente idênticas ligadas por um refrão em vocalize cantado por João Bosco: “Eri erê. Eri erê. Eri êrere” que soa como um canto do escravizado em sua própria língua e que se repetem no final da canção. Esses vocalizes fazem lembrar a música “Retirantes”, da abertura da telenovela *Escrava Isaura*, de 1976 (Som Livre, 1976). Trata-se de uma canção de

Dorival Caymmi. Lá está um coral feminino entoando “Lerê lerê”, de forma similar ao “Ere erê” de João Bosco.

Os dois trechos melódicos que compõem as partes A da canção são repetições musicais em que somente a letra se diferencia. Mas há uma parte B, uma parte B em que o sujeito da canção se desloca e a melodia também. Rompe-se a radicalidade daquelas primeiras linhas ascendentes e, sem grandes saltos, embora em melodia ascendente, um outro sujeito assume a primeira pessoa. Se até então estava em ação uma temporalidade que remete aos tempos da escravidão, agora o sujeito se transmuta, desloca-se para o tempo presente, no qual afirma ser a própria canção um conto, ou seja, uma ficção. Este novo sujeito fala em terceira pessoa do próprio cantor da canção, a quem caracteriza como alguém “com ares de senhor, um cantor atormentado, um herdeiro sarrará do nome do renome de um feroz senhor de engenho e das mandingas de um escravo que no engenho enfeitou Sinhá”. Ele é o próprio Chico Buarque que se põe na canção em linhas melódicas nas quais já não precisa emitir notas altas, já que sua condição de mestiço herdeiro do senhor de engenho é mais confortável que a do escravizado. Até certo ponto, apenas. Pois é com esforço e com dor que o cantor entoa a palavra ‘atormentado’. Aqui reside a contradição de uma dupla herança. O trecho demarca um outro deslocamento, o da modulação, já que a canção passa de uma tonalidade menor para uma tonalidade maior na qual se expressa este cantor que é agora um novo sujeito, e este novo sujeito vai revelar que havia sim uma relação entre o escravizado e Sinhá.

Esta parte B nos leva a escutar a canção mais uma vez, já com a dúvida em torno do que diz o negro, e nossa dúvida é fruto desse deslocamento temporal. Saímos do período colonial, onde um senhor açoita, maltrata e ameaça furar os olhos do negro, para o contexto de 2011, no qual emerge um sujeito mestiço, o herdeiro sarrará, descendente tanto do escravizado quanto do senhor. Este sujeito não existiria sem o cruzamento de raças. Chico Buarque

expressa, assim, a memória do corpo, a memória de seu corpo, que traz em si essa ancestralidade ambivalente.

Mas, musicalmente falando, há outro deslocamento temporal que se coloca em cena com a canção. *Sinhá* faz ressoar no violão de João Bosco, a batida dos afrosambas de Baden Powell que tiveram letras de Vinicius de Moraes. Chico Buarque afirmou que por sua singularidade não pôde deixar de trazer o violão de João Bosco para a gravação. Já João Bosco afirma que a batida de seu violão é a de um afro-samba-milonga. Somos remetidos, então, à década de 60 do século XX, mais especificamente 1966, quando Baden e Vinicius lançaram o álbum *Os afro-sambas*, em que as canções têm origem em cantos de Candomblé. O fato de João Bosco afirmar que a batida é também de milonga, por contar uma história, faz a canção operar um outro deslocamento, desta vez espacial, já que a milonga é uma canção rioplatense, típica de Argentina e Uruguai, mas também encontrada no Rio Grande do Sul. A própria palavra milonga é de origem quimbunda, a linguagem dos povos Bundas, como eram conhecidas algumas tribos africanas de Angola.

Assim, a ancestralidade africana da canção “*Sinhá*” se torna inegável. É curioso pensar que, quando a canção passa a um tom maior e surge esse mestiço como personagem, a base rítmica se mantém, como a querer denotar que, no processo de mestiçagem, o escravo prevalece sobre o senhor de engenho, embora este seja caracterizado como feroz.

Já falei, anteriormente, da dissimulação que aparece no discurso do escravizado. Também nessa quinta estrofe é possível ver que um outro sujeito assume a primeira pessoa, mas para falar, em terceira pessoa, do próprio cantor da canção. Trata-se de uma estratégia que é traída pela unicidade da voz de Chico Buarque, uma marca de corporeidade que perpassa as cinco estrofes e leva à fusão das três identidades: escravizado, narrador e mestiço em uma só. Por sua vez, o mestiço traz em si também a identidade do senhor, de quem herdou os “ares”.

A base rítmica da canção “Sinhá” tem claramente uma origem afro-brasileira que nos provoca movimentos do corpo, em uma dança que contrasta com a crueldade do que expõe o sujeito da canção. Esta base rítmica funciona como uma memória que se inscreve em nossos corpos na medida que nos contagia. Mas ela funciona também como um signo de resistência. Se a melodia deixa entrever que o negro está sendo açoitado, a base rítmica traz todo o pertencimento do sujeito tanto a um espaço de dança e prazer coletivo quanto à religiosidade de matriz africana, que afronta diretamente seu senhor. É esta base rítmica que torna uma falácia definitivamente o benzer-se com o sinal da Santa Cruz, o orar por Jesus. O que prevalece é o ritmo que contagia o corpo, e este nada tem a ver com os rituais do cristianismo.

Voltemos ao texto da canção. Já me referi ao fato do herdeiro sarrará falar das mandingas de um escravo que no engenho enfeitou ‘Sinhá’. Sabe-se que na história a relação entre escravos e suas senhoras é muito pouco documentada, sendo mais comum encontrarem-se registros que comprovem as relações entre escravas e seus senhores, principalmente em função dos nascimentos daí advindos e da própria violência sexual a que eram submetidas as mulheres negras. Entretanto, o imaginário em torno do enamoramento entre negros e sinhás é antigo e não é invenção de Chico Buarque.

Na verdade, ao compor sua letra, Chico Buarque está fazendo ecoar uma forma de canção que vem do século XVIII: o lundu, executado com viola de arame que traz traços percussivos por se originar na dança do lundu, performatizada nos batuques dos negros. O autor principal era Domingos Caldas Barbosa, um mestiço, e seus lundus traziam em primeira pessoa um sujeito escravizado que se dirigia a sua sinhá por quem estava enamorado. Dois fatos sobre estes lundus devem ser ressaltados. Primeiro, eles expunham quase sempre um viés sadomasoquista em que a mesma sinhá amada era a que batia e maltratava. Segundo, Domingos Caldas

levou-os a Portugal, onde fizeram imenso sucesso como canção humorística.

Domingos Caldas era um contemporâneo do arcadismo e chegou a pertencer à Arcádia Lusitana, mas, embora tenha, assim como os árcades, criado para si um nome pastoril, o de Lereno Selinuntino, eram as modinhas e lundus que tocava nos próprios encontros da Arcádia que o tornaram célebre. Se os lundus advinham dos estribilhos cantados nos batuques, as modinhas se originavam da moda portuguesa (Tinhorão, 1998, p. 119). Desta forma, os lundus se caracterizam por sua rítmica advinda dos batuques de negros, aliada a letras que tematizam as relações entre negros e senhoras. De um lado, a alusão a danças que dão ênfase ao baixo corporal. De outro, textos nos quais se tematiza uma relação ilícita. Tudo isso em um linguajar popular muito distante das convenções árcades da época. Para que se tenha ideia do que reside nesses lundus de Domingos Caldas, temos um que diz assim:

A saudade que no peito
Tenho de não ver amor
Acrescenta o meu ciúme
Aumenta a minha dor
Ay le le le le sinhá
Vou morrer vou acabar

Se Sinhá quer me dar eu
EU lá vou pra apanhar
Vem ferir, vem matar
Teu negrinho aqui está
Mas depois de apanhar quer fadar com iaiá”.
(Lima, 2001, p. 135).

A antítese entre apanhar e fadar, ou seja, dançar a dança do fado dá a tônica da canção. Aqui a violência está presente, mas relativizada pela encenação da cumplicidade entre vítima e algoz.

É preciso ressaltar que os lundus colocam em cena personagens em situação desigual, já que os amantes são o cativo e sua dona. Mas há um lundu de Caldas em que ele parece subverter a hierarquia entre senhora e escravizado. Ali se diz:

Os me deixas que tu dás quando a gente pega em ti
São coisinhas tão mimosas que nas outras nunca vi?
Muito gosto nhanhazinha de andar bulindo contigo
Quando vejo que comigo
Ficas tão enfadadinha
Ficas tão mugangeirinha
Que muito me satisfaz
E se deixo que te vás
Depois te torno a prender
É somente para ver
Os me deixas que tu dás”.
(Lima, 2001, p. 79).

Observe-se que o negro é aquele que tem poder de prender ou soltar a iaiá. Assim, através de seu envolvimento amoroso com iaiá, o negro sai de sua condição de subalterno e passa a exercer poder numa performatização de absoluta intimidade entre negro e senhora.

O lundu, portanto, surpreende tanto a metrópole quanto a colônia ao trazer para o centro da cena o negro escravizado, subvertendo as convenções discursivas das modinhas então em voga. Mas se o lundu inclui a violência, ao mesmo tempo o faz numa canção alegre, tanto que, com o tempo, o gênero deixou de tratar da temática da relação entre negros e senhoras e entre negras e senhores e passou a ser uma canção humorística. É como canção humorística que o lundu vai estar no canto dos palhaços de circo e nas primeiras gravações da Casa Edison no início do século XX. Entretanto, há um lundu, de Xisto Bahia, o” Isto é bom”, interpretado por Baiano em que o negro diz:

Iaiá você quer morrer
se você quer morrer
morrámos juntos
Que eu quero ver como cabem
numa cova dois defuntos”
(Almeida, 2005, p. 162).

A canção é risível, neste caso, porque subverte as convenções românticas ao trazer para um plano físico o morrer de amor das modinhas. É a branquitude da Sinhá que está sendo atacada na proposta de ir à cova juntos, é sua cultura que está sendo desafiada. Com isso, o negro que fala pede igualdade à Iaiá.

Voltemos, entretanto, aos lundus de Domingos Caldas. É bastante curioso pensar que o público, principalmente o português, risse para valer da história de uma relação entre negros e brancas. É possível que para o colonizador essa forma de relação não passasse de algo referente ao imaginário de um mestiço como Domingos Caldas. Por outro lado, devia-se rir também dos maus tratos sofridos pelo negro nas mãos das sinhás. Mas veja-se que Domingos Caldas, mesmo que através do humor, colocava em cena a violência da escravidão.

A potência da canção de João Bosco e Chico Buarque reside no fato de que, ao contrário dos lundus de Caldas, o tom é agora fortemente melancólico e o homem branco traído vem para a cena na condição de agressor, um agressor que põe no tronco, aleija e cega.

O negro, na canção de Chico, implora para que cessem os maus tratos. Não sente prazer nestes como acontecia nos lundus. O negro na canção, ao mesmo tempo que implora, também indaga e o faz em entoação descendente como a confrontar seu Senhor:

Para que me pôr no tronco? Para que me aleijar? Por que me faz tão mal? /Por que talhar meu corpo?/ Para que que vosmecê/ Meus olhos vai furar”. São as perguntas que ecoam na canção de

Chico Buarque e que junto a sua sonoridade criam uma atmosfera melancólica. Estamos muito longe do caráter risível dos lundus de Domingos Caldas.

E, mais, trata-se de uma conversa de um homem para outro homem. A Sinhá aqui é uma personagem cercada pelos cuidados discursivos, mas que surge em ação em três momentos. No condicional em “Se a dona se banhou” e “Se a dona se despiu”. E, no epílogo, quando o próprio Chico assume o discurso e afirma ser herdeiro do senhor e das mandingas de um escravo que no engenho enfeitiçou Sinhá. Na verdade, o sujeito, ainda, nega três vezes ao afirmar: “Eu não olhei Sinhá.”

Por outro lado, existe uma suavidade que perpassa a canção e que contrasta com os atos violentos do Senhor. No condicional, quando expressa as possíveis ações de Sinhá “Se a dona se banhou” e “Se a dona se despiu”, a canção adentra o campo semântico da sensualidade. Entretanto, do ponto de vista melódico, esses versos estão naquela linha ascendente de difícil execução a que já me referi e que denota dor. Assim, embora a voz surja dolorosa e pungente como a gritar de dor, as frases permitem que se tenha uma noção de onde transita a percepção que o escravizado tem do feminino. Ainda, é possível perceber que essa condicionalidade deixa entrever que ele talvez minta quando diz que não viu Sinhá, já que é capaz de trazer à mente os atos de banhar-se e despir-se da senhora. A emissão deste intervalo ascendente, entretanto, pode dar a entender que o sujeito sente dor física, que pode estar sendo açoitado. É, portanto, no cerne dessa ambiguidade entre o que dizem as palavras e o que diz a voz que reside a própria complexidade do triângulo formado ‘pelo senhor, pela sinhá e pelo escravizado’. A sinhá se despe ou se banha, o senhor açoita e o negro grita de dor ao mesmo tempo que traz à cena as imagens sensuais de Sinhá. Mas tanto sinhá quanto senhor estão silenciados. Quem tem voz aqui é o negro e, posteriormente, seu descendente mestiço disfarçado de narrador.

Observem que aqui estabeleço uma clara distinção entre as palavras e a voz por compreender a voz como algo anterior à linguagem, anterior ao sentido. A voz é materialidade que, segundo Adriana Cavarero (2011), se define por sua unicidade. Cada ser humano tem uma voz própria. Ao contrário, as palavras podem ser compartilhadas, são de destinação coletiva. A destinação da voz, além disto, é a escuta. Esses aspectos da voz foram totalmente negligenciados pela trajetória do logocentrismo:

Aquilo que cada voz, enquanto voz, significa, isto é a unicidade e a relacionalidade que o vocábulo manifesta não chega sequer a se oferecer como tema de reflexão. Despojado de um vocábulo que fica reduzido ao papel ancilar de vocalização dos significados, o logo se deixa conquistar pela visão e descobre uma atração irresistível em direção ao universal (Cavarero, 2011, p. 61).

Sendo assim, uma letra de canção está sempre aquém da significação da canção. Será a voz, com sua capacidade de realizar contornos melódicos, de fazer-se mais forte ou mais fraca, de prover as notas de durações, de apresentar seu timbre único, o lugar privilegiado na canção. Será a voz, um lugar que nem sempre é o do semântico.

Por isto, há tanta importância nesta ambiguidade que se cria no jogo entre a melodia emitida pela voz e a palavra na canção de Chico. Já vimos que a voz expressa dor enquanto fala do banhar-se e do despir-se de Sinhá. É possível observar também que o cantor, ao performatizar o escravo, usa linhas melódicas descendentes e bastante assertivas ao dizer que não olhou Sinhá. De certa forma, há aí um desafio da hierarquia. Ou seja, o escravizado está a confrontar seu senhor.

Sublinho o deslocamento que se realiza no âmago da canção de João Bosco e Chico Buarque. É possível ver como a canção *Sinhá* traz as atuações perversas de um terceiro elemento elevando a outro patamar o debate sobre a escravidão. Neste sentido, Chico está se desviando de seu antecessor Domingos Caldas pois, para além da rítmica, “Sinhá” se diferencia dos lundus por trazer para a cena o terceiro elemento, o senhor e, com este, uma violência sem ambiguidades.

E, embora se dê este movimento de repetição e diferença entre a canção “Sinhá” e os lundus, é importante ressaltar que a violência da escravidão foi tratada sem o desvio do humor por autores como Castro Alves (2013) e Maria Firmina dos Reis (2019). Isso um século depois de Domingos Caldas Barbosa. E se se poderia argumentar que nesses autores não temos relatos dos negros em primeira pessoa, cabe lembrar que a escritora maranhense dá voz a personagens negros e negras que apresentam seus relatos sobre as dores do cativo. O que faz Chico Buarque então? Une o tema do enamoramento entre negro e senhora ao tema da violência que se adequa perfeitamente à melodia melancólica composta por João Bosco.

Neste sentido, há muito de politicamente potente nesta canção de João Bosco e Chico Buarque, ao ser composta no século XXI. Ela traz de volta o tema da escravidão, estampa a violência que aí se perpassa e traz para o centro da atenção a relação entre negros e suas sinhas que a história insistiu em não documentar. Vale ressaltar que o mistério que se faz em torno da culpa do negro na canção, já que não se sabe se ele efetivamente se relacionou com sinhá, duplica a falta de documentação em torno da relação entre senhoras e escravizados no Brasil colonial. Afinal, a dor lancinante experimentada pelo negro ao ser torturado pelo senhor enquanto profere uma série de negativas sobre seu envolvimento com Sinhá é perpassada pelo mistério em torno da posição da senhora.

Do ponto de vista estético, “Sinhá” é uma canção primorosa, uma pérola que ganhou o 23º. Prêmio de Música Brasileira em 2012. Isto porque sua complexidade vem mediada por uma beleza ímpar que toca o ouvinte de forma significativa, já que não é possível não se comover com o drama performatizado pela voz de Chico, com a beleza melódica, com a rítmica envolvente e com o arranjo, igualmente potente. Uma dessas canções que fazem história e ficam na história.

A canção “Sinhá” ostenta, ainda, a memória da ancestralidade de Chico Buarque quando esse vem transitar por um espaço já ocupado por seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, que escreveu em sua obra, do ponto de vista de um historiador, sobre o Brasil colonial. Ao escolher outro tipo de texto, Chico, de mão dadas com Bosco, opta também por outra textura a partir da qual expõe e denuncia a violência vivida pelos negros no período colonial. Assim, Chico dá outra forma à história, pois a intervenção que a sua obra alcança só é possível porque a canção se realiza em um nível sensorial muito distinto daquele em que atua a historiografia.

Por último, cabe ressaltar que, ao terminar falando desse cantor miscigenado que é o próprio Chico, mas que pode ser também João Bosco e vários outros artistas do país, a letra da canção, com uma melodia menos tensa, tematizará a brasilidade na qual se mescla num único corpo a memória da vítima e do algoz, na qual convivem contradições que são constitutivas de uma realidade da qual não se pode escapar.

Enquanto Domingos Caldas, mestiço, não falava de si a não ser subliminarmente, porque fruto de um enlace entre um homem branco e uma mulher escravizada, Chico Buarque se faz personagem para expor sua origem. Está aí um deslocamento significativo que ocorre entre a representação da escravidão e suas derivações entre os séculos XVIII e XXI. Ou seja, Chico ativa a memória de seu corpo para deixar claro que é um “cantor atormentado”, um “herdeiro sará” que traz com sua história um tanto de prazer, mas também de responsabilização.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza Virginia de. No balanço do lundu: os jogos de sedução entre os escravos e suas sinhazinhas. In: FIGUEIREDO, Luciano (org). *Festas e batuques no Brasil*. Rio de Janeiro, Sabiá, 2009.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução. Literaturas de língua portuguesa: trânsitos literários luso-afro-brasileiros Brasília, *Revista Cerrados*, 14(20), 159–168, 2005.

ALVES, Castro. *O navio negreiro e Vozes d’Africa*. Brasília, Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.

CAYMMI, Dorival. “Retirantes”. In: *Escrava Isaura* (trilha sonora). Som Livre, 1976.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou performance. In: MATOS, Claudia et al. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

HOLANDA, Francisco Buarque. “Sinhá”. In: *Chico*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2011.

LIMA, Edilson. *As modinhas do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2001.

REIS, Maria Firmina dos. *Ursula*. 2. ed. Brasília, Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. In: MATOS, Cláudia et al. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, 34 Letras, 1998).

LENDO COM OS OUVIDOS: RITMO E MEDIDA EM IDEA VILARIÑO

André Fiorussi
(UFSC/USP)

“Lendo com os ouvidos”. A expressão que escolhi para o título deste trabalho aparece citada em um dos textos de Idea Vilariño (1920-2009) que me proponho explorar, *La masa sonora del poema* (2016), e provém de um escrito do jesuíta londrino Gerard Manley Hopkins, mago dos grupos rítmicos e mais ou menos contemporâneo dos grandes poetas modernistas hispano-americanos Rubén Darío e José Asunción Silva, aos quais a autora uruguaia dedica a maior parte de suas análises rítmico-poéticas. O ouvido fino de Idea – “um ouvido perfeito”, segundo Echavarren (2009) – para a escuta de poesia própria e alheia certamente a liga com esses autores e também com James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Paul Valéry, Manuel Bandeira, Sylvia Plath, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Augusto de Campos e muitos outros, para quem a preceptiva métrica é apenas uma redução pedagógica porque veste de norma o padrão, de totalidade o parcial, de necessidade o contingente e de artificialidade o orgânico. Mais contundentemente, o diz Idea Vilariño em 1952: para um poeta em seu exercício, a preceptiva métrica não serve para nada. “Quando os poetas buscam aprofundar sua arte para além do que por si mesmos alcançam, folheiam sem muitas esperanças esses livros de versificação que – naturalmente – nunca lhes serviram para nada” (2018, p. 246).

Para Idea, o metro na história moderna da literatura ocidental é um “imperativo artificial, convencional, desnecessário”; e, ainda que assegure a produção de formas rítmicas, teria sido o responsável pela propagação das “mais mecânicas, pobres e monótonas” (2016, p. 22). Já o ritmo é elemento essencial da poesia: “Pode haver poesia sem metro fixo [...], mas não sem ritmo” (2016, p. 22). Idea reafirma com Eliot que “o verso nunca é livre” (p. 109); qualifica a expressão “verso livre” como uma “contradição de termos” (2018, p. 305); e cita Meschonnic para sustentar que pode haver mais sentido no ritmo do que nas palavras de um verso (p. 111).

Em estudos sobre Idea, repete-se sem desencanto a história segundo a qual seu ouvido rítmico teria sido formado na infância, à mesa de jantar, ao lado dos irmãos de nomes poéticos – Alma, Azul, Poema e Numen –, quando escutava o pai declamar com grande sensibilidade musical versos de Alfafuente, Darío e Herrera y Reissig. Segundo Ana Inés Larre Borges, que editou, entre outros livros de Idea, *La vida escrita* (2008), *Diario de juventud* (2013) e *Poesía completa* (2020), “Leandro Vilariño (1892-1944) foi um homem culto, autodidata, um poeta inédito e um anarquista que deu a seus cinco filhos a originalidade de seus nomes [...] e alentou suas inclinações artísticas” (2018, p. VII); “Desde os seis anos todos estudaram música; Idea, piano até que se decidiu pelo violino” (p. XLVIII). A própria Idea viria a recordar-se do caso nestas palavras: “Meu pai era um bom poeta e grande conhecedor de formas e de ritmos. E talvez o melhor leitor de poemas que conheci: fazia ouvir também o som, os acentos. Ambas as condições foram uma boa escola desde cedo” (apud Larre Borges, 2018, p. IX). Muitos dos melhores conhecedores da poesia de Idea em nosso tempo recorrem a essa lembrança familiar para avançar hipóteses relativas a seu ouvido musical. Lemos, por exemplo, em Martha Canfield, destacada analista e tradutora em italiano dos versos de Idea:

O instinto musical de Vilariño é muito forte: não nos esqueçamos de que ela cresceu numa casa na qual se cultivava a música, que estudou piano, violino, violão e outros instrumentos de corda, que compôs canções e que se ocupou várias vezes do tango. De modo que a introdução de certas formas coloquiais em suas poesias parece muitas vezes condicionada pelo metro predominante na composição¹ (Canfield, 2017, não paginado).

Depois, tanto em seus trabalhos de criação, tradução e crítica literária como em sua carreira na docência de literatura – que se desenvolveu principalmente no Ensino Médio e pré-universitário, com um curto período também (1988-89) na Universidad de la República (conforme Larre Borges, 2018, p. XLVIII) –, Idea sempre manifestou uma atração viva pelas questões rítmicas e retornou frequentemente à reflexão sobre poemas que trazia decorados desde a mesa da infância, como o ‘Nocturno’ de José Asunción Silva e ‘Los cisnes’ de Rubén Darío. Jorge Monteleone (2014, p. 52) observa que “a dimensão rítmica é motivo de constante reflexão e prática para a poeta”, e Ignacio Bajter refaz o arco que liga seus empenhos de estudo àquela memória do corpo:

A imagem de Leandro Vilariño dizendo poemas é para Idea a origem de um mistério encapsulado na voz, chamada a dissipar-se no silêncio. A intuição de que a poesia é ritmo, como sugere de passagem em seu diário, em 1942, se converte com o primeiro ensaio de prosódia que escreveu [...] em uma lei observável. À medida que Idea Vilariño começa a escrever, entra num campo de estudo, pouco habitado, em

1 No original: “L’instinto musicale della Vilariño è molto forte: non dimentichiamo che è cresciuta in una casa nella quale si coltivava la musica, che ha studiato piano, violino, chitarra e altri strumenti a corda, che ha composto canzoni e che si è occupata varie volte del tango. Così l’introduzione di certe forme colloquiali nelle sue poesie sembra spesso condizionata dal metro predominante nella composizione” (Canfield, 2017, não paginado).

que permanece durante décadas: os grupos rítmicos que compõem o poema, que dão a chave do ritmo e são “mais reveladores e importantes que os próprios versos”² (Bajter, in Vilarinho, 2016, p. 5).

A título de exemplo, Bajter (2014, p. 100) reproduz trechos de diário em que Idea registrava esboços de um curso sobre a poesia de Darío; em um deles, pode-se ler, com a caligrafia da poeta, esta afirmação que a acompanharia por toda a vida como uma tese principal: *não há poesia sem ritmo*. Lembra, também, que um de seus primeiros artigos de crítica literária, “Los nocturnos de Parra del Riego” (1947), publicado no primeiro número da histórica revista *Clinamen* (editada por estudantes da Faculdade de Humanidades e Ciências de Montevidéu, entre os quais o crítico Ángel Rama e a poeta Ida Vitale), aplicava centralmente alguns procedimentos de análise rítmica para sustentar uma reavaliação dos poemas de Juan Parra del Riego (1894–1925), um dos poetas declamados pelo pai. Por exemplo, quando se concentra no poema “Nocturno n. 1”:

As dezesseis sílabas de que se compõe a maior parte dos versos se subdividem em grupos de oito, o que parece uma grande pobreza do ponto de vista técnico, até que se percebe que esses octassílabos e o poema todo são divisíveis em grupos de quatro, peónicos – ooóo–ooóo –, ritmo que está perfeitamente adequado ao galope do cavalo:³

-
- 2 No original: “La imagen de Leandro Vilarinho diciendo poemas, es para Idea el origen de un misterio encapsulado en la voz, llamada a disiparse en el silencio. La intuición de que la poesía es ritmo, como sugiere al pasar en su diario, en 1942, se convierte con el primer ensayo de prosodia que escribí [...], en una ley observable. A medida que Idea Vilarinho comienza a escribir entra en un campo de estudio, poco habitado, en el que permanece durante décadas: los grupos rítmicos que componen el poema, que dan la clave del ritmo y son «más reveladores e importantes que los versos mismos” (Bajter, in Vilarinho, 2016, p. 5).
- 3 No original: “Las dieciséis sílabas de que se compone la mayor parte de los versos se subdividen en grupos de ocho, lo que parece una gran pobreza desde el punto de vista técnico, hasta que se advierte que esos octosílabos y el poema todo son divisibles en grupos de cuatro, peánicos, –ooóo–ooóo–, ritmo que está perfectamente adecuado al galope del caballo” (Vilarinho, 1947, p. 18).

*Más mea rran co — mi som bre ro — pa ra ti llu — via
fra gan te — — — | — / — — | — / — — |
— / — — | — /
(Vilariño, 1947, p. 18).*

A ênfase na descoberta de um padrão estruturante (as cláusulas peônicas) e, sobretudo, de seu possível sentido onomatopáico ou mimético (adequação ao galope do cavalo) serve como argumento para valorar o caráter poético do texto analisado: “El Nocturno n. 1 é narrativo, mas narrativo na forma menos antipoética possível” (Vilariño, 1947, p. 17)⁴. Quer dizer, o crivo de Idea desconsidera a presença evidente de estrofes, de rimas e de versos isométricos quando se trata de determinar se há ali poesia: apenas o encontro do ritmo a confirma. Observa-se nesse excerto inaugural de crítica um antecedente ao afã de revelação sonora que culminaria em *La masa sonora del poema*, em que a verdadeira poeticidade se revela no ritmo. Bajter (2014) anota:

Desde o estudo de Parra del Riego a *La masa sonora del poema*, manteve a tese primária com que orienta sua poesia e suas investigações literárias, toda uma heurística intelectual: *não há poesia sem ritmo*. Sem pausas se dedica a comprovar esta afirmação. Admitia que um poema pode carecer inclusive de sentido, mas não dessas sequências que se dão no tempo⁵ (Bajter, 2014, p. 80).

Com efeito, parte significativa de seus textos críticos, re-compilados por Ana Inés Larre Borges no volume *De la poesía y*

4 “El Nocturno n. 1 es narrativo, pero narrativo en la forma menos antipoética posible” (Vilariño, 1947, p. 17).

5 No original: “Desde el estudio de Parra del Riego a *La masa sonora del poema*, mantuvo la tesis primaria con la que orienta su poesía y sus investigaciones literarias, toda heurística intelectual: no hay poesía sin ritmo. Sin pausas se dedica a comprobar esta afirmación. Admitía que un poema puede carecer incluso de sentido, pero no de esas secuencias que se dan en el tiempo” (Bajter, 2014, p. 80).

los poetas (2018), enfrenta-se centralmente com leituras rítmicas de textos em verso e em prosa – escolha que se espelha também em sua própria criação poética, como observa Denise Rogenski Raizel (2019, p. 70), ao explorar “a possibilidade de que os estudos de ritmo de Idea Vilariño encontrem ressonância no seu próprio fazer poético”, aproximando “a Idea do fazer poético e a Idea estudiosa dos ritmos formais de poemas” numa chave de leitura que correlaciona estruturas formais (padrões rítmicos) a aspectos performáticos e vivenciais (a solidão e a memória, o ritmo como elemento de impressão e de rastro). Alça-se sua hipótese sobre esta observação do crítico Roberto Appratto, segundo a qual haveria, no estilo singular da poesia de Idea,

um tipo de desfaçatez para irromper, para produzir textos que parecem saídos de outro lado (de um diário, de um rascunho, de uma conversa) mas chegam ao espaço da página de maneira indubitável. Nessa condição indubitável há um eixo dado pelo ritmo. Não invento nada se digo que seus estudos teóricos, em boa parte, estão centrados no ritmo, no modo combinatorio de sons e sentidos que percebeu em distintos poetas, e que lhe pareceu pertinente compreender e difundir. Em sua poesia, e de maneira cada vez mais radical [...], o uso do ritmo se converte em uma peça essencial (Appratto apud Raizel, 2019, p. 71).⁶

A sugestão de que o ritmo aprendido nos estudos ofereceria um eixo, um trilha estilisticamente consciente ou retoricamente deliberado à condição indubitavelmente poética dos poemas de Idea – ainda quando emulam o rabisco ocasional e interagem com

6 No original: “una suerte de desfachatez para irrumpir, para producir textos que parecen salidos de otro lado (de un diario, de un borrador, de una conversación) pero llegan al espacio de la página de manera indudable. En esa condición indudable hay un eje dado por el ritmo. No invento nada si digo que sus estudios teóricos, en buena parte, están centrados en el ritmo, en el modo combinatorio de sonidos y sentidos que percibió en distintos poetas, y que le pareció pertinente comprender y difundir. En su poesía, y de manera cada vez más radical [...], el uso del ritmo se convierte en una pieza esencial” (Appratto apud Raizel, 2019, p. 71).

gêneros mais tipicamente prosaicos como o diário e a conversação –, não parece colidir com a hipótese mais atavística de Martha Canfield (2020, p. 49), que, após reiterar o juízo de que “talvez a cifra característica de sua poesia se encontre, mais do que nos temas secos e cortantes, no ritmo premente, rígido e perfeito”⁷, formula-lhe no entanto esta outra explicação:

Muitas vezes, quase sempre, Idea parece dispor seus poemas em versos livres, combinando metros brevíssimos com outros mais longos; mas é só uma aparência: na realidade se trata em geral de silvas, como se ela houvesse interiorizado o ritmo da clássica composição espanhola onde se alternam hendecassílabos e heptassílabos, e esta métrica lhe surge espontaneamente. Talvez, mesmo havendo sido uma atenta estudiosa da métrica em outros poetas, para sua própria poesia ela não programava e escrevia obedecendo a seu ditado interior. E esse ditado interior surgia com um ritmo bem preciso⁸ (Canfield, 2020, p. 49).

Entre a estudiosa e a poeta, convém, portanto, evidenciar e discutir elementos rítmicos e métricos presentes na poesia de Idea Vilariño, partindo de escritos da própria autora a respeito da prosódia, da declamação, da musicalidade e do ritmo em poesia, sobretudo seu estudo *La masa sonora del poema* (2016), editado postumamente após três décadas de relativo esquecimento. Interessa-nos explorar a sua incursão original

7 No original: “tal vez la cifra característica de su poesía se encuentra, más que en los temas secos y tajantes, en el ritmo apremiante, rígido y perfecto” (Canfield, 2020, p. 49).

8 No original: “Muchas veces, casi siempre, Idea parece disponer sus poemas en versos libres, combinando metros brevísimos con otros más largos; pero es solo una apariencia: en realidad se trata en general de silvas, como si ella hubiera interiorizado el ritmo de la clásica composición española donde se alternan endecasílabos y heptasílabos, y esta métrica le surge espontáneamente. Tal vez, aun habiendo sido una atenta estudiosa de la métrica en otros poetas, para su propia poesía ella no programaba y escribía obedeciendo a su dictado interior. Y ese dictado interior surgía con un ritmo bien preciso” (Canfield, 2020, p. 49).

e obsessiva no estudo dos grupos rítmicos que constituem os versos, além de seu posicionamento singular, baseado numa interpretação da obra do romeno Pius Servien e teimosamente ancorado na releitura de poetas modernistas como José Asunción Silva, Rubén Darío e Julio Herrera y Reissig. Como se observa nos excertos críticos já citados, a consideração do substrato sonoro tem permitido uma reavaliação dos fundamentos teóricos, preceptivos e vivenciais que nortearam sua prática poética. O acompanhamento dessa fortuna crítica recente evidencia a relevância da investigação dos sentidos e usos do ritmo, das medidas e da musicalidade em sua poesia.

Em *La masa sonora del poema*, Idea busca sistematizar as bases não do que poderia ser uma nova preceptiva do verso, mas sim de um método analítico para aprofundar uma ciência da poesia, ou mesmo de uma teoria estética geral centrada na consideração do ritmo e totalmente descrente da unidade do verso:

Trata-se antes de tudo de anotar a massa vocálica, destacando os grupos, fazendo valer os acentos, de modo que se façam perceptíveis as séries, as simetrias, o que houver; e de fazê-lo sem conceitos prévios, deixando que se desenhem esses esquemas sonoros que, inclusive sem consciência deles, perceberíamos. Trata-se apenas de ir inocentemente ouvindo, e anotando o que se ouve [...]. Nada mais que tentativas de mergulhar com certo método na massa sonora para surpreender as escondidas fontes de sua música e de seu ritmo⁹ (Vilariño, 2016, p. 39-40).

9 No original: “Se trata ante todo de anotar la masa vocálica, destacando los grupos, haciendo valer los acentos, de modo que se hagan perceptibles las series, las simetrias, lo que haya; y de hacerlo sin preconceptos, dejando que se dibujen esos esquemas sonoros que, incluso sin conciencia de ellos, percibiríamos. Se trata solo de ir inocentemente oyendo, y anotando lo que se oye [...]. nada más que intentos de bucear con cierto método en la masa sonora para sorprender las escondidas fuentes de su música y de su ritmo” (Vilariño, 2016, p. 39-40).

O que une essa proposta original de Idea a uma boa parte dos estudos rítmicos que ela mesma menciona ao longo do livro é sua defesa do ritmo como elemento essencial da poesia e sua proposta de fazer prevalecer a análise rítmica sobre a métrica: tornar o metro uma figura do ritmo, invertendo assim a convenção normativa que mandava entender o ritmo como figura do metro. De origem romântica, essa “revolução rítmica” (Rueda, 1894) atravessa todo o século XIX ligada ao ideário nacionalista e vernacular que identifica língua e nação, mas ganha novos contornos no XX, ao projetar-se na direção da alegoria, do sujeito e da memória. No livro de Idea, então, a valorização do ritmo se plasma por vezes num interesse pelo reaparecimento modernista da versificação acentual em língua castelhana, cujo paradigma ela pretende, no entanto, superar pela desconsideração da unidade do verso. Ou seja, o que se propõe como princípio em seu sistema é que a análise rítmica não precisa respeitar o limite do verso, podendo transbordá-lo livremente, como de fato fazemos quando lemos um poema em voz alta:

O verso métrico, esse verso regular que tão frequentemente se fez coincidir com os períodos sintáticos, e que como tantos outros elementos convencionais tem servido e até ajudado à grande poesia, esse verso que, apoiado em qualquer outro artifício, como o da rima fixa, está sempre [...] buscando distanciar-se, declarando que é uma coisa de arte, esse verso não é nunca uma unidade rítmica, é um ente composto, complexo, e, para buscar o verdadeiro ritmo, devemos, em certo modo, deixá-lo de lado, ignorá-lo, se for preciso, atendendo em contrapartida àqueles grupos, às partezinhas, como dizia Bello, que o compõem¹⁰ (Vilariño, 2016, p. 33).

10 No original: “El verso métrico, ese verso regular que tan a menudo se hizo coincidir con los períodos sintáticos, y que como tantos otros elementos convencionales ha servido y hasta ayudado a la gran poesía, ese verso que, apoyado en cualquier otro artifício, como el de la rima fija, está siempre [...] buscando distanciarse, declarando que es una cosa de arte, ese verso no es nunca una unidad rítmica, es un ente compuesto, complejo, y, para buscar el

Mais do que diluir o verso no *continuum* melódico do poema, como os prosodistas fazem com a palavra na frase, esse princípio metodológico lhe permite investigar as harmonias da linguagem poética, isto é, as combinações sonoras que se produzem verticalmente, não na sucessão temporal da leitura corrida, mas na reverberação pós-ressonante da apreensão mental:

Esses grupos acentuais devem ser considerados para a análise rítmica, depois das sílabas, como unidades estritamente fonéticas, que proporcionarão uma das melhores formas de penetração, de assalto ao texto. A um texto que devemos perseguir, prosodicamente, de todas as maneiras, menos empunhando a preceptiva, mas sobretudo enfrentando a obra como quer Michaud, com “uma completa submissão e uma atenção escrupulosa”, escutando o som, como manda Pound, lendo com os ouvidos, como dizia Hopkins. A partir de uma leitura cândida, digamos, uma vez que se descobre que num texto ocorre algo, algo que seduz, que fixa na memória, que, simplesmente, soa bem, que produz uma emoção estética ou que contribui a produzi-la, pode-se pôr em obra qualquer forma de análise que implique uma mescla de sapiência e de inocência. Todo trabalho sobre o texto que não parta de uma imperiosa preceptiva, serve¹¹ (Vilariño, 2016, p. 35).

verdadero ritmo, debemos, en cierto modo, pasarlo por alto, ignorarlo, si es preciso, atendiendo en cambio a aquellos grupos, a las partecillas, como decía Bello, que lo componen” (Vilariño, 2016, p. 33).

- 11 No original: “Dichos grupos acentuales deben considerarse para el análisis rítmico, después de las sílabas, como unidades estrictamente fonéticas, que proporcionarán una de las mejores formas de penetración, de asalto al texto. A un texto que debemos asediar, prosódicamente, de todas las maneras, menos empuñando la preceptiva, pero sobre todo enfrentando la obra como quiere Michaud, con «une complète soumission et une attention scrupuleuse», escuchando el sonido, como manda Pound, leyendo con los oídos, como decía Hopkins. A partir de una lectura cândida, digamos, una vez que se descubre que en un texto pasa algo, algo que seduce, que fija en la memoria, que, simplemente, suena bien, que produce una emoción estética o que contribuye a producirla, se puede poner en obra cualquier forma de análisis que implique una mezcla de sapiencia y de inocencia. Todo trabajo sobre el texto que no parta de una imperiosa preceptiva, sirve” (Vilariño, 2016, p. 35).

A alentada introdução teórica (pp. 13-40) inclui um histórico abrangente de teorias do ritmo poético. Ao denunciar a escassez de estudos prosódicos dirigidos à poesia, Idea menciona os tratados decimonônicos de Andrés Bello, Eduardo Benot e Eduardo de la Barra, para depois saltar a estudos então recentes de Ducrot e Todorov, Greimas, Lotman, Hjelmslev, Deleuze e Meschonnic. Dedicar também algumas linhas a estudos de Ricardo Jaimes Freyre (*Leyes de la versificación castellana*), Manuel González Prada (*Ortometría*), Julio Saavedra Molina e ao clássico manual de *Métrica española* de Navarro Tomás, entre outros. A lista de autores citados é extensa e dá mostras de uma pesquisa dilatada e multidirecional, ainda que limitada aos âmbitos hispânico e francófono.

Segue-se, ainda na seção introdutória de *La masa sonora del poema*, uma defesa de que a unidade básica do ritmo não sejam os versos, mas as “partezinhas” de que se compõem os grupos acentuais, isto é, os conjuntos possíveis de sílabas inacentuadas à soma de uma única acentuada, que para o ouvido de Idea podem ser até seis (contrariando numa ponta o restritivo tratado de Bello, que limitava a conta a três, e noutra o mais pródigo de Jaimes Freyre, que as aceitava até sete). Para a definição dos grupos acentuais, Idea lança duas ressalvas importantes, que igualmente a distingue de seus antecessores. A primeira é relativa à adoção da nomenclatura antiga que classifica os pés:

Apesar de que os grupos sejam acentuais, já desde o começo tendeu-se a identificá-los com os pés dos gregos que estavam feitos de longas e breves, o que era muito outra coisa. E isso segue reaparecendo na viciosa terminologia que fala de espondeus e de jambos (como também se segue falando, com total incorreção, de tónicas, de átonas, de paroxítonas, quando se está aludindo a intensidades e não a

tons). De modo que os versos não são as unidades rítmicas; são entes compostos¹² (Vilariño, 2016, p. 27-8).

A segunda diz respeito ao fato de que os grupos acentuais podem rivalizar com os limites das palavras:

Tais grupos [...] ignoram os limites das palavras, ainda que o mais frequente seja [...] que o poeta faça coincidir o inevitável acento de cada um deles com o da palavra acentuada que o integra. Não esquecemos que, como escreve Etiemble, o poema “é feito de sons, seguramente, mas de palavras em primeiro lugar”, e é certo que as palavras no verso seguem parecendo indestrutíveis; sobrevivem a todas as violências da escansão, da ditongação, do hiato e até do encavalgamento. A escansão passa por cima delas, liga-as, escinde-as, sem chegar, no entanto, a destruí-las semanticamente. Noutro sentido as enriquece, carrega-as de intensidade¹³ (Vilariño, 2016, p. 36).

Para além dos grupos acentuais, as análises e reflexões de Idea valem-se de uma escuta ampliada do ritmo poético, que leva em consideração não somente as intensidades (tônicas e átonas), mas também os padrões e simetrias efetuados por outros elementos

12 No original: “Pese a que los grupos sean acentuales, ya desde el comienzo se tendió a identificarlos con los pies de los griegos que estaban hechos de largas y breves, lo que era muy otra cosa. Y eso sigue reapareciendo en la viciosa terminología que habla de espondeos y de yambos (como también se sigue hablando, con total incorrección, de tónicas, de átonas, de paroxítonas, cuando se está aludiendo a intensidades y no a tonos). De modo que los versos no son las unidades rítmicas; son entes compuestos” (Vilariño, 2016, p. 27-8).

13 No original: “Tales grupos [...] ignoran los límites de las palabras, aunque lo más frecuente sea [...] que el poeta haga coincidir el inevitable acento de cada uno con el de la palabra acentuada que lo integra. No olvidamos que, como escribe Etiemble, el poema «est fait de sons, bien sûr, mais de mots d’abord», y es cierto que las palabras en el verso siguen pareciendo indestructibles; sobreviven a todas las violencias de la escansión, de la diptongación, del hiato y hasta del encabalgamiento. La escansión las pasa por alto, las liga, las escinde, sin llegar, sin embargo, a destruirlas semánticamente. En otro sentido las enriquece, las carga de intensidad «una relación posicional inexistente en la prosa” (Vilariño, 2016, p. 36).

sonoros como a duração e o timbre. Seu posicionamento singular na tradição dos estudos rítmicos baseia-se expressamente numa interpretação bastante propositiva da obra de Pius Servien (1902-1959). Trata-se de um escritor romeno hoje pouco lido, um polímata que se doutorou em Letras pela Sorbonne e publicou em francês uma vasta obra de extração humanista, voltada, sobretudo, a uma contemplação integrada das ciências, das artes e da disciplina estética. Os títulos de alguns de seus livros dão uma ideia panorâmica de seus interesses: *Os ritmos como introdução física à estética*, *A linguagem das ciências*, *Matemática e humanismo*, *Probabilidades e física*, *Ciência e poesia*, *Ciência e acaso*. Os textos de Pius Servien que atraíram profundamente o interesse de Idea Vilariño são os seus numerosos estudos sobre o ritmo – não só na poesia, mas também nas artes, na física moderna, na biologia etc. Em *La masa sonora del poema*, ao buscar uma definição para o ritmo, Idea cita trechos de seu livro *Princípios de estética*, de 1935:

“Mas o que é o ritmo?”, pergunta Pius Servien. E responde: “Todo objeto em que se reconheça um ritmo tem uma estrutura numérica, uma estrutura que pode transcrever-se em números [...]”. A explicação da beleza de todo ente rítmico “é da ordem das estruturas, dos números. Há que aprender a traduzir todos esses edifícios em partições numéricas e, em seguida, há que buscar a lei desses números. A esta maneira de colocar o problema nada escapa: nem a dança, nem os ritmos de uma fachada arquitetônica, nem os do coração ou da respiração” (Vilariño, 2016, p. 23)

O interesse de Idea pelos estudos rítmicos de Pius Servien já havia rendido um ensaio pioneiro em 1952, “Una ciencia de la poesía: Pius Servien y los ritmos”, em que ela mostra especial aproveitamento da expansão analítica do ritmo para além das intensidades (acentos), destacando, entre outros recursos,

a rima final e os metros fixos como figuras do ritmo. A rima seria uma evidência de que o ritmo não se vale somente de intensidades, mas também de timbres: “Os ritmos de timbres estão ligados a um dos acidentes mais chamativos e artificiosos do verso: a rima”¹⁴ (2018, p. 244). E os metros fixos desempenharam a função de ordenar “o fluxo lírico em pacotes de determinado número de sílabas, pacotes que os livros de métrica chamam versos (alexandrinos, hendecassílabos, etc.) mas que não constituem um ritmo elementar, não são um elemento de análise rítmica, porém seres complexos”¹⁵ (2018, p. 244). Em síntese, avalia Idea:

Mas quando se fala do ritmo de uma peça lírica, a qual desses ritmos parciais se faz referência? Em casos especiais, a um deles, possivelmente o tônico ou de intensidades, mas o ritmo total é uma resultante, é a trama rítmica produzida pelo entrecruzamento dos outros ritmos. O ritmo total é uma mescla, um complexo analisável em seus componentes, mas que atua e se percebe como um todo¹⁶ (Vilariño, 2018, p. 245).

Na segunda parte do livro, a ensaísta realiza o prometido mergulho no que chama de “massa sonora do poema”, numa busca obsessiva de simetrias e outros padrões de repetição em poemas de Antonio Machado, Rubén Darío e José Asunción Silva.

14 No original: “Los ritmos de timbres están ligados a uno de los accidentes más llamativos y artificiosos del verso: la rima” (Vilariño, 2018, p. 244).

15 No original: “ordenación del flujo lírico en paquetes de determinado número de sílabas, paquetes que los libros de métrica llaman versos (alejandrinos, endecasílabos, etcétera) pero que no constituyen un ritmo elemental, no son un elemento de análisis rítmico, sino seres complejos” (Vilariño, 2018, p. 244).

16 No original: “Pero cuando se habla del ritmo de una pieza lírica, ¿a cuál de esos ritmos parciales se hace referencia? En casos especiales, a uno de ellos, posiblemente el tónico o de intensidades, pero el ritmo total es una resultante, es la trama rítmica producida por el entrecruzamiento de los otros ritmos. El ritmo total es una mezcla, un complejo analizable en sus componentes pero que actúa y se percibe como un todo” (Vilariño, 2018, p. 245).

Para evidenciar os achados surpreendentes de suas análises, Idea inventa uma série de diagramas em que ela isola vogais e traça linhas retas como fazemos num jogo de caça-palavras, agrupando-as não só na horizontal (na melodia do verso), mas também na vertical e em zigue-zague (em sua harmonia ou pós-ressonância). Esses desenhos-desígnios, compostos de letras datilografadas e traços à caneta, me parecem ser o ponto mais impressionante do livro e demonstram a pesquisa obstinada de Idea em meio à massa sonora de poemas que ela certamente sabia de memória e ia lendo com os ouvidos.

Ao final, Idea explica em dois parágrafos a história acidentada de sua preparação, dizendo que é fruto de décadas de empenho, que jamais interessou a algum editor e que infelizmente não chegará às desejadas quinhentas páginas (isto ela diz na página 112, a penúltima). O livro acabou sendo publicado postumamente pela editora da Biblioteca Nacional do Uruguai, aos cuidados de Ignacio Bajter, em bela edição cujo formato emula o aspecto mecanografado e artesanal dos diagramas complexos e laboriosíssimos que Idea criou.

Passando à parte final deste trabalho, gostaria de reunir alguns exemplos de poemas de Idea Vilariño que têm sido “lidos com os ouvidos” e em que certas medidas tradicionais desempenham um papel de relevo. Importam sobretudo, nesse sentido, os trabalhos de análise e “reconstrução métrica” empreendidos por Martha Canfield (2017; 2020) e Jorge Monteleone (2014). Em seguida, proponho novas análises de poemas com que desejo contribuir com os caminhos trilhados por certa crítica recente.

Em ensaio intitulado “Il sistema poetico di Idea Vilariño”, Canfield (2017) propõe a seguinte apreciação geral a respeito da métrica dos poemas de Idea Vilariño:

Se lemos seguindo a unidade rítmica, independentemente da disposição tipográfica, notaremos que todos ou quase todos os seus versos, com pouquíssimas exceções, se reduzem a três metros: heptassílabos, hendecassílabos e pentassílabos (em ordem de frequência decrescente). Entre estes se destacam, com regularidade quase matemática e em sucessão simétrica, poucos tipos de “pés”, isto é, iambo, troqueu, anapesto. Os versos muito breves, de duas ou três ou quatro sílabas, são divisões tipográficas de metros maiores. Os versos longos, sobreposição dos versos menores; assim, os versos de quatorze sílabas, que às vezes ocorrem, correspondem na realidade a dois heptassílabos e jamais, pelo ritmo do contexto e pela sintaxe, poderiam ser considerados “alexandrinos”¹⁷ (Canfield, 2017, não paginado).

Com base nessa perspectiva, Canfield procede à análise métrica de alguns poemas segundo um método reconstrutivo, que consiste em rearranjar as linhas do poema de modo a colocar em evidência a trama rítmico-acentual do todo. Por exemplo, os primeiros versos do conhecido poema “El amor”:

17 No original: “Se leggiamo seguendo le unità ritmiche, indipendentemente dalla disposizione tipografica, noteremo che tutti o quasi tutti i suoi versi, con pochissime eccezioni, si riducono a tre metri: settenari, endecasillabi e pentasillabi (in ordine di frequenza decrescente). Fra questi si scoprono, con regolarità quasi matematica e in successioni simmetriche, pochi tipi di ‘piedi’, cioè, giambo, trocheo, anapesto. I versi molto brevi, di due o tre o quattro sillabe, sono divisioni tipografiche di metri maggiori. I versi lunghi, sovrapposizioni di versi minori; così, i versi di quattordici sillabe, che talvolta si trovano, corrispondono in realtà a due settenari e mai, per il ritmo del contesto e per la sintassi, potrebbero essere considerati ‘alessandrini’” (Canfield, 2017, não paginado).

El amor

Un pájaro me canta
 y yo le canto
 me gorjea al oído
 y le gorjeo
 me hiere y yo le san-
 gro
 me destroza
 lo quiebro
 me ayuda
 lo levanto
 lleno todo de paz
 todo de guerra
 [...]
 (Vilariño, 2004, p. 53)

Reconstrução métrica
 (Canfield, 2020, p.50)

Un pájaro me canta / y yo le canto
 me gorjea al oído / y le gorjeo
 me hiere y yo le sangro
 me destroza / lo quiebro
 me ayuda / lo levanto
 lleno todo de paz / todo de guerra
 [...]

Na disposição escolhida por Idea, os versos têm medidas desiguais (7 sílabas, 5, 7, 5, 4, 3 etc.), e não há regularidade nas rimas. Já na reconstrução métrica efetuada por Canfield, ocorrem apenas duas medidas (7 e 11 sílabas), e surge uma rima toante alternada (ABABAB).

Quanto à abordagem de Monteleone, cujo ouvido rítmico e conhecimento teórico a respeito do ritmo poético se mostra também em artigos dedicados à poesia de Darío e outros poetas de reconhecido interesse musical, vale referir como exemplo a análise penetrante de “Decir no”:

decir no
 decir no
 atarme al mástil
 pero
 deseando que el viento lo voltee
 que la sirena suba y con los dientes
 corte las cuerdas y me arrastre al fondo

diciendo no no no
pero siguiéndola.
(Vilariño, 2004, p. 31).

O crítico argentino aplica também um procedimento de reconstrução métrica para propor uma conformação do discurso em cinco hendecassílabos, com a exceção (ou a licença) de uma sílaba excedente ao fim do que seria o segundo verso:

decir no / decir no / atarme al mástil
pero / deseando que el viento lo voltee
que la sirena suba y con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre al fondo
diciendo no no no / pero siguiéndola.
(Monteleone, 2014, p. 53).

Anota, adicionalmente, que a observação dessa continuidade rítmica do poema permite que se leia “decir no / decir no” também como “decir no” e “no decir no”, produzindo, pela repetida negação, um enunciado paradoxal que afirma e nega ao mesmo tempo. Como queria Idea, então, é preciso ler o poema com os ouvidos, pois é só através do ritmo que os sentidos se revelam.

Permito-me acrescentar leituras de outros poemas que seguem em direção semelhante. Refiro-me somente a poemas de sua *Última antología* (2004). Leia-se por exemplo o poema “Sabés”:

Sabés
dijiste
nunca
nunca fui tan feliz como esta noche.
Nunca. Y me lo dijiste
en el mismo momento
en que yo decidía no decirte
sabés

seguramente me engañ
 pero creo
 pero ésta me parece
 la noche más hermosa de mi vida
 (Vilariño, 2004, p. 77).

O pequeno poema encena a lembrança de um colóquio amoroso talvez *assíncrono*, em que a voz lírica formula “aos soquinhos” uma mensagem diferida ao amante. Os versos têm medidas evidentemente desiguais e as quebras entre eles acompanham uma certa desordem sintática que parece representar, justamente, a hesitação da voz enunciadora e sua procura tateante pela hora e pela forma de proferir alguma afirmação. Mas, há três hendecassílabos em pontos-chave do poema, principalmente dois, que são a fala passada do amante (*nunca fui tan feliz como esta noche*) e a fala presente da voz lírica (*la noche más hermosa de mi vida*). É como se a fala hendecassílaba do amante exigisse uma resposta homóloga, que por isso custa a sair da boca, mas finalmente surge no último verso. Relendo o poema todo com essa atenção, percebe-se uma insinuação iâmbica em todos os versos curtos e entrecortados, presente já no título (Sa-bés), como se todos os grupos acentuais distribuídos irregularmente tendessem a participar de um hendecassílabo em algum momento. No último verso, parece que o discurso finalmente encontra a forma a que estava destinado. Transcrevo novamente o poema, agora enfatizando por meio de rearranjos métricos e de grifos essa tendência rítmica:

Sabés / dijiste / nunca
 nunca fui tan feliz como esta noche.
 Nunca. Y me lo dijiste
 en el mismo momento
 en que yo decidía no decirte
 sabés / seguramente
 me engañ / pero creo
pero ésta me parece
 la noche más hermosa de mi vida

Exemplo diferente ocorre no poema “Vuelo ciego”, mas aqui, além dos hendecassílabos, encontram-se, também, heptassílabos e alexandrinos. Transcrevo apenas os primeiros onze versos:

Vamos andando vamos
rodando deslizándonos
girando finamente
en una grave danza condenada.
Vamos riendo vamos
peleando haciendo nudos
completamente locos
olvidando olvidados
de que es un vuelo ciego
y vano y espantoso
sin vasos cigarrillos ni amables azafatas.
(Vilariño, 2004, p. 131).

Todos esses versos são heptassílabos, exceto o quarto, que é hendecassílabo (“en una grave danza condenada”), e o último, que é alexandrino (“sin vasos cigarrillos ni amables azafatas”). Como, no entanto, o alexandrino empregado por Idea é composto de sete mais sete sílabas, podem-se recombina-los prosodicamente os heptassílabos para formar novos alexandrinos. Por exemplo: os dois primeiros versos, “Vamos andando vamos / rodando deslizándonos” têm, somados, a mesma medida do alexandrino do quarto verso. Ou seja, embora não se disponha em linhas isossilábicas, esse poema é rigorosamente metrificado.

Para complementar esta breve amostra de análise, registro que há um texto de Idea sobre os contos de Paco Espínola em que ela própria se dedica a garimpar versos ocultos em meio à prosa do amigo. Refiro-me ao ensaio “Los versos de Paco”, de 1987, em que ela anota, entre outros, os seguintes exemplos de prosa rítmica organizável em versos: “Los jinetes también rabian ya agotada la paciencia” (p. 232), “Paselós grita el sar-

g^{ento} deteniendo su caballo a quince metros” (p. 232). Trata-se em verdade de um método bastante usado no século XX para a análise rítmica de textos literários em prosa. Vale lembrar que Augusto de Campos (1997) encontrou mais de 500 decassílabos em meio à prosa de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, e que nessa pesquisa “desenterrou” um velho artigo de Guilherme de Almeida (1946) que ensaiava o mesmo caminho. Idea, em seu artigo de 1952 sobre Pius Servien, ironiza esse método – não precisamente o hábito incontrollável, a quem “lê com os ouvidos”, de identificar metros na prosa, mas sim as tentativas malogradas de sistematização da análise rítmica com base em velhos procedimentos da tratadística poética. Ali ela cita um pesquisador francês, Lanson, que julga ter encontrado padrões métricos numa página de Rousseau, e que os explica assim: “Como se vê, as bases são grupos conhecidos e audíveis de seis, oito, dez, doze sílabas. Mas os metros ímpares se lhes mesclam abundantemente: cinco, sete, nove e, sobretudo, onze e treze” (apud Vilariño, 2018, p. 246). Isto é, juntando as contagens, o pesquisador teria afirmado orgulhosamente que na página de Rousseau há frases de qualquer tamanho.

Assim, com esses exemplos de medida tradicional na poesia de Idea, é possível registrar, como ela sugere, o que aparece no poema quando o lemos com os ouvidos. “Trata-se apenas de ir inocentemente ouvindo, e anotando o que se ouve” (2016, p. 40). Idea termina o texto sobre Paco Espínola dizendo: “Nós só quisemos pôr em evidência, em um de seus contos, os versos de Paco” (p. 236). Também nós o que quisemos fazer foi apenas pôr em evidência, em alguns de seus poemas, os versos com ritmo e medida de Idea Vilariño.

REFERÊNCIAS

BAJTER, Ignacio. “El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, Idea, Montevideo, 2015, p. 75-105.

CAMPOS, Augusto. Transertões. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Os Sertões dos Campos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CANFIELD, Martha. Il sistema poetico di Idea Vilariño. *Versante Ripido*, n. 1, 2017. Disponível em <https://fanzine.versanteripido.it/il-sistema-poetico-di-idea-vilarino-retrospettiva-di-martha-1-canfield-1/>, acesso em 15 jun. 2023.

CANFIELD, Martha. Idea Vilariño: nocturnidad de la existencia. *Sibila*, n. 62(1), 2020, p. 49-50.

LARRE BORGES, Ana Inés. Prólogo. In: VILARIÑO, Idea. *De la poesía y los poetas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2018.

MONTELEONE, Jorge. Idea del no. *Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 6, n. 9, p. 45-60, 2014. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/31471/1/5-idea-del-no---jorge-monteleone.pdf>. Acesso em 28 maio 2023.

RAIZEL, Denise Rogenski. *O endereçamento na poesia de Idea Vilariño*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

RUEDA, Salvador. *El ritmo*. Madrid: Tipografía de los hijos de M.G. Hernández, 1894.

VILARIÑO, Idea. *De la poesía y los poetas*. Recopilación y prólogo de Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2018.

VILARIÑO, Idea. *La masa sonora del poema*. Introducción y edición de Ignacio Bajter. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016. Disponível em: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/71347/3/masa_sonora_poema_2.pdf. Acesso em 15 jun. 2023.

VILARIÑO, Idea. *Última antología*. Montevideo: Cal y Canto, 2004.

VILARIÑO, Idea. Los Nocturnos de Parra del Riego. *Clinamen*, año I, n. 1, mar-abr 1947, p. 16-30.

DESLOCAMENTOS DA DANÇA EM PRÁTICAS DE REENACTMENTS

Jussara Xavier
(FURB)

Dança e literatura compartilham um valoroso legado de trocas e contribuições. Do balé de corte no século XVII à dança contemporânea nos dias de hoje, são vários os escritos que orientam composições artísticas da dança ao longo do tempo. Para além da produção de manuais, discursos e tratados teóricos, interessa aqui apontar, especialmente, a produção de libretos no contexto do balé, ou seja, textos que expunham enredos de modo detalhado, descrevendo cenas ou atos de uma história. Muitas peças coreográficas foram criadas a partir da elaboração de um libreto. Ao mesmo tempo, os libretos se faziam presentes também no momento das apresentações dos espetáculos de dança. Nesta função, serviam ao público para possibilitar sua compreensão acerca do que ocorria no palco. Como muitos dos programas de hoje, os libretos também continham informações relacionadas aos bailarinos e às pessoas responsáveis pela produção da obra de dança, tópico que conhecemos como ficha técnica. No século XVII, quando o balé de corte se consolida enquanto gênero de espetáculo específico, a prática de publicar libretos de balé se torna habitual.

Obras clássicas tornaram-se, pouco a pouco, conhecidas como balés de repertório ou balés de ação: espécie de peça teatral dra-

mática que narra uma história com início, meio e fim. Pertencentes ao universo da dança, as falas dos personagens transformam-se em gestos e mímicas. Há uma coleção de balés de repertório consagrados e conhecidos mundialmente, muitos deles criados durante o século XIX. Até hoje, tais obras motivam processos de (re)montagem que optam por manter ou não as músicas e coreografias de origem, transformar pouco ou muito os cenários e figurinos, realizar adaptações e variações tímidas ou gritantes. Contudo, chama atenção o potencial de tais balés, cujas histórias sobrepujam o universo da dança clássica para fomentar versões no contexto da dança contemporânea. Na esteira do balé clássico, uma série de obras espetaculares continuam sendo estruturadas a partir de uma história e/ou roteiro.

Neste texto, discorro sobre práticas de *reenactments* como operações que provocam deslocamentos na dança. *Reenactment* é um termo inglês, que pode ser traduzido como reconstituição, reprodução, renovação e repetição. No meio artístico, a palavra serve para designar o ato de refazer uma obra coreográfica do passado, no sentido de reencenação, recriação ou reativação.

DESLOCAMENTOS

O ato de dançar pode ser considerado uma performance da memória, pois o corpo dançante atualiza em tempo presente gestos e possibilidades de ação antes aprendidos. Assim, retornar a uma obra dançada no passado para lembrá-la, remontá-la, reconstruí-la e/ou citá-la vai além da mera tentativa de copiar o já executado de modo idêntico, mas implica um deslocamento para uma nova dança. O *reenactment*, como estratégia artística, costuma explorar criativamente obras já performadas, além de atuar como ferramenta de conhecimento e dispositivo de memória. *Reenactments* operam uma relação crítica e criativa com o tempo passado e presente, apoiando-se não somente num trabalho de

reprodução (a partir de arquivos imagéticos, testemunhos e/ou memórias incorporadas), mas na experimentação e no questionamento em relação aos gestos e cenas envolvidos. Arriscando-se em exercícios de liberdade poética, muitos coreógrafos têm se debruçado sobre danças-patrimônios históricos para encontrar modos próprios de dizê-las, expô-las, criticá-las.

No texto *Dos repertórios aos reenactments: dispositivos de conhecimento na dança*, tomo o emblemático espetáculo *O Lago dos Cisnes* como modelo que desencadeou diversas traduções ao longo do tempo, produzindo tanto trabalhos eminentemente clássicos quanto contemporâneos (Xavier, 2021). Por este motivo, escolho, neste momento, outras duas obras icônicas do mundo da dança, para revelar o potencial infinito de seus libretos, cujos elementos paradigmáticos continuam a ativar novas montagens, mais ou menos convencionais.

GISELLES

Giselle é um balé dramático, considerado o mais popular da época romântica, que teve sua estreia na Ópera de Paris, França, em 1841. A criação reuniu uma equipe de artistas franceses: coreografia de Jean Coralli (1779-1854) e Jules Perrot (1810-1892), música do compositor Adolphe Adam (1803-1856), libreto do dramaturgo Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) e do escritor Théophile Gautier (1811-1872), figurino Paul Lormier (1813-1895), cenografia de Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868). Na estreia, os papéis principais foram dançados pela bailarina italiana Carlotta Grisi (1819-1899) como Giselle, a jovem camponesa; pelo bailarino francês Lucien Petipa (1815-1898) como Albrecht, duque da Silésia que finge ser um simples fazendeiro chamado “Loys”; Jean Coralli (o coreógrafo) interpretou Hilarion, um camponês, protetor da floresta, apaixonado por Giselle; e a bailarina francesa Adèle Dumilâtre (1821-1909) atuou como Myr-

tha, a rainha das Willis (espíritos de virgens que foram traídas e morreram por amor).

O enredo de Gautier foi inspirado numa lenda retirada do livro *De l'Allemagne (Da Alemanha)*, do ensaísta e poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856), na qual os espíritos das donzelas que morreram antes do casamento atraíam seus noivos para a floresta, fazendo-os dançar até a morte. Trata-se da

[...] lenda das bailarinas fantasmas, [...] conhecidas como 'Willis'. Elas são noivas que morreram antes do casamento. As pobres criaturas não podem deitar em paz no túmulo. Em seus corações mortos, em seus pés mortos, ficou ainda a vontade de dançar que elas em vida não puderam satisfazer. À meia noite, elas saem dos túmulos, agrupam-se em bandos nas estradas, e ah se um jovem as encontrar! Ele deve dançar com elas, sem descanso ou repouso, até cair morto. (Heine apud Pereira, 2003, p. 53).

Além das ideias de Heine, Gautier encontrou estímulos no poema "*Fantômes*" (*Fantasmas*) do artista francês Victor Hugo (1802-1885), que narra a história de uma moça que morre de tanto dançar.

O balé foi composto em dois atos. Resumidamente, no primeiro ato, vemos o camponês Hilarion apaixonado pela também camponesa Giselle. E o príncipe Albrecht, que é comprometido com Bathilde, sentindo-se entediado e solidário. Passeando pela vila, o nobre é atraído pela beleza, fragilidade e inocência de Giselle. Ele adota o nome de Loys, se disfarça de fazendeiro e compra um chalé na vizinhança. Giselle se apaixona por Loys (Albrecht), deixando Hilarion com grande raiva e ciúme. A mãe de Giselle, Bertha, tem uma visão de que sua filha se tornará uma Willis, quer dizer, uma virgem que morre antes da noite de núpcias. As Willis aparecem entre a meia-noite e a alvorada para se vingar: captu-

ram qualquer homem que atravessasse seus domínios, forçando-o a dançar até a morte. Hilarion desmascara Albrecht e revela seu noivado com Bathilde. Giselle delira e enlouquece, cravando uma espada em seu próprio peito. O segundo ato passa-se em uma floresta, à beira de uma lagoa. Hilarion vigia o túmulo de Giselle. Albrecht, cheio de culpa e remorso, também vai visitar o túmulo. Perto da meia-noite, Myrtha, a Rainha das Willis aparece. Ela descobre Hilarion na floresta, ordenando às Willis que dançam à sua volta até que ele morra de exaustão. Ela condena Albrecht ao mesmo destino, mas o amor de Giselle não permite que seu plano se concretize. Ao amanhecer, quando as Willis perdem seu poder e devem retornar à sua morada, Albrecht é salvo e Giselle o perdoa. Contudo, ela está condenada a ser uma Willi para sempre (Lagôas, 1989).

A era romântica do balé tem início por volta de 1830, estendendo-se até cerca de 1870. Neste período, a figura da bailarina torna-se central e a popularidade do dançarino diminui. Os movimentos ganham maior delicadeza, as posições dos braços e da cabeça são suaves e arredondadas, as sapatilhas de ponta são utilizadas para produzir um efeito etéreo e flutuante. O figurino reforça a leveza das bailarinas, que usam um corpete apertado com *tutus*¹ longos e brancos. Neste período, torna-se usual a ocorrência do intitulado “ato branco”, convenção que remete a um momento singular de exploração de um mundo espiritual e imaginário, com personagens fantásticos e etéreos. Destaca-se o uso da iluminação a gás para colaborar na criação de diferentes efeitos de palco, conduzindo o público a um mundo sobrenatural. *Giselle* é simplesmente o balé arquetípico de tal época.

Outras “Giselles” surgiram ao longo da história da dança. Distante a mais de um século da criação original, o coreógrafo sueco Mats Ek deu nova vida à personagem, com uma produção contemporânea autoral do espetáculo *Giselle* para o *Cullberg Ballet*,

1 Saias com muitas camadas de tule, típicas das bailarinas clássicas.

estreado em 1982. A Giselle de Ek tem aparência de desajustada, surge em cena descalça e com uma boina sobre a testa. Alguns a tem como uma pessoa idiota que vê e ouve coisas que os outros não percebem. Seu noivo, Hilarion, a ama, mas é incapaz de compreendê-la, e a mantém presa como um animal. Os aldeões são retratados como um grupo de trabalhadores miseráveis, à beira de uma revolta social. Albrecht é um jovem recém-chegado na cidade, fascinado pela riqueza da imaginação, pureza e doçura de Giselle. O ambiente do segundo ato é um manicômio, pois diferentemente da versão original, Giselle não morre, mas enlouquece. Vemos que Giselle foi submetida a uma cirurgia de lobotomia, e encontra-se na ala onde Myrtha é a enfermeira encarregada. As Willis são pacientes em camisas de força brancas, estão presas e condenadas à eterna frustração. Hilarion, agora tomado pela compaixão, visita Giselle com a esperança de trazê-la de volta à realidade. Mas, assim como no segundo ato da versão tradicional, Giselle agora pertence a outro mundo. Numa instituição psiquiátrica, ela segue alienada em sua própria loucura. Albrecht e Hilarion se reconciliam, percebendo que compartilham dos sentimentos de amor e perda da mesma mulher.

Ek, de seu próprio modo, também reconta uma história de amor e, apesar dos muitos deslocamentos, mantém características paradoxais da personagem principal: uma mulher que vive entre a racionalidade e a loucura, a fragilidade e a intensidade, a autonomia e a servidão, a doçura e o desespero. O coreógrafo mantém a música original e propõe uma dança que une movimentos padronizados da técnica do balé clássico a outros, como contrações, curvas, giros no chão, gestos quebrados. Ou seja, opera tanto na manutenção de um vocabulário reconhecido de dança quanto no estabelecimento de rupturas do ideal romântico de movimentação.

A presença de Giselle ultrapassou o mundo da dança. Os temas de sua loucura e morte, por exemplo, ganharam visibilidade numa publicação médica, em que a personagem é citada como

modelo evocativo de narrativas de histeria e suicídio (Wainwright e Williams, 2004). Curiosamente, foi este estudo de caso que impulsionou o coreógrafo australiano Garry Stewart a criar o espetáculo de dança contemporânea *G* (2008), para a companhia *Australian Dance Theatre*. O foco de seu trabalho é a patologização das mulheres como histéricas no início do século XIX na França. Giselle é representada pela letra G, assim como todos os outros personagens são referidos pela letra inicial de seu nome. Contudo, não há solistas e os papéis são partilhados: todas as bailarinas são G, B (Bathilde) ou M (Myrtha), os homens são A (Albrechet) ou H (Hilarion). Ou seja, a humanidade de cada personagem é partilhada, incluindo as emoções como o ciúme e a raiva. O público acessa pistas sobre a narrativa (com frases como “G agora é um fantasma”, “G perdoa”) por meio de uma grande tela digital suspensa acima do palco (ver Fig. 3). Contudo, a intenção do coreógrafo não é a de recontar a história, mas revelar emoções.

O design de iluminação e a partitura musical cooperam com as intenções expressas nas propostas de movimentação de Stewart. A iluminação maximiza a intensidade dos sentimentos. A partitura musical eletrônica combina batimentos cardíacos, batidas pulsantes e distorcidas com a partitura orquestral original. Aqui o paradoxo retorna, com a união do clássico e do contemporâneo.

O coreógrafo sueco Pontus Lidberg produziu sua versão de *Giselle* (2012) para o *Ballet du Grand Théâtre de Genève*, com foco em uma história de amor atemporal, marcada pelo imprevisto e pela impossibilidade. O autor evidencia que a fragilidade humana é algo permanente na vida cotidiana, independentemente do contexto histórico, em qualquer tempo e espaço. Nesta montagem, Giselle e Albrecht separam-se pelas barreiras da classe social e da etnia, as quais são evidenciadas nos figurinos e cenários. Giselle é uma imigrante que trabalha como faxineira para a família de Albrecht. Ele está noivo, mas apaixona-se por Giselle. As diferentes origens e expectativas de suas respectivas famílias geram imensas

complicações. Quando o caso é exposto, Giselle, inconsolável e perturbada, se suicida. As Willis são lembranças que assombram os vivos, espécie de memórias de pessoas desaparecidas. Ou seja, o segundo ato ocorre no mundo do pensamento, especialmente na mente de Albrecht, com recordações que o perseguem pelo resto de sua vida. Como o próprio nome indica, o *Ballet du Grand Théâtre de Genève* é uma companhia permanente de dança do *Grand Théâtre de Genève*, fundada em 1962. A preparação técnica do elenco se dá no domínio da dança clássica, dado que se evidencia na presença dos corpos em cena. Contudo, a *Giselle* de Lidberg dança com os pés no chão e, especialmente nas movimentações próximas ao solo, outras estéticas de dança são reveladas. A música original é preservada. A última cena causa perplexidade:

[...] no final do segundo ato, os dois amantes que se encontram sozinhos, continuam a dançar juntos. De repente, uma parede cinza desce do teto e os separa para sempre. Albrecht então acolhe a esposa e ao filho pequeno que saem dos bastidores. Um final considerado um pouco burguês e sumário. Poderíamos ter esperado um final mais bem explorado, que refletisse mais de perto as questões contemporâneas². (Poli, 2012).

O destacado dançarino e coreógrafo do Reino Unido, de origem bangladeshiana, Akram Khan também imaginou e materializou uma nova *Giselle* (2016) para o *English National Ballet*. O espetáculo ocorre num ambiente moderno: uma fábrica de roupas, onde uma comunidade de trabalhadores migrantes (os Párias) vive à mercê dos proprietários. No primeiro ato, o rico Albrecht se disfarça de Pária para visitar sua amante Giselle. Aqui

2 No original: “[...] à la fin du deuxième acte, les deux amants qui se retrouvent seuls, continuent à danser ensemble. Soudain, on voit apparaître une paroi grise qui descend du plafond et les sépare pour toujours. Albrecht accueille alors sa femme et son petit enfant qui sortent des coulisses. Un final jugé un peu trop bourgeois et sommaire. On aurait pu espérer un final mieux exploité qui fasse davantage écho à des enjeux contemporains”.

também a divisão de diferentes mundos e a impossibilidade da relação é exposta. Giselle enlouquece de dor. Sob o comando de seus senhores, os Párias cercam Giselle. Quando a multidão se dispersa, seu corpo sem vida é revelado. O segundo ato revela uma fábrica destruída e abandonada, em que as Willis são fantasmas de operárias que buscam vingança. As mulheres, de cabelos soltos com aparência suja e sinistra, semelhantes a bruxas e feiticeiras, dançam armadas com cajados de bambu.

Os fantasmas a que Khan alude nesta ocasião são explícita e figurativamente das vítimas do trabalho em condições extremas de insegurança e precariedade, não de vampiras lascivas que aterrorizam os homens com a sua inesgotável sede sexual, mas sim de antigas tecelãs, embora igualmente vingativas e cruéis³. (Villarquide, 2020, p. 62).

Há, na versão de Khan, uma declaração política evidente, como tentativa de denunciar a divisão de classes, os abusos de poder, mecanismos de exploração humana. Seu vocabulário coreográfico mistura o balé clássico e a dança clássica indiana *kathak*, com movimentos que enfatizam os pés, olhos e mãos. Contudo, a movimentação organiza-se com grande apego a simetria e as linhas harmoniosas do balé. Ainda que considerada uma montagem contemporânea, muitos dos deslocamentos propostos na obra ocorrem mais como simples equivalências: os nobres tornam-se proprietários da fábrica, os camponeses tornam-se Párias. Temas centrais de *Giselle* – amor, traição, loucura, vingança, redenção – mantêm-se presentes.

Também a versão de *Giselle* (2017) da bailarina e coreógrafa sul-africana Dada Masilo (que assume o papel da personagem principal),

3 No original: “Los fantasmas a los que alude Khan en esta ocasión son explícita y figuradamente los de las víctimas del trabajo en condiciones extremas de inseguridad y precariedad, no vampiresas lujuriosas que aterrorizan a los hombres con su sed sexual inagotable, sino antiguas tejedoras, aunque igualmente vengativas y cruels”.

realizada para sua própria companhia *The Dance Factory*, funda-se em correspondências evidentes: o cenário é uma aldeia movimentada da África do Sul, Giselle é uma camponesa ingênua que é atirada em um mundo de traições e vergonha quando seu amante a rejeita. Desprezada pela família e morta de desgosto, Giselle regressa dos mortos como um ser sobrenatural consumido pela vingança.

Um dos grandes pontos de mudança na versão de Masilo é a de conceder o papel de Myrtha a um bailarino: um sangoma ou curandeiro com a função de convocar os espíritos ancestrais para ajudar Giselle. As Willis são um grupo formado por homens e mulheres de coração partido, todos ávidos por vingança. Aqui, Giselle não perdoa Albrecht. A visão de Masilo é a de uma mulher do século XXI, feminista, combativa, que escolhe não aturar e desculpar uma traição. Sua dança combina movimentos típicos do balé com dança contemporânea e dança tradicional Tswana. A música mistura o clássico com percussão e vozes africanas.

Embora a música de Adolphe Adam seja referida, a partitura é contemporânea do compositor sul-africano Philip Miller. Junto com passagens de silêncio, há também conversas – os dançarinos explodem de vez em quando em uma mistura de idiomas, inclusive o inglês. “Me deixe em paz!” Giselle grita com Hilarion (Tshepo Zasekhaya), o aldeão que a ama⁴. (Kourlas, 2018).

Por fim, aponto a montagem *Giselle* (2016) realizada por dois coreógrafos para o *Balletto di Roma*: o israelense Itamar Serussi Sahar, que assina o primeiro ato, e o austríaco Chris Haring, responsável pelo segundo. O espetáculo não expõe a narrativa original, nem identifica os personagens do balé original, mas

4 No original: “While Adolphe Adam’s music is referred to, the score is a contemporary one by the South African composer Philip Miller. Along with passages of silence, there is also chatter — the dancers erupt from time to time in a mix of languages, including English. “Leave me alone!” Giselle shouts at Hilarion (Tshepo Zasekhaya), the villager who loves her”.

elege algumas temáticas como protagonistas: paixão, desilusão, vingança, morte. A potência é expressa nos físicos e movimentações dos bailarinos, que têm sua individualidade exaltada, especialmente no primeiro ato. O segundo ato ganha uma abordagem mais coletiva, chamando atenção ao fato de que a morte é algo comum e inevitável para todos os seres humanos.

Há vezes fora da tela que quebram o encanto dos corpos: vozes gravadas pelos próprios dançarinos que contam o que sabem sobre Giselle, o que há de mais Giselle neles. Fecha-se assim o círculo de um ato criativo de autodescoberta, aberto por aquele olhar que os bailarinos, sentados no palco, dirigiram ao público durante o primeiro ato, como se perguntassem: quem é Giselle para você hoje?⁵ (Borga, 2016).

Curiosamente, a escolha de confiar a criação a dois coreógrafos alinha-se a montagem original, que teve dois coreógrafos (Coralli e Perrot) e dois libretistas (Théophile Gautier e Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges).

Os exemplos de reenactments de Giselle mencionados acima não esgotam as produções executadas pelo mundo. Escolhi alguns espetáculos com poéticas da dança contemporânea, aos quais acessei por meio de vídeos disponibilizados na internet ao longo dos últimos cinco anos, que mostram alguns possíveis deslocamentos, da narrativa à dança, ou seja, montagens que alteram de forma substancial e consistente aspectos relacionados à história, cenografia, figurinos, música, iluminação, movimentos e personagens do balé. Fato é que, até hoje, coreógrafos elaboram danças a partir da lenda literária e do balé que deram vida à Giselle no início da década de 1840.

5 No original: “Sono delle voci fuori campo a spezzare l’incantesimo dei corpi: voci registrate dagli stessi danzatori che raccontano quel che sanno di Giselle, quel che c’è in più in loro di Giselle. Si chiude così il cerchio di un atto creativo di auto-scoperta, aperto da quello sguardo che i danzatori, sedendosi in proscenio, hanno rivolto al pubblico durante il primo atto, come a chiedere: chi è per voi, oggi, Giselle?”

COPPÉLIAS

Distante da dramaticidade pungente e sombria de *Giselle*, *Coppélia* é um balé de três atos, cômico e divertido. Teve sua estreia na Ópera de Paris em 1870, com coreografia do francês Arthur Saint-Léon (1821-1870), libreto do francês Charles Nutter (1828-1899) e música do também francês Léo Delibes (1836-1891). A narrativa surge inspirada no conto fantástico do escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), intitulado “*Der Sandmann*” (*O homem de areia*), publicado em 1815. A história do balé, em que figuram três personagens principais - Doutor Coppélius, Swanilda e Franz -, decorre na aldeia da Cracóvia, na Polônia. Trata-se do primeiro espetáculo clássico que incorpora danças folclóricas do leste europeu, como czardas, mazurkas e polcas.

Veja-se a síntese da narrativa. O primeiro momento ocorre numa vila, com Franz, o noivo de Swanilda, encantando-se por uma menina que todas as tardes aparece lendo na janela da casa do Doutor Coppélius, um fabricante de brinquedos com reputação de bruxo. Franz faz de tudo para chamar a atenção da menina, mas ela não reage. Swanilda flagra o ato, interroga o noivo e promete vingar-se. Swanilda e suas amigas pegam a chave e entram na casa do Doutor Coppélius. Swanilda descobre que Coppélia é uma boneca. Dr. Coppélius flagra as moças, que fogem, mas Swanilda esconde-se e veste as roupas da boneca. Franz invade a casa atrás de Coppélia e encontra-se com Swanilda. Ele e o Doutor Coppélius descobrem a verdade. De volta à aldeia, há a celebração festiva do casamento de Swanilda e Franz. Dr. Coppélius aparece queixando-se da destruição de seus bonecos, e os noivos lhe concedem o dote de Swanilda como indenização (Lagôas, 1989).

Destaco dois *reenactments* que, a meu ver, operam deslocamentos múltiplos, tocando de modo singular numa temática impulsionada pela obra original: diferentes modificações e percepções do corpo humano com o avanço da tecnologia, o corpo

objetificado, especialmente o da mulher. Em ambos os casos, a história simples, leve e romântica se transforma em uma espécie de revolução complexa e emocional.

Coppelia (1993), espetáculo da coreógrafa francesa Maguy Marin para o *Ballet de l'Opéra National de Lyon*, também foi adaptado para a câmera e se tornou um filme de dança em 1994. A composição é inserida num ambiente urbano: um condomínio de apartamentos públicos. Em certo momento, Franz invade o apartamento do Doutor Coppélius. Eles se encontram e discutem, mas findam sentados assistindo uma projeção de Coppélia, que lhes manda beijos. Eles bebem juntos. Embriagados, desmaiam. Em uma espécie de sonho, veem Coppélia em todos os lugares. Mais de vinte Coppélias (masculinas e femininas) vestidas de terno vermelho e peruca loira dançam, executando movimentos simples como se sentar, cruzar e descruzar as pernas, limpar a saia, agachar e levantar, sempre agindo em uníssono e de modo robótico. Os dois homens as contemplam abismados. Real e imaginário se fundem.

A reformulação do balé de Marin apresenta o autômato Coppélia no primeiro ato, mas logo revela uma boneca Coppélia multiplicada e mediada que existe em fotos, filmes e uma espécie de realidade onírica. [...] a versão do balé de Marin apresenta uma hiper-realidade e, por ser uma adaptação do palco para o cinema, é em si um exemplo de nossa própria experiência de hiper-realidade enraizada em um mundo não apenas pós-moderno, mas pós-humano⁶ (Bennett, 2020, p. 92).

6 No original: "Marin's reworking of the ballet presents the automaton Coppélia in the first act but soon reveals a multiplied mediated Coppélia doll that exists in photos, film, and a type of dream reality. [...] Marin's version of the ballet presents a hyperreality, and due to the fact that it is an adaptation from stage to film, is itself an example of our own experienced hyperreality rooted in a, not only postmodern but, posthuman world".

O coreógrafo francês Jean-Christophe Maillot criou uma Coppélia futurista, que se regenera de um brinquedo mecânico para se transformar num androide com inteligência artificial, totalmente produzido em laboratório. Dr. Coppélius a nomeia com o avatar Copplél-i.A, palavra que soa mais como senha do que nome de mulher. O termo dá título ao espetáculo: *Coppél-i.A.* (2019), criado para o *Les Ballet de Monte Carlo*. A composição tem início com a imagem do Dr. Coppélius enviando sua criação para enfrentar o mundo real. O duelo de vontades entre Coppélia e Coppélius é o cerne da narrativa, em que abundam jogos e confrontos, os quais apontam o quanto os resultados de pesquisas científicas envolvendo a mente podem ser imprevisíveis. O coreógrafo revela sua proposta para atualizar a narrativa do balé original:

[...] uma história de dois noivos cujo amor seria desafiado pelo surgimento da inteligência artificial. Como sempre demonstrei profundo respeito pela música e pelos compositores, não foi sem apreensão que me preparei para cometer esse sacrilégio. Mas o ângulo narrativo do meu balé me ajudou a fazê-lo... A inteligência artificial se intrometeu tão efetivamente em nossas vidas diárias que muitas coisas perderam a santidade. Elas se tornaram, se não descartáveis, pelo menos substituíveis sem comprometer a sobrevivência do mundo. Assim, o de Coppélia foi “geneticamente” modificado. Quem sabe quanto tempo levará para que dançarinos aumentados entrem nos estúdios para executar coreografias geradas por algoritmos capazes de reproduzir inspiração?⁷ (Maillot, 2019)

7 No original: “[...] a story of two fiancés whose love would be challenged by the appearance of artificial intelligence. Since I have always demonstrated profound respect for music and composers, it was not without apprehension that I prepared to commit this sacrilege. But the narrative angle for my ballet helped me do it... Artificial intelligence has so effectively intruded in our daily lives that many things have lost sanctity. They have become, if not expendable, at least replaceable without jeopardising the world’s survival. Thus, Coppélia’s was ‘genetically’ modified. Who knows how long it will take before augmented dancers enter studios to perform choreographies generated by algorithms capable of reproducing inspiration?”.

COMBINANDO PASSADO E FUTURO, LITERATURA E DANÇA

Neste texto, busquei mostrar como coreógrafos contemporâneos adotam diferentes modos para ativar obras icônicas da dança clássica. Eles evocam memórias, narrativas e personagens para compor algo singular, bem como, substituem o compromisso de fidelidade ao original pelo comprometimento de explorar a própria criatividade. Enquanto *reenactments* de dança, seus feitos estimulam o processo de reimaginar velhas histórias e criar novos possíveis. Apesar dos espetáculos contemporâneos afastarem-se das “composições modelos” e comunicarem qualidades específicas, os autores citados mantêm uma conexão intertextual visível com a produção original. As reformulações não somente revisitam uma rica herança da dança, mas também questionam e problematizam conhecimentos históricos, sociais e culturais.

Pelos exemplos das obras expostas no decorrer deste trabalho, é fácil perceber como os laços entre literatura e dança são capazes de produzir possibilidades discursivas e criativas diferenciadas. Embora configurem duas linguagens específicas, ambas deslocam seus códigos para abrirem-se a outros arranjos e percepções. Canton (2014) reflete sobre as estratégias dos artistas contemporâneos na criação de “narrativas enviesadas”, ou seja, obras de dança, teatro, cinema, literatura e artes visuais que contam histórias de modo não linear, que nem sempre resolvem suas próprias tramas, mas mantêm-se abertas à produção de variados sentidos. Ela destaca o procedimento de utilização dos contos de fadas, considerando que tais “histórias paradigmáticas do mundo ocidental são conhecidas o suficiente para poderem ser fragmentadas, repetidas, desconstruídas e viradas do avesso pelos artistas” (Canton, 2014, p. 99). Para exemplificar, a autora cita obras da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), do grupo norte-americano *Kinematic* e de Maguy Marin, já citada neste

texto, artistas “que se envolveram particularmente com o tema dos contos de fadas e os reapresentaram de maneira instigante” (Canton, 2014, p. 99).

No campo da dança, a metodologia de reativação, ou seja, a produção de *reenactments*, funciona para confundir e interrogar passado, presente e futuro, ampliar experiências sensíveis e poéticas, redesenhar o domínio da imaginação e exercitar a liberdade artística. Neste contexto, os libretos mantêm-se enquanto poderosas fontes, não somente à recriação de danças clássicas de repertório, mas para cooperar na elaboração de montagens cênicas contemporâneas que, com coragem desmedida, investigam, abalam ou mesmo derrubam a solidez dessas danças-patrimônios.

REFERÊNCIAS

BALLETTO DI ROMA. *Giselle - Balletto di Roma*. YouTube, 16 set. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-g6Yir_YGc. Acesso em 6 out. 2023.

BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE. *Giselle - Ballet du Grand Théâtre de Genève*. YouTube, 5 out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z90zNmZYW7A>. Acesso em 6 out. 2023.

BENNETT, Mara Mandradjieff. *Dancing dolls and extended bodies: a posthuman exploration of lively objects in twentieth and twenty-first century ballets*. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia). Texas Woman's University. Texas, p. 221. 2020.

BORGA, Rita. *Da paradox a Giselle, la svolta contemporanea di Balletto di Roma*. 5 set. 2016. Krapps's last post. Disponível em: <https://www.klpteatro.it/da-paradox-a-giselle-la-svolta-contemporanea-di-balletto-di-roma>. Acesso em 6 out. 2023.

CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas*. São Paulo: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo, 2014.

DANCEDARLINGDANCE. *Giselle Mats Ek with Ana Laguna, Luc Bouy, Yvan Auzely, The Cullberg Ballett*. YouTube, 23 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7L48JEQ-5zg>. Acesso em 5 out. 2023.

ENGLISH NATIONAL BALLET. *Akram Khan's Giselle: The Wilis (extract)* | *English National Ballet*. YouTube, 28 mar. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/1NOETiC9eeA?si=6icncP56FxFPeCGK7>. Acesso em 6 out. 2023.

LES BALLETS DE MONTE-CARLO. “*Coppél-i.A.*” - *Jean-Christophe Maillot*. YouTube, 8 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQF-UExq7zc>. Acesso em 6 out. 2023.

MAILLOT, Jean-Christophe. *Les Ballets de Monte Carlo. Jean-Christophe Maillot*. Disponível em: <https://www.balletsdemontecarlo.com/en/repertoire-maillot-coppel-ia>. Acesso em 6 out. 2023.

KOURLAS, Gia. *A Reimagined 'Giselle,' With South African Roots. The New York Times*. 4 abr. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/04/04/arts/review-dada-masilo-giselle-joyce-theater.html>. Acesso em 6 out. 2023.

LAGÔAS, Luiza. *Giselle e outras histórias de Ballet I*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

MONARDA. *Delibes - Coppelia: Mechanical Dolls (Lyon Opera Orchestra and Ballet, Kent Nagano)*. YouTube, 20 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHftUPFNoKc>. Acesso em 7 out. 2023.

PEREIRA, Roberto. *Giselle. O vôo traduzido: da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

POLI, Antonella. *La Giselle de Pontus Lidberg au Grand Théâtre de Genève. Chroniques de danse*. 21 out. 2012. Disponível em: <https://www.chroniquesdedanse.com/critiques/la-giselle-de-pontus-lidberg-au-grand-theatre-de-geneve/>. Acesso em 8 out. 2023.

SADLER'S WELLS. *Dada Masilo — Giselle – Trailer*. YouTube, 24 mai. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJR9dKn4GBs>. Acesso em 6 out. 2023.

VILLARQUIDE, María López. *Giselle: la realidad como activo siniestro en el ballet de Akram Khan. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 34. 2020, p. 52-65.

WAINWRIGHT, Steven; WILLIAMS, Clare. *Giselle, madness & death. Medical Humanities*. 2004; 30, p. 79-81.

XAVIER, Jussara. *Dos repertórios aos reenactments: dispositivos de conhecimento na dança. In: SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara (orgs.). Tudo isto é dança*. Salvador: Editora Anda, 2021. p. 59-76.

DA VISIBILIDADE DAS MULHERES QUE ESCREVERAM NOS SÉCULOS XX E XXI

Tânia Regina Oliveira Ramos
(UFSC)

Parto da premissa que apresentei em meu Memorial¹ de que escutar a polifonia de vozes, nas quais me incluo, a partir de minhas publicações, foi mais do que uma formalidade, foi uma necessidade. Todo e qualquer esforço que fiz para entender historicamente o mo(vi)mento teórico, cultural, político e as textualidades de gênero me levaram a abalar meu papel institucional diante de certezas cristalizadas nos discursos de representações e se desdobraram em produções. Novos nomes e outras falas permitiram uma linhagem de um significativo prefixo desconstrutor: *descontinuidade*, *desmembramento*, *deslizamento*. Se a ideia de identidade coletiva se tornou rarefeita, se os tempos se diluíram ou se transformaram em “migalhas”, o sentimento da história literária foi *afirmativamente* me fazendo recuperar as histórias escritas no feminino. Somei, nessa síntese de minha pesquisa sobre escritas femininas, as representações de mulheres, as sensibilidades e as angústias, as decisões e superações, as ousadias e transgressões, e encontrei questões importantes para o corpo textual ficcional e poético, como dualidade, multiplicidade e ilusão. Busquei nas leituras, nas publicações, nas orientações e em atividades de

1 Refiro-me a um dos capítulos que desenvolvi no meu Memorial Descritivo em 2015 para a ascensão à categoria Professor Titular de Carreira.

extensão, a função simbólica da atuação formal de mulheres, o feminino como personagem principal de uma série de narrativas, em sua dimensão de subjetividade e alteridade, entre os mecanismos patriarcais construídos pela lógica ocidental. Encontrei, no cruzamento entre gênero e cultura, valores levados para o texto ficcional, a noção de cidadania expressas em narrativas de si e textos da intimidade, nos espaços biográficos da história das mulheres, a minha inserção mais militante no grupo de pesquisadoras que fazem parte do Instituto de Estudos de Gênero, IEG, no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC.

Constatei que a literatura e a escritura produzidas por mulheres se cruzaram em temas não necessariamente novos, mas renovados. Por outro lado, alguns nomes próprios foram se constituindo monemas: nomes, obras e datas. A esses monemas fui acrescentando suas leitoras e seus leitores críticos, entre os quais eu me incluo, que inscrevem as suas pesquisas no campo dos estudos literários, espaço da ampliação do imaginário e da possibilidade do conhecimento. Somos constituidoras de fortuna crítica. Além de buscar a coerência nesses lugares, datas e nomes próprios, nós pesquisadoras, cedemos lugar ao contemporâneo desejo de colocar a mulher, como sujeito, na potencialidade da escrita de suas histórias silenciadas. Ao aproximar lugares históricos, teóricos e geográficos encontrei as narrativas dissolutórias de relações institucionais fixas como as narrativas retomadas pela Editora Mulheres, da qual eu orgulhosamente me sinto ligada, afetivamente e por publicações, sem deixar de retomar, porque as considero matrizes, releituras de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lia Luft e mais contemporâneas, como Carola Saavedra, Beatriz Brancher, Adriana Lisboa, Ivana Arruda Leite, Elvira Vigna, Tatiana Salem Levi, Ana Luísa Escorel, entre muitas que deveriam aqui ser citadas, porque por mim estudadas, nessa linha do tempo, recortes nos séculos XIX, XX e XXI².

2 Refiro-me a textos que fazem parte de minhas pesquisas e de outras produções bibliográficas, relacionadas à pesquisa coordenada por Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC) sobre as escritoras

Reunir obras e nomes próprios nas suas diferentes cartografias, em diferentes mapas e tramas, permitiu que ao orientar, escrever ensaios e estudar textos para as disciplinas e, principalmente, fazer apresentação em eventos, eu direcionasse o meu olhar sobre as histórias que nos contam as mulheres. Fui da pesquisa e da publicação sobre Helena Morley às biografias de Clarice Lispector, tanto no ensaio que publiquei sobre *A Vida que se conta* de Nádia Battela Gotlib (Ramos, 1995), sobre a fala que fiz sobre a biografia de Benjamin Moser³ quanto na orientação de uma dissertação sobre Clarice Lispector biografada: uma história, sete vidas. Somo ainda a dissertação sobre a adaptação fílmica do conto *O Corpo*, pois estudar formalmente Clarice deve ser um inevitável e necessário rito obrigatório. Vim muito mais além. Cheguei a 2015 com mais escritoras e suas narrativas. Fiz muitas leituras não apenas para procurar registrar como as coisas aconteceram realmente, tanto no campo textual quanto no campo extratextual, para elaborar *textualidades*, no plural, especialmente nas orientações e nos projetos de extensão promovidos pelo IEG, Instituto de Estudos de Gênero, CFH, UFSC.

No centro da constituição de um *corpus* e de afinidades temáticas nessa produção feminina esteve a minha própria busca do conceito de literatura a ultrapassar e redefinir as fronteiras do poético e do ficcional. Encontrei, nos próprios limites dos gêneros literários, uma literatura que parece não querer mais sobreviver por si só. A aproximação da literatura com a historiografia, a filosofia, a dramaturgia e as escritas da intimidade foi um avanço diante da rejeição das metanarrativas, enquanto interpretações teóricas de larga escala, pretensamente de aplicação universal e do próprio fenômeno estético enquanto alta cultura. As micro-

brasileiras do século XIX. Fiz a abordagem crítica, a seleção de textos, a bibliografia, as notas da mineira Helena Morley e da catarinense Rachel Liberato Meyer. Sobre essa inserção da literatura feminina na tradição literária apresentei o ensaio “As frutas que caem longe do pé”, no *Seminário Internacional Mulher e Literatura*, Palavra e Poder: Representações Literárias, UnB, 04 a 06 de agosto de 2011.

3 Ramos, Tânia Regina Oliveira. “Clarice (mais uma vez) biografada”. In: *Semana Clarice*. UFSC, 18 a 20 de abril de 2012.

-histórias, os recortes mínimos de um realismo afetivo, aproximaram as textualidades híbridas ao esforço de dissolução dos rótulos e do diálogo necessário entres os saberes. Reforço essa ideia para iluminar como nós, da linha de pesquisa Crítica Feminista e Teoria de Gênero do Programa de Pós-Graduação em Literaturas⁴, pela linguagem e pelo simbólico, nos fizemos ouvir no mais sólido grupo interdisciplinar de estudos de gênero do Brasil, com reconhecimento nacional e internacional. A consciência crítica e o alargamento das possibilidades do ato da leitura, nas diferentes áreas de conhecimento, me permitiram olhar sobre as coisas ditas sempre à espera de ressignificações. Sob o signo da resistência a literatura e a escrita feminina funcionaram como eixo de muitas das leituras que fiz, redimensionando a ordem estética e cultural dos sujeitos femininos e suas identidades textuais, históricas, políticas. E afetivas. Fazendo Gênero⁵ (Ramos; Schmidt, 2005).

Uma leitura mais pontual sempre me permitiu, no contexto do Seminário Internacional Fazendo Gênero e do Seminário Internacional Mulher e Literatura, onde uma parte de minha produção bibliográfica está inserida, entender o sexo da escrita construído na literatura. Tanto para eu entender Machado de Assis, elaborando uma *Capitu* como feminista (Ramos, 2001), quanto para mostrar a importância da experiência em pares para a narração ficcional, naquilo que chamo de fábulas de relações ou fábulas de reações, sob a perspectiva da narrativa feminina que liberta histórias vividas através da linguagem ou liberta a experiência de uma possível mudez. Logo, a linha entre experiência e narração se torna caudalosa, como se disséssemos a cada romance lido: *isso não aconteceu, mas eu estive lá*. São os fatos cotidianos que nos falam. São eles que são dramáticos ou trágicos sem necessariamente precisarem da linguagem alegórica como mediação. A literatura,

4 Nosso Curso na última alteração regimental, pelo perfil docente e pelas pesquisas desenvolvidas pelo corpo docente, passou a se chamar Pós-Graduação em Literaturas e não mais Pós-Graduação em Literatura.

5 Escrevi um tópico no Memorial sobre a importância e o meu envolvimento nas dez edições do Seminário Internacional Fazendo Gênero.

a poesia, as ficções, os grandes traumas e as fortes tramas, os realismos, foram encontrados não só no espaço da literatura, mas nos espaços culturais, nas múltiplas linguagens que procuraram verbalizar nas vozes outras, da outra, do outro, esse pronome tão demonstrativo, mas também tão indefinido, onde os afetos se encerram (Ramos, 2012)⁶.

No contexto de globalização, de comunicação em tempo virtual e real, de espetacularização da vida, de colapso de antigas categorias de sentido e representação, destaquei, em minhas publicações, tanto para o Seminário Internacional Mulher e Literatura quanto para o Seminário Internacional Fazendo Gênero, esse em suas dez edições, como a ficção brasileira tem conseguido lançar um olhar sobre as singularidades da vida cotidiana em um movimento de releitura do sensível, na zona dos afetos, que procura revelar o que ainda se esconde na emoção ou opera no corpo (Ramos, 2006). O sujeito contemporâneo, cindido de uma identidade, não parece apenas um sujeito solitário tão bem representado nas perambulações iniciadas nas narrativas dos anos 90 (Ramos, 2001), desvinculado de relações amorosas, do investimento de afetos, de homoafetos e heteroafetos, mas passa a ser representado, em algumas narrativas, como instável, múltiplo, variável, contraditório, inconstante, imprevisível, descontínuo, nas relações marcadas por mudanças físicas e datadas, do inefável ao afável (Ramos, 2012). Para essas narrativas de fatos há, assim, uma retomada realista na tradição histórica. As histórias contadas parecem próximas ou nossas, de nossas proximidades físicas, ou do que assimilamos pela mídia. O discurso ficcional dessas narrativas que caracterizo como performáticas, ora comédia, ora tragédia, ora drama, parece buscar a vida como ela é (Ramos, 2008).

6 Enquanto escrevia o Memorial li os romances da disciplina da Pós-Graduação 2015.1 para a seleção final das obras abordadas. Impecável o romance de Ana Luiza Escorel, *Anel de Vidro*, publicado pela Editora Ouro sobre Azul, RJ, em 2014. Um livro que aborda o itinerário de dois casais, cada uma das quatro partes é dedicada a um dos envolvidos. Um romance não naturalista, que efetua mordazes sondagens da categoria “marido”, que eu estudei no ensaio citado nessa nota *Os afetos que se encerram*, e na orientação da dissertação de Mestrado de Tanay Gonçalves Notargiacomo, *Balanços Afetivos*, UFSC, 2012.

A opção pela escolha de fábulas de re(l)ações, de narrativas escritas por mulheres⁷, em grande parte de minha produção que aqui registro, partiu da necessidade de se constituir um *corpus* de análise antes de se pensar em literatura feminina pela possibilidade de se ler nesse *corpus* denominadores comuns. Como estabelecer, por exemplo, uma relação entre representação e linguagem, quando se busca especialmente entender alguns ruídos na representação das mulheres pelas mulheres? (Ramos, 2013) Conferi, em primeiro lugar, que certos procedimentos narrativos foram semelhantes ao que historicamente se consagrou como escrita patriarcal, tão marcadamente visível nas mulheres do século XIX, pesquisa em que estive envolvida de 1998 a 2009. Busquei, no entanto, constituir um novo *corpus* de escritas do cotidiano, que transformassem o viver e o escrever numa mesma coisa. Não encontrei nos textos estudados no século XX apenas a vivência metafísica no plano subjetivo que marcou a obra de Clarice Lispector, marco de uma narrativa que se desejou diferente. As personagens femininas tomaram a iniciativa no jogo de sedução da escrita, como é o caso de Hilda Hilst, do saber contar o cotidiano e na descrição de seu próprio prazer, sujeitos de uma ação narrativa mais transgressora na tomada de decisões (Ramos, 2013). Havia uma reconhecível dicção feminina em tudo o que foi contado. Busquei sempre desconstruir nos meus textos a relação direta entre escrita feminina e categoria mulher, mas não há como não identificar indicadores de outra sensibilidade, outra percepção do real, de uma outra lógica, expressas literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, social, cultural (Ramos, 1990).

7 Escrevi um ensaio intitulado “Fábulas de re(l)ações”, que foi apresentado na Unisinos, São Leopoldo, RS, no 7th *International Gender and Language Association*, 20-22 de junho de 2012, numa mesa coordenada por Eliane Campello (UCPel e FURG) e Renata K. Pinheiro (UFPEL), com o tema *Perfis de mulher na literatura: mitos preservados ou transgressores?* Meu trabalho continua inédito, porque quero incluir no *corpus*, outras leituras que fiz depois de 2012, como proposta de investigar a presença do mito do “eterno feminino”, de buscar, em distintas formas de narrar, a (re)interpretação desses mitos no âmbito especialmente das relações familiares e dos espaços em que habitam.

Encontrei, especialmente no que escrevi para os seminários Mulher e Literatura⁸, essa possibilidade de se ler a dicção feminina nas narrativas que falam de desafetos, que podem se dar pelas alusões autorreflexivas da linguagem literária na sua própria ficcionalidade e, a partir delas, entender, por exemplo, a superação do que se chamou de corpos dóceis no espaço familiar (Ramos, 2015). Pensei, igualmente, na possibilidade poética e ficcional que, alegoricamente, busca superar figurações estereotipadas e considerar, principalmente, a questão dos balanços afetivos como núcleo contemporaneamente re(a)presentado, onde a sexualidade e o erotismo são diluídos ou substituídos pela recorrência de sentimentos fortes — raiva e ódio, alternados com amor, humor e alegria — que resultam das experiências pessoais com o cotidiano, das reflexões sobre si mesmas ou das vivências individuais.

Num primeiro momento, chamou-me a atenção as relações conflituosas no espaço familiar, especialmente as relações agonísticas entre ascendentes e descendentes, abordadas nos textos que publiquei e nas disciplinas que ofereci aos alunos de Mestrado e Doutorado. No entanto, é no enigma ‘realista’ que as histórias de relacionamentos decorrentes da instituição do casamento entre homem e mulher, dos muitos conflitos nos artifícios utilizados em narrativas confessionais e não complacentes das vidas a dois, que busquei exemplificar essa delicada zona de afetos. Não só mãe e filha, no plano doméstico, onde a falta da figura masculina, não se fez ausência, mas na relação institucional do casamento quando a figura da outra/do outro não é mais a grande e única ameaça, mas imagem de uma alteridade a ser descoberta. Essas mulheres, decididas a começar de novo, representadas nas histórias escritas por mulheres, onde experiência e narração se cruzam, onde a ver-

8 Embora eu faça parte do GT História da Literatura da ANPOLL, participo em mesas redondas ou simpósios temáticos dos eventos organizados pelo GT História da Literatura desde 1994, seja pela minha inserção no Fazendo Gênero, na atuação da linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero do Programa em que atuo, seja pela proximidade afetiva e profissional na UFSC, com as professoras e pesquisadoras Zahidé Muzart, Simone Pereira Schmidt, Claudia Lima Costa e Rosana Cássia dos Santos.

dade e a mentira se anulam, podem ser consideradas constantes narrativas de um *corpus* significativo de narrativas femininas, na grande maioria, em primeira pessoa, muito próximas da autoficção⁹. Nelas, houve os enfrentamentos, a exterminação das ameaças para explorar recomeços, desamores, descompromissos, desenlaces. Não há final feliz (para sempre). Não há, também, a vitimização e nem mesmo uma satanização de personagens em *ligações perigosas*. Há, sim, uma transgressora – e irônica – fala amorosa.

Minha intenção nas pesquisas feitas na linha de Crítica Feminista e Estudos de Gênero é dar visibilidade a voz das mulheres que escrevem. Começo com Lygia Fagundes Telles contando sua experiência na Universidade de Indiana, onde participara de um simpósio sobre a mulher e a literatura brasileira:

Fiquei meditando então sobre um colunista literário que, com indisfarçável má vontade, irritação, se referiu certa vez, tratando de uma ficcionista, a essa característica na literatura do segundo sexo, ou seja, a obsessão da mulher em falar de si mesma, de seus amores, frustrações, esperanças, experiências ou sonhos. Pergunta ele em dado momento: Por que a mulher quando escreve só vê o próprio umbigo? Por que se preocupa tanto com a sua face? Por que não ultrapassa o próprio círculo de giz? O peru roda, roda e não consegue ir além da imaginária fronteira traçada com giz. Por quê? Só se vale a mulher de tom intimista, tanto em verso quanto em prosa? Por que não vai além de seu próprio universo? (Telles, 1977).

Era 1974. Quarenta e oito anos depois nós ousamos responder o tom acusatório do jornalista norte americano com uma significativa produção de livros escritos por mulheres que se ocupam

9 Ramos, Tânia Regina Oliveira. “Escritas de Si: lugares da memória”. Participação em mesa redonda no VI Colóquio *Mulheres em Letras*, FALE, UFMG, 09.10 e 11 de abril de 2014.

muito mais com a extimidade do que com a intimidade. É simples chegar à conclusão de que um grande surto editorial reservou à produção de mulheres escritoras, um espaço que não pode ser ignorado. Mas isso não é tudo. Não basta saber que algo mudou, que ocorreu uma silenciosa revolução com a qual as mulheres derrubaram algumas barreiras. É preciso ouvir as vozes dessas mulheres, conhecer a qualidade dessa revolução, os seus efeitos ou as suas consequências. É preciso saber o que elas e nós temos a dizer. A poesia, por exemplo, tão sufocada e silenciada, sempre assume corajosamente essa missão. Linguagem radical da experiência humana, a poesia está mais do que nunca comprometida com esse ultrapassar do círculo de giz.

Quando Adélia Prado escreve versos como “Mulher é desdobrável. Eu sou”, quando Olga Savary confessa: “Mar é o nome do meu macho”, quando Leila Miccolis se vinga: “Você me marcou a fogo e a ferro. Agora durma com os meus berros”, e tantas outras contemporâneas, assiste-se na verdade confissões, conficções, enfrentamentos. Não mais nos penitenciamos dos pecados.

A formação da literatura e a presença de mulheres nas letras, configuram no seu início um quadro que preferíamos não esquecer (e aqui me rendo ao legado da professora e pesquisadora Zahidé Muzart e todas as pesquisadoras que com ela escreveram uma história de mulheres escritoras¹⁰). Iniciada no século XVI, com relatos dos primeiros viajantes e legitimadas no século XVII, a literatura brasileira só conhecerá, ainda que sob o manto das invisibilidades, suas primeiras escritoras em meados do século XIX. E esses nomes serão ínfimas referências nos primeiros bosquejos, florilégios e histórias da Literatura Brasileira.

Silenciadas, salto no tempo e lanço uma reflexão sobre a mulher que escreve no século XXI, a escritora, em um contexto

10 Zahidé Lupinacci Muzart, falecida em 2015, professora titular da UFSC, pesquisadora, criadora e editora da Editora Mulheres e a maior referência em pesquisas e publicações das mulheres escritoras do século XIX

em que estão mais combativas e engajadas nas questões feministas. Acompanhei a formação do Mulherio de Letras¹¹ e ao ler as postagens fui percebendo que a escritura e a escritora se situam no e para o espaço da erudição, da teoria e da crítica, que as redes sociais têm permitido que a mulher que escreve se torne mais popular e como a mulher escritora, ensaísta, intelectual, quando fala, tem se situado nestes últimos anos em um contexto tão diversificado. E desejam ter voz, vontade, verdades e rosto conhecido. Por isso trago para meu texto a entrevista como uma das formas de arquivo e memória do corpo.

O anonimato, os pseudônimos, o estranhamento, as vozes faladas e gravadas, as vozes escritas, certas performances, estratégias narrativas, personagens ficcionais, levam a pensar em uma possível construção biográfica do que é ser escritora, ou se há um estereótipo “escritora”. Ao falar de si, o que fazem, como fazem, na ficção ou na *vida real*, ao representarem seus personagens, as *escritoras*, função mais do que subjetivação, procuram, mas nem sempre encontram, espaços para falar de como escrevem, se apresentam ou representam a si e aos outros. Constato que há nas falas dos depoimentos, nas recentes *lives* e entrevistas, uma resistência, um jogo ilimitado de referências, uma sucessão de negativas, em uma espécie de desleitura da obra ou da sua própria condição de escritora. Retomo um trabalho anterior: “Se elas não falam esbarram”¹² para ilustrar a fala da escritora francesa Nathalie Sarraute¹³ entrevistada por Betty Milan, ensaísta e romancista brasileira. Aos 95 anos, a escritora francesa diz: “Não gosto de entrevistas. É muito difícil explicar numa linguagem jornalística o que eu só fiz com muito trabalho. Impossível comentar meu próprio livro. (...) Também não gosto de falar da minha vida

11 Coletivo literário feminista que reúne mais de sete mil escritoras, editoras, ilustradoras, pesquisadoras e livrarias e outras mulheres ligadas à cadeia criativa e produtiva do livro no Brasil. O movimento teve como uma das idealizadoras a escritora Maria Valéria Rezende.

12 Minha primeira apresentação desta pesquisa foi no evento Seminário Internacional Fazendo Gênero na UFSC numa mesa redonda com Carla Rodrigues e Carla Muhlhaus.

13 Advogada e escritora francesa nascida em 1900 e falecida em 1995.

privada. (...)” E numa sinceridade rara nos diz: Só dou entrevistas “porque acho que quando a gente publica um livro tem de entrar no jogo ou então não publica. Dou entrevistas, mas confesso a você que não gosto disso”.¹⁴

Como contraponto, coloco algumas escritoras brasileiras contemporâneas, que se destacam nessas entrevistas ora pelo excesso, ora pela exceção. Martha Medeiros¹⁵, querendo justificar a sua função, profissão, atuação, diz: “Então escrevo pra mim, sem me preocupar com as reações. No fundo, escrever é a maneira que encontrei de me conhecer melhor, de entender eu mesma o que penso. Eu apenas divido isso com o pessoal”¹⁶. Ao lado, Patrícia Melo se diz avessa a entrevistas, então cria uma personagem exemplar sobre a problemática de ser escritora. Falo de *A caixa*¹⁷, onde uma personagem atriz monologa ora na condição de escritora mergulhada em crise de criação, ora como personagem da própria que a encosta literalmente na parede. “Escritora e personagens são almas gêmeas”, diz Patrícia Melo¹⁸. Nesta busca da voz, encontro Ivana de Arruda Leite¹⁹, que se denomina “a mais velha escritora da nova geração” e em seu blog, revela: “Eu sou uma pessoa de grandes ódios. Miro no alvo e acerto. Atiro e mato. Já matei muita gente com a única arma cujo porte eu possuo: a palavra. Matei homens e mulheres com meus textos. Cada um se defende como pode”²⁰.

Ali Smith, autora escocesa²¹, uma das mais destacadas escritoras de língua inglesa numa festa literária de Paraty, declarou em entrevista televisiva que a sua razão de escrever é dar voz para

14 MINDLIN, Betty entrevista SERRAUTE Nathalie. In: “Em busca do movimento interior. Folha de São Paulo 20 de julho de 1996.

15 Escritora, aforista, poeta e reconhecida como uma das melhores cronistas brasileiras.

16 MEDEIROS, Martha. Liberdade. Opinião. “Escrevo para me consolar dos traumas de infância e para transformar as dores de amor em royalties”. In: *gauchazh.clicrbs.com.br* em 29.09.2023

17 Melo, Patrícia. *A caixa*. Direção: Bete Coelho. Cenografia: Daniela Thomas. Aliança Francesa. Rio de Janeiro, julho a dezembro de 2006. Patrocinador: Brasil Telecom.

18 In: LYRA, Marcelo. Patrícia Melo em meio a personagens duais. In: Valor 11 de novembro de 2011.

19 Mestre em Sociologia pela USP e autora de romances que exploram o universo feminino.

20 LEITE, Ivana Arruda. Bolg [HTTPS://doividivana.wordpress.com](https://doividivana.wordpress.com) Acesso em 18 jul. 2024.

21 Escritora nascida na Escócia, autora de vários livros de ficção e não ficção.

aquele que não tem voz. No entanto, questiona a entrevista como forma de se posicionar como função, mais do que subjetivação, porque acha que hoje o escritor e a escritora querem ser personalidade, apenas estar na mídia, ocupar espaços públicos.

Nessa busca, li e revi para este momento mais entrevistas, depoimentos e alguns textos ficcionais, onde a escritora tem que se submeter a perguntas que não são feitas para os escritores. Vejamos uma delas: *O que é que pensa das mulheres*. Nos surpreende respostas como: Há um tipo de escritora mulher com M maiúsculo. Virginia Woolf foi uma delas. Também Katherine Mansfield. (...) Jane Austen jamais foi uma escritora mulher. George Eliot também não foi.²²

Numa outra entrevista é perguntado a Nadine Gordimer²³, criada no lado branco da África do Sul: “A senhora diz que os escritores são andróginos. Vê alguma diferença entre a escrita masculina e a feminina, digamos, Virgínia Woolf em contraposição a Hemingway?” Parte da resposta é esta: “Em literatura, o sexo não importa; é a literatura que importa. O que vale é a qualidade da prosa do autor, não se é homem ou mulher”. Se tais respostas nos surpreendem, a resposta de Toni Morrison²⁴ à pergunta, “porque tinha que escrever secretamente?”, parece chegar mais perto de onde queremos estar: “Eu escrevia secretamente porque queria que fosse uma coisa privada, que me pertencesse. Enquanto trabalhei na Random House, como professora de criação literária, jamais disse que era escritora. (...) Teria sido horrível. Eles diriam que não me contrataram para ser um deles”. Ela diz mais: “Se você está no mercado de trabalho dirá: sou professora, sou editora, pois quando você passa a dizer “sou escritora”, o que isto significa? Um emprego? Seu meio de ganhar a vida? Não

22 Um bom estudo sobre estas questões colocadas entre as padas foram desenvolvidas no artigo TEDESHI, Losandro Antonio, “Os Desafios da escrita feminina na História das Mulheres”. In: Raído, Dourados, MS, v.10, n.21, Jam/jun. 2016p. 153-164:

23 In: BELÉM, Euler de França. “Nadine Gordimer critica obsessão de escritores latino-americanos pela figura do ditador”. Goiânia: Jornal Opão em 25 de outubro de 2014.

(...) O que significa escrever, ser escritora? Por que se escreve?” Busco sempre uma resposta. Lembro do texto clássico de Nelly Richard (2002) em que pergunta: *A escrita tem sexo? É a mesma coisa falar de literatura de mulheres e escrita feminina?* Por que é tão recorrente nas perguntas e nas respostas à pergunta se existe uma literatura feminina? Se fazem literatura feminina? Se se consideram escritora feminista?

Depois de conhecer *Por trás da Entrevista*, da Editora Record, de Carla Mühlhaus (2007), onde ela entrevista 10 jornalistas que concordaram em falar sua prática enquanto entrevistadoras, comecei a ler e ouvir com mais atenção esse evento que ora é comunicativo, ora um encontro cultural. E se ainda continuariam a ratificar as mesmas perguntas feitas a partir das mesmas afirmativas do jornalista norte americano citado por Lygia Fagundes Telles, com o qual iniciei esse meu ensaio. Queria ver como essas entrevistas se convertiam em arquivos ou um espaço socializante, onde as escritoras poderiam constituir a sua assinatura, sua imagem, onde amplificariam suas falas, se propagariam suas ideias e assumiriam posições políticas. Como poderia se conferir à entrevista uma autoridade política, como desejou Silviano Santiago (2021) e como teorizou Leonor Arfuch (2010), em seu importante *O Espaço Biográfico: O retrato fiel atestado pela voz e oferecido à deriva da intuição, da astúcia semiótica do olhar, no gesto, na fisionomia e no cenográfico do encontro. Rostidade me diria Gilles Deleuze no encontro com Claire Parnet, em Diálogos traduzidos por Eloisa Araujo Ribeiro e publicado pela Editora Subjetiva de São Paulo em 1998. Acho bonito quando Deleuze diz: *Escrever a dois é uma maneira de se deixar de ser autor. Não se precisa assinar as partes....*²⁴) (Deleuze).*

Perguntava Deleuze: “Uma conversa, o que é, para que serve?” Diziam ele e ela: “em uma entrevista literária há, antes de tudo, o

24 In: Laboratório de Sensibilidades. DELEUZE < Gilles. Carta de Deleuze a Kuniichi Uno. Video no link: <https://www.pucsp.br/sensibilidades.wordpress.com> Acesso em 18 jul. 2024.

dualismo [tudo no masculino, reparo] entrevistador-entrevistado e depois, para além, o dualismo homem-escritor”, vida-obra e o inevitável obra-intenção ou qual o significado de sua obra. Há sempre uma máquina binária que preside a distribuição de papéis e uma resposta previsível. Mas a mim interessa especialmente o que Gilles Deleuze e Claire Parnet dizem a respeito da linguagem-rostro, a linguagem sempre indexada sobre traços do rosto e traços de rostidade: olhe para mim quando eu falo com você²⁵. Traços de rostidade, ainda que expressos na entrevista impressa. O silêncio, a gagueira, o titubeio, a linha de fuga da linguagem na sua própria língua. A entrevista escrita: desfazer o rosto, fazer com que o rosto fuja. Em direção ao fim escolhi uma entrevista para entender essa questão: o saber perguntar, uma conversa para o que é e para que serve. Escuto Maria Valéria Rezende.

Como não poderia deixar de ser, a entrevistadora do suplemento Cultura do *El País*, Camila Morais, traça assim o perfil da entrevistada: “Maria Valéria Rezende tem 75 anos ([agora 81]), é freira missionária, educadora, vive em João Pessoa, fora do eixo Rio São Paulo, discreta, divertida, inventiva, solta e profunda e que começa a fazer literatura aos 60 anos. Vive com mais três irmãs de sua congregação, a entrevista foi dada por telefone, a voz rouca, com tons de emoção e de volume”. Gosto dessa apresentação porque vai me permitindo apreender a rostidade, a extimidade (Gasparini, 2013) e a quebra do perfil de um outro rosto para a subjetividade contemporânea da mulher escritora (Ramos, 2018). Me permite apreender nos tons da resposta a irreverência de uma autora-coragem: “Eu queria andar pelo mundo, então era muito mais inteligente ser freira missionária. De fato, não me decepcionei nem um pouquinho”. Me permitiu entender porquê ser freira no século XXI: “Somos leiga, não pertencemos ao clero, apenas optei por viver em comunidade e fizemos três votos, que para nós são votos de liberdade: o de castidade, pelo qual não está presa à família, nem a

25 DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos* Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. SP: Editora Subjetiva. 1998, p. 29.

ninguém, e está livre para ir onde for preciso; o de pobreza, que é muito mais um voto de partilha e o voto de obediência que é uma obediência não às ordens, mas aos apelos”. E ri quando diz: “nós, freiras, não somos bobinhas.... Alguns jornalistas dizem que sou ex-freira, porque para eles é inconcebível que uma freira continue sendo freira e tenha um mínimo de inteligência”

Todas as perguntas feitas pela jornalista foram nessa direção da vida e permitiram a Maria Valéria Rezende explicar a obra. E encontro nessa entrevista o que eu queria. Em nenhum momento foi perguntado a ela se o que ela faz é literatura feminina, mas ao falar de seu último romance, *Carta à rainha louca*, escuto dela: “Não penso ‘vou fazer um livro feminista’, mas ele se torna”. Contraponho a essa resposta a escritora Elvira Vigna²⁶, que recentemente nos deixou. Diante da pergunta: Alguma reivindicação como escritora? Escuto (ou leio): “Escritores como eu – longe das listas de mais vendidos – não reivindicam. Se esforçam por existir”²⁷. Escritores como eu, assim no masculino. Ela mesma, Elvira Vigna, em um longo ensaio se mostra como narrador de suas histórias. “Sou o narrador de minhas histórias”. Mas ao mesmo tempo trago para ilustrar a dedicatória que me fez no exemplar de Vitória Valentina e que me mandou pelo correio: “Para Tânia. Uma HQ feminista”.

Parece elas não quererem em depoimentos e em entrevistas se assumirem como escritoras de uma escrita feminina, enquanto recusa, antagonismo, enquanto possibilidade de apagamento de diferença, mas admitir que ao se valer em suas narrativas de uma concepção representacional da literatura, porque seus textos são chamados a representar situações de vida da condição mulher ou ao buscarem em seus enredos o valor positivo-afirmativo da

26 Elvira Vigna, escritora, ilustradora, tradutora e jornalista brasileira. Nasceu em 1947 e faleceu em 2017.

27 NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. “Diálogos contemporâneos da produção de autoria feminina”. Entrevista realizada com a escritora Elvira Vigna publicada em *Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis: UFSC, Volume 18, 2013, p. 255-260.*

conscientização antipatriarcal fazem literatura feminista. A discussão acerca dos seus corpos e do que fazem com ele enquanto profissionais de letras e cidadãos não parece mais querer ser uma briga cerrada, mas quando substituem a intimidade pela extimidade, as mulheres que escrevem têm mais falas, menos falos, e outros valores mais altos se alevantam!

Joan Scott, em seu ensaio intitulado “Experiência” (Scott, 1999), depois de historicizar o conceito de experiência e de mostrar como ele é centrado na capacidade que temos de, em nome dela, reproduzir e transmitir, já que ela faz parte da linguagem cotidiana tão imbricada nas nossas narrativas que seria em vão querer eliminá-la, afirma que experiência é, ao mesmo tempo, uma interpretação e algo que precisa de interpretação. O que conta como experiência do feminino, dos feminismos, não é nem auto evidente, nem definido; é sempre contestável, portanto, sempre político. Por essa razão, neste espaço em que a memória do corpo encontra a escrita feminina e a zona de afeto, inscrevo a necessidade de saber o que elas dizem e o que fizemos. Ainda que seja, muitas vezes por uma exterioridade íntima, como se dissessem como a poeta, após tantos silenciamentos e invisibilidades: *Você me marcou a fogo e ferro. Agora durma com meus berros. Vai ser coxo na vida, é maldição para homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou*²⁸.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal: EDUERJ, 2010.

DALCASTAGNÉ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. SP: Editora Escuta. 1998

28 PRASO, Adélia. “Com licença poética”. In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. 31. Edição. RJ: Record, 2011

- GASPARINI, Edmundo Narraci. O íntimo como Unheimlich: *notas sobre a extimidade*. In: SOUZA, Eneida Maria; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos. *Figurações do íntimo*. BH: Autêntica, 2013, p. 85
- MUHLHAUS, Carla. *Por trás da Entrevista*. SP: Editora Record, 2007.
- RAMOS, Tânia Regina. Meninas atrevidas, o que é que não vão dizer. In: RJ: *Tempo Brasileiro* 101, 1990, p. 21-29.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Não vou ser bio. Quero ser autobiográfica. In: *Travessia* 29-30, Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, 1995, p. 249-263.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Uma ideia e um escrúpulo. In: ROSING, Tânia et al. *Ensaio*. UFPF e Edelbra, 2001, 321-328.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira & SCHMIDT, Simone Pereira. O Feminino na Escrita do Século XIX. In: *DC Cultura* 23.07.2005.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Palavras Cruzadas: melhor Idade com 5 letras. In: FUNCK, Susana Bornéo e MINELLA, Luzinete. *Saberes e Fazeres de Gênero*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2006, p. 193-206.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Narrativas de si: lugares da memória. In: *Desenredo*. Volume 4, No. 2. Passo Fundo, 2008, p. 155-165.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Uma Narrativa tão Contemporânea: Ralfo e suas confissões. In: SANTOS, Alckmar Luiz dos (org.). *Lugares Textuais do Romance*. Curso de Pós-graduação em Literatura e Centre d'Études Du Roman et Du Romanesque. Université de Picardie – Jules Verne. EDUFSC, 2001, p. 16-28.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Ad fari: falando juntos. In: LUGARINHO, Mario Cesar (org.). *Do inefável ao afável. Ensaio sobre sexualidade, gênero e estudos queer*. Manaus: Edições UEA. FAPEAM, 2012, p. 15.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Os afetos que se encerram. In: VILALVA, Walnice et al. *Nas dobras do mundo, a literatura acontece*. SP: Arte e Ciência, 2011, p. 269-287.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Palestra. As mesmas vozes poucas vezes ouvidas. In: *I LINCOM* – Seminário de Linguagens, Mídias e Educação, UFPR, 06 a 10 de maio de 2013.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Hilda Hilst. In: *Literatura Brasileira III*. UFSC, LLV, 2013, p. 141-148.
- RAMOS, Tânia & OLIVEIRA, Cândida de. A produção de subjetividade no romance e na entrevista midiática: rastros do autobiográfico e da escrita feminista de Maria Valéria Rezende. In: PUC RS: *Letras de Hoje*. Abril-junho de 2018

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? *In*: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte All. Belo Horizonte: editora UFMG, 2002.

SANTIAGO, Silvano. *Política é invenção*. *In*: Estado de Minas. 17 de fevereiro de 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher na ficção brasileira moderna (entrevista). *In*: *Registros no seu Acervo no Instituto Moreira Salles*. *In*: www.ims.com.br Acesso em 13 de junho de 2022.

SCOTT, Joan. Experiência. *In*: RAMOS, Tânia Regina Oliveira *et al.* *Falas de Gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 2.

TERRITÓRIOS DAS CORPORALIDADES: DESLOCAMENTOS DE UM CORPO INQUIETO

Nísia Martins do Rosário
(UFRGS)

Deslocamentos. Esse é o título do *III Seminário Memórias do Corpo*, realizado pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2022. Um título inspirador para pensar o corpo, suas memórias, suas fronteiras e seus movimentos – em diferentes velocidades, direções e posições – pelos territórios geográficos, científicos, econômicos, culturais, subjetivos, comunicacionais, antropológicos etc. Deslocamento implica variação de posição, todavia quando assume ênfase em uma reflexão demanda, ao mesmo tempo, atentar para as direções definidas, as posições adotadas, as distâncias percorridas, as magnitudes atingidas, as velocidades empregadas.

Um caminho para pensar os corpos em deslocamento está em conexão com as linguagens e com as culturas. Iuri Lotman (1999) observa que ambas são dinâmicas, alterando-se desde os modos mais graduais até os mais explosivos, dessa forma é possível perceber, nos modos pelos quais vão se configurando, variadas celeridades, rotas, temporalidades, espacialidades, regularidades e irregularidades. Através das linguagens e das culturas os corpos podem comunicar e serem reconhecidos em diversos campos da existência.

A proposta do presente texto é apresentar um pequeno mapa que descreve e problematiza territórios corporais já visitados antes, por meio de pesquisa, considerando distintos percursos. O método cartográfico da diferença, na linha de Deleuze e Guattari (1995), acolhe a maioria dessas investigações, as quais têm a pretensão de conceber mapas moventes de territórios corporais em conexão com a comunicação. Na via cartográfica, os mapas são sempre incompletos, estão em movimento, se desenham de forma rizomática e dedicam atenção a intensidades, fluxos, invisibilidades, desterritorializações, reterritorializações, tensionamentos e conexões entre diversos platôs e linhas de segmentaridade e linha de fuga. Nesse artigo, o objetivo é delinear alguns territórios de existência dos corpos e pensar sobre alguns de seus deslocamentos, fronteiras, passagens, paralisações, escapes, bloqueios e velocidades; para tanto, foi necessário fazer um recorte sobre alguns eixos já estudados e julgados relevantes para essa abordagem: mídias, estéticas, biopolíticas e desterritorializações. O trajeto levou a identificar um corpo sempre tensionado pelas normalizações, regularidades e repetições, revelando aquiescência, subordinação, vulnerabilidade, fragmentação, mas também multiplicidade, criatividade, nomadismo e resistência.

O TERRITÓRIO DAS CORPORALIDADES

O primeiro território a visitar é mais conceitual, ou seja, um espaço de questionamentos e tentativas de esboçar respostas por meio de investigações, nele tem espaço indagações como: qual o lugar do corpo; que espaços ocupa; quais suas fronteiras; como se reterritorializa; que deslocamentos suporta; qual sua capacidade de mobilidade; em que domínios se inscreve; e, enfim, *que corpo é esse?* De carne, ossos, pensamento, músculos, sensibilidades, nervos, sinapses, emoções, pele, sentimentos, órgãos e afecções; corpos de átomos, moléculas, algoritmos, bronze, tinta, látex, silício. Corpos escritos, desenhados, fotografados, gravados,

multiplicados. Corpos humanos e não humanos, corpos celestes, corpos inanimados.

É da natureza dos corpos transitar, por vezes simultaneamente, em diversos territórios que se atravessam e/ou se sobrepõem e/ou se conectam. Nesse processo, comunicam quem são, constroem sentidos sobre si e sobre o mundo, elaboram modos de vida, articulam memórias e são por elas formatados. Indubitavelmente, nos corpos estão impressos os traços de memórias do passado, do presente e do futuro; memórias genéticas, coletivas, físicas, afetivas, comunicacionais; memórias dos territórios existenciais habitados, dos transitados, dos imaginados e daqueles que não são conhecidos.

Para falar sobre esse corpo complexo, parto da sua intrínseca relação com a cultura e a comunicação, considerando que ambas o marcam em suas diversas esferas: mental, física, emocional, espiritual e psíquica. Lotman (1999, 2000) entende a cultura como um mecanismo poliglota, um modo de organizar o mundo articulado sobre uma memória coletiva e, por essa via, se constitui como um mecanismo pensante, atravessado pela dinamicidade e pela complexidade. Nessa perspectiva, se configura a comunicação articulada a normalizações, regularidades, previsibilidades e continuidades que, a princípio, buscam uma sistematização comum que permita a interação, a funcionalidade, o compartilhamento e as trocas simbólicas, mas, igualmente, envolve: rupturas de sentidos, inventividades, criatividade, intradutibilidades, imprevisibilidades, irregularidades e descontinuidades.

O corpo, dessa forma, é um complexo comunicativo e não pode ser entendido, de forma restrita, apenas como o físico humano, que estaria em oposição a outras instâncias como a mente ou o espírito, conforme uma visão binária e opositiva que coloca a mente no polo positivo dessa relação e o físico na outra extremidade (a negativa). Esse ponto de vista, parte de uma episteme ligada a um conceito de corporificação vinculado à organização

dual da sociedade antropocêntrica. Nesta, foram criadas classificações binárias, assimétricas e polarizadas: a começar pelas pré-predicativas que, segundo Pross (1989), são, entre outras, vertical e horizontal, acima e abaixo, claro e escuro, dentro e fora. Nessa dimensão, os binarismos se desdobram em outros relativos ao corpo, tais como: homem e mulher, branco e negro, inteligente e burro, bonito e feio, alto e baixo, magro e gordo. Essa, todavia, é uma ótica limitadora, não se pode aceitar a polarização corpómente, herança do cartesianismo, e nem todas as outras formas duais de compreender o mundo e que, costumeiramente, ainda são usadas nas nossas culturas.

Um modo possível de superação das binariedades vem de Bystrina (1995), o qual desenvolve uma reflexão sobre as soluções simbólicas criadas para superar as assimetrias de dualidades opositivas. Para isso, ele aponta várias formas de relações, por exemplo: um processo de identificação entre os dois polos; pela união dos polos por elementos intermediários; pela inversão de polos opostos e seus significados; e, eu diria, pela produção de rizomas. A criação de outros percursos de saberes sobre o corpo está sempre em movimento, afinal, a cultura é dinâmica e a ciência inquieta. Nessa via, é possível perceber que algumas polaridades começam a ser dissolvidas e transformadas em pluralidades que se apresentam como diversidades.

Então, o que é o corpo? Pode-se começar dizendo que o corpo humano se configura como um sistema semiótico complexo organizado sobre o físico, o biológico, o mental, o psicológico, o intelectual, o espiritual e, quem sabe, outras instâncias. Não se pode deixar de apontar que o corpo também pode ser concebido em outros domínios, como o dos seres vivos e o dos elementos inanimados. Para nossa compreensão, tais corpos se organizam na cultura, na comunicação, nas linguagens, nas artes, na política, na geografia, na medicina, na economia, na história e assim por diante. Dessa forma, as corporalidades constituem uma comple-

xidade articuladora de diversas relações, com variados modos de interdependência, são multiplicidades de elementos e de materialidades, se compõe em pluriarticulações, heterogeneidades e diversidades. Essa perspectiva permite ir além de estereotipizações, padronizações, totalizações e universalizações, essa concepção nos instiga a repensar o corpo.

O que entendo por corporalidades (Rosário, 2022) se configura num domínio teórico-metodológico que permite fazer avançar as reflexões acerca das virtualidades e das atualizações (Bergson, 2006) dos corpos. Constituem-se em uma dimensão em que se pode desenvolver abordagens teóricas sobre o corpo e propor estudos empíricos sobre ele, considerando suas propriedades, seu modo de ser, seu estado, suas qualidades, suas territorialidades, seus deslocamentos, suas experiências, suas memórias e, sobretudo, suas comunicabilidades.

Concebo as corporalidades como engendradoras de um território complexo, que alimenta e é alimentado por outras dimensões, constituindo inter-relações constantes. Elas se configuram em uma esfera de virtualidade (Bergson, 2006) que potencializa estéticas, saberes, discursos e devires de cultura de diversas ordens e, dessa maneira, busca também atualizações em manifestações expressivas como rituais, uso de mídias, interações sociais, vivências cotidianas, experimentações, bem como em criações artísticas e em produtos culturais.

Nesse sentido, para compreender o corpo é preciso atentar, por um lado, para as multiplicidades de composições expressivas que estão em potência e, ao mesmo tempo, em processo de transformação. Por outro lado, é preciso ter cuidado com as especificidades, normas e regularidades das áreas, culturas e linguagens que o organizam. A complexidade almejada pela noção de corporalidades leva a que se reflita sobre os modos pelos quais a comunicação, as artes, a filosofia, a medicina, entre outras áreas, podem estudá-las, engendrará-las e significá-las.

TERRITÓRIOS DOS CORPOS ELETRÔNICOS

Quando se fala em corpo, não é possível ignorar a sua midiaticização, por isso, o segundo território visitado é o dos corpos eletrônicos (CE), os quais entendo como aqueles que são apresentados nas mídias eletrônicas e digitais. Eles se manifestam, sobretudo, na televisão, no cinema e na internet, tanto de modo verbal, quanto pelo não verbal. O corpo eletrônico, portanto, não é concebido (apenas) como pertencente a um gênero ou a um formato (como o jornalístico, o publicitário, o cinematográfico, ou o pictórico), mas como uma construção eletrônica-digital que se mostra em textos (mensagens) capturados em materialidades observáveis de produtos midiáticos diversos (verbais e não verbais), sobretudo visuais e sonoros.

Harry Pross (1979), em sua teoria da mídia, compreende o corpo como mídia primária, é nele que a comunicação começa e termina, ou seja, ele é o primeiro suporte dos textos culturais e processos comunicativos. Assim, o autor desconstrói o entendimento de mídia apenas como meio de massa e engloba o próprio corpo no ambiente comunicacional. Ele define, também, as mídias secundárias como aquelas que se constituem em proximidade com o corpo, produzidas por meio de instrumentos mecânicos como a vestimenta, a carta e o livro impresso. Em complemento, estão as mídias terciárias que são produzidas a partir do uso da eletricidade e necessitam de suportes mais complexos em termos tecnológicos, podendo ampliar as distâncias e mudar as temporalidades da comunicação, são, portanto, meios eletroeletrônicos e digitais. Nessa perspectiva, pode-se pensar o corpo eletrônico como aquele que sobrepõem mídias primárias, secundária e terciárias, sendo esta última o *locus* de sua manifestação.

Ao se inserir e se deixar atravessar pelas mídias eletrônicas e digitais, os corpos precisam lidar com seus códigos, suas técnicas, seus formatos, suas estratégias, suas padronizações e suas regulações. Os CE, em consequência, precisam se ajustar às linguagens das mídias em que são apresentados e, assim sendo, às suas características, técnicas e aos seus fundamentos. Requena (1995) os chama de corpos descorporizados

e Santaella (2004, p.204) os chama de simulados, ou seja, feitos “de algoritmos, de tiras de números, um corpo completamente desencarnado”. Esse viés estimula a pensar nas fronteiras do corpo para além da pele, nos formatos do corpo para além do físico humano e nos deslocamentos possíveis do corpo para além da realidade analógica.

Nessa via, deve-se ter em mente que, considerando os princípios das corporalidades, os CE são:

um texto virtual – se esse termo for entendido como aquilo que existe em potência e tende a se atualizar. É justamente essa virtualidade que o coloca em devir constante e que, também, o multiplica e o reencarna em diferentes papéis e aparências, ocupando-o de sentidos. É assim, também, que a mídia pode usar o corpo como metáfora da sociedade, como recurso de dominação ou como possibilidade democratizante (Rosário, 2022, p. 70).

Suas manifestações se dão por meio de signos tecnificados, tecnologizados, digitalizados, com seus códigos numéricos e culturais, por essa via se materializam em textos midiáticos. Nesse processo, pelo menos uma camada de significação não é alcançada por nós, a produzida pelos algoritmos, revelando uma semiótica assignificante, conforme defendem Deleuze e Guattari (1995). Tais corpos são uma simulação, muitas vezes um simulacro (Baudrillard, 1991), uma extensão, uma representação, uma substituição ou uma aproximação do ser vivo ou do inanimado e, desta forma, se constituem por um conjunto de signos construídos por algoritmos. É importante apontar que os CE podem ser produzidos analógica, digital ou figurativamente, mas, no momento em que vivemos, sua configuração é quase sempre digital. Assim, por meio dos recursos tecnológicos, os corpos eletrônicos podem se deslocar a grandes distâncias, em diversas direções, ultrapassam fronteiras geográficas, podem estar simultaneamente em dife-

rentes lugares, são eternizados pelas imagens e se reproduzem exponencialmente.

Numa perspectiva ampla, sem muita problematização, a internet permitiu certa horizontalidade na produção de conteúdos e, em consequência, a multiplicação de corpos que comunicam com grande alcance de público e circulação expandida. Por outras palavras, a produção de mídia não está mais só nas mãos dos grandes conglomerados, abrindo espaço para que os cidadãos “comuns” sejam empreendedores da comunicação e, igualmente, amplificando a potência do que, no século passado, chamava-se de meios alternativos e comunicação popular. Esse é um ambiente propício para linhas de fuga desterritorializantes de todas as ordens e que podem deslocar estéticas, éticas e morais, todavia, elas também se encontram com linhas de forças contrárias causando disputas de sentidos e dificultando deslocamentos. Nesse contexto, pode-se perceber que alguns corpos eletrônicos escapam por fissuras do território e conseguem fluxo com certa velocidade e alcance. Por outro lado, é preciso perguntar sobre a amplitude dos deslocamentos propiciados pela internet, sobretudo no que se refere à diversidade de corpos, formatos e conteúdos: o que se tem percebido é, ainda, a dominância de uma repetição maquínica de mesmas mensagens, técnicas, gêneros, formatos, estéticas e discursos em conexão com o domínio midiático hegemônico.

Por isso, a fórmula de sucesso mais garantida para os corpos eletrônicos, em qualquer das telas, está na competência de colocar em relação os padrões culturais e os padrões do léxico audiovisual. Entre as estratégias utilizadas, está, pois, a encenação da naturalidade, isto é, o importante não é ser natural, mas parecer natural, causar a impressão de que o ambiente é o mesmo do (extra midiático) cotidiano. Também simulam o falso imprevisto para dar consistência à naturalidade, por exemplo, muitos conteúdos que parecem ser feitos em um momento de descontração de um influencer, gravado de uma só vez, sem preparação prévia,

é precedido de roteiro, ensaio e direção. Para complementar, é preciso que os CE construam, para si, sentidos de credibilidade e legitimidade e isso se dá por meio da representação de competências profissionais e midiáticas. Por fim, é importante focar na capacidade interpretativa em alinhamento com os recursos técnicos de cortes, edições, regravações etc. Ou seja, os corpos eletrônicos precisam ter presença de palco, saber performar para a tela, serem fotogênicos, terem qualidade e fluência verbal e, nessa via, construir a naturalização sobre o artifício atuando, não apenas como interpretação pura, mas também como simulação e simulacro eletrônico.

Uma fácil constatação – quando navegamos nas redes sociais, assistimos a um filme, acompanhamos reportagens ou outros produtos dessa ordem –, é que nas mídias nos deparamos com corpos o tempo todo, uma infinidade deles, que, em sua maioria, são produzidos por regularidades, padronizações e previsibilidades em relação aos gêneros, às estéticas e às raças. Isso nos diz muito se, com ajuda de Pross (1972, 1989), refletirmos sobre lógicas midiáticas que operam por simplificação, repetição, consenso e regulação de discursos, e que, juntamente com outras instituições, não estimulam as capacidades cognitivas e o pensamento abstrato. Com a internet e os recursos por ela oferecidos, temos a possibilidade de produzir conteúdos independentes (fora das grandes empresas de mídia), sem considerar as hegemonias e, mesmo assim, alcançar públicos e circulação volumosas. Nesse cenário, se poderia esperar, dos produtores de conteúdo de internet, a inventividade e a novidade, todavia, na maioria dos casos, não parece ser esse o caminho, as mímesis são as mesmas dos meios de massa. Lotman (1999) pode completar esse pensamento com sua observação de que os textos construídos sobre a trivialidade de repetições, continuidades e previsibilidades têm potencial para caminhar rumo às totalizações e universalizações e, conseqüentemente, aos estereótipos e aos preconceitos que acabam formando sentidos falsos.

Nesse percurso, são gerados corpos reiterados, padronizados, recorrentes, ainda que mudem as narrativas, os formatos e os atores. Pode-se afirmar, então, que os CE são predominantemente brancos, longilíneos, magros, com músculos delineados, jovens, de olhos amendoados, narizes afilados, lábios carnudos e preferencialmente cisheteronormativos, mas também são simpáticos, aparentam inteligência, tem habilidade performativa e simulam a riqueza e o sucesso. Esses modelos midiáticos inatingíveis produzem lógicas de comunicação que dão segurança (pela repetição) e não exigem muito esforço de tradução dos públicos (pela padronização de mensagens simplificadas) e, ao mesmo tempo, criam estereótipos de beleza, sucesso, felicidade, inteligência etc. Basta observar, por exemplo, os padrões dos corpos dos e das jornalistas¹ que apresentam telejornais nas principais emissoras e das e dos *influencers* famosos: são construídos, em sua grande maioria, sobre uma estética caucasiana e, se não se adaptam, podem apelar para maquiagem, vestuário, procedimentos estéticos, cirurgias plásticas, filtros, entre outros. Não é possível esquecer, dessa forma, que o corpo eletrônico é um texto engendrado em instâncias específicas: camarim, maquiagem, figurino, pose, beleza, enquadramentos, ângulos, closes, cortes, edições. Essas regularidades, continuidades e previsibilidades midiáticas do corpo, numa via de mão dupla, impactam também o cotidiano.

TERRITÓRIO DA BELEZA

Adentramos agora no domínio da estética corporal, um território em que os deslocamentos ocorrem de forma bastante lenta e que tem fronteiras bem delimitadas. A apreciação da beleza física é milenar para a raça humana, mas o que era variável de cultura para cultura, com o patriarcado, a colonização e a globalização, se torna cada vez mais universalizado. Também não se pode descon-

¹ Ver, por exemplo: ARGOUD, M. Corpos televisuais: percepções e exigências sobre a aparência das telejornalistas brasileiras. Dissertação de mestrado, UFRGS, 2022.

siderar os atravessamentos das lógicas capitalistas de produção, consumo, status e acumulação de riqueza que se instalam nos corpos para fabricar a beleza. Nem é preciso descrever o padrão estético que domina no mundo ocidental (o mesmo que é reproduzido pela mídia), tampouco é necessário argumentar sobre o quanto os corpos estão subjugados a ele.

Percebem-se movimentos que buscam ampliar os limites do território da beleza, tensionando suas fronteiras, reivindicando que os sentidos do belo sejam repensados e conseguindo alguns deslocamentos que, inclusive, se refletem em outros domínios (como o dos CE). Contudo, no mundo ocidental os padrões de beleza hegemônicos são bastante rígidos, e, portanto, as fronteiras desse ambiente são pouco permeáveis impedindo que quem está fora entre sem alterar sua aparência. Paralelamente, os que estão dentro ficam lá retidos pela garantia de capital simbólico (beleza), sendo as mulheres as mais subjugadas, por questões históricas. Os modelos considerados adequados estão em correlação com a valorização do que é julgado identidade, semelhança e enquadramento aos formatos e às regras determinadas pela “gramática” da beleza, isto é, há pouco espaço para diferenças. Uma cultura que aceita muito pouco a diversidade e, inclusive, tende a excluí-la ou colocá-la nas linhas periféricas dos territórios, sem dúvida, inclina-se para estereótipos, pré-julgamentos e intolerância em prol da unificação e universalização do “belo”.

Nesse território, é a aparência física a que mais incide sobre a construção dos sentidos do belo no humano e, igualmente, nos demais seres vivos e objetos, isso implica que os regramentos sobre as feições, o porte e as formas assumam intensidade na comunicação e repercutam em inclusão e exclusão. As linhas e formas do rosto, por exemplo, são comunicadas por aquilo que entendemos como harmônico e estão conectadas ao desenho da sobrancelha, tamanho e a forma dos olhos, do nariz, dos lábios, o tamanho e ângulo do rosto, o tipo e cor do cabelo e da pele, entre

outros. Nosso treinamento para interpretar o mundo determina que o formato da beleza de homens e mulheres é diferente, mas em ambos são consideradas, além do desenho do rosto, as linhas e formas do tórax, do peito, dos seios, o tamanho dos ombros e dos quadris, a plástica das pernas, dos braços e mesmo o feito de mãos e pés – tendo em vista volumes, distribuição de massa, tonicidade, comprimento e harmonia dos membros. A partir da mensuração desses traços e de suas combinações, é possível encontrar seus efeitos de sentido refletidos também na idade, no gênero, no território geográfico.

Como já mencionado, os traços físicos individuais estão fortemente associados a modelos estéticos rigidamente codificados, mas, também, ao que se considera saudável na cultura ocidental. A articulação entre beleza e saúde intensificou ainda mais as normalizações sobre os corpos, bem como os processos de inclusão, adequação, pertencimento, status social, entre outros. É pela conquista de um “corpo perfeito” que muitos se empenham em serem consumidores da indústria da beleza e clientes de academias, salões de beleza, clínicas estéticas, consultórios médicos. Esses traços-padrão se constituem a partir de valores estabelecidos pela sociedade e pela economia, que, por um lado, estimulam a beleza, a saúde, o comedimento do peso e a juventude e, por outro lado, oferecem orgias alimentares em restaurantes e *fast foods*, incentivam o sedentarismo e as drogas lícitas como o álcool e o cigarro. Nessa modelização não há muito espaço para estaturas baixas, narizes grandes e achatados, cabelos afro, barrigas proeminentes, quadris avantajados, celulite, flacidez, estrias, pouco cabelo, entre outros.

Não vou me aprofundar nos desdobramentos desse território porque acredito que ele é bastante estudado e tratado por outras áreas que estudam o corpo.

TERRITÓRIO BIOPOLÍTICO

O território do corpo biopolítico se organiza numa mescla complexa que inclui tentativas de impor padrões, comportamentos e ideologias, por consequência, nele são fecundos os tensionamentos e deslocamentos. Nesse ambiente é inevitável se deparar mais diretamente com as questões de poder e produtividade – que estão menos visíveis nos demais territórios. A constituição de uma dimensão produtiva para o corpo é consequência lógica do mundo em que vivemos, principalmente, numa cultura que busca incessantemente o fluxo, a liquidez, a circulação de capital (seja ele qual for), o crescimento das economias, o funcionamento maquínico dos sistemas. Esse domínio engendra relações de sentidos menos transitivas para o corpo, ou seja, se serve mais da imposição e da prescrição do que do convencimento e do diálogo.

O termo biopolítica, obviamente vem de Foucault (1988), buscando conexões com aqueles elementos da vida biológica dos corpos, os quais o Estado visa administrar e, por conseguinte, controlar. Nessa perspectiva, a vida biológica se torna alvo da política e, nesse cenário, vão se configurando mecanismos de gerenciamento e dominação direcionados às populações e não mais aos corpos dos indivíduos.

É relevante esclarecer que entendo que todo o corpo é político. Sua manifestação no mundo o torna visível, postulante, invisível, submetido, entre outras posturas que vão consolidando seus significados ou podem ressignificar tais corpos. No território biopolítico, é preciso observar as linhas de segmentaridade e de força que atravessam os corpos e as conexões que se instalam, os movimentos que acontecem, as intensidades que se mostram, bem como as continuidades que se repetem. Ao mesmo tempo, é muito importante voltar a atenção para as linhas de fuga, identificando as rupturas produzidas nesses movimentos. Os deslocamentos desses corpos que buscam tensionar e/ou escapar da dominação,

são fundamentais para entender os processos sociais, culturais e comunicacionais desse território.

Pode-se entender esse ambiente como uma dimensão de prescrições (que nem sempre são seguidas) que busca ordenamento, regularidade, previsibilidade, continuidade e, conseqüentemente, controle. O uso do termo “prescrição” tem um viés situado no campo das ordens formais, das lógicas ditas racionais, dos conceitos estereotipados e estigmatizados, sobretudo quando se volta para as populações. Portanto, se liga ao estabelecimento de codificações, categorizações, classificações, ditames, regulamentos, marcas, preceitos e limites.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) faz um consistente mapeamento de táticas e estratégias do discurso que visam a dominação e, com inspiração no autor e sua reflexão, desenha alguns procedimentos que podem ser verificáveis no território biopolítico e que funcionam de modo prescritivo.

O primeiro deles diz respeito à interdição. Ela está relacionada aos processos de inclusão e exclusão dos corpos em todos os demais territórios – como o político, o midiático, o social, o econômico – e determina quem pode e quem não pode representar e pertencer a determinado grupo ou coletivo, bem como quem tem autoridade e permissão ou não para se manifestar com mais intensidade. A estratégia de entrada (inclusão) nesse domínio está associada a aceitação dos preceitos estabelecidos e a não problematização destes, do contrário, a interdição e a sanção é aplicada sobre a discordância, sobre o que não se deve manifestar e o que não pode ser realizado, sendo as proibições registradas em leis, normas e regras, e o não cumprimento implica em penalidade.

A autoria é outro desses procedimentos apontados por Foucault e que, apropriado para os estudos das corporalidades, se conecta a corpos que representam legitimidade e credibilidade em determinadas áreas, como determinadas celebridades,

políticos, cientistas, líderes religiosos. Esse é um modo de estabelecer autoridade, aprovação e prestígio, capital empregado para produzir consensos e estabelecer visões de mundo. Ao mesmo tempo, os discursos de autoria não buscam, necessariamente, a sutileza e a dissimulação e, dessa forma, aparecem, por vezes, de maneira exacerbada, como ordem formal ou como lógica explícita.

Em seguida, vem a repetição, formadora de hábitos em relação aos corpos através da reiteração, da memorização e da legitimação, tendo como meta prescrever, legitimar, tornar aceitável, consolidar e internalizar determinados comportamentos, condutas, modas e modos de existência. A regularidade e a repetição ajudam a criar continuidade e, assim, determinados tipos de corpos são *incorporados* mais facilmente ao núcleo da cultura. Nesse sentido, Sodré (1994, p. 64) diz que: “A organização da repetição é absolutamente necessária a um sistema que precise estabilizar o discurso social, a fim de poder prevê-lo com relativa exatidão”. Esse procedimento está inserido também no âmbito produtivo, tendo em vista que a repetição gera a acumulação, tanto de capital simbólico, quanto de capital econômico, por outras palavras, a repetição se associa à redundância e à visibilidade.

Por fim, estratégia da trans-aparência, a qual se configura sobre um poder panóptico em que todos devem ser vistos para ter existência e, assim, utiliza o desvelamento em várias esferas, inclusive na da intimidade. Ela tem relação com o voyeurismo exacerbado no mundo contemporâneo que, inclusive, serve-se muito das tecnologias digitais e, paralelamente, se constrói sobre a necessidade de vigilância. Muitas vezes, os sentidos aparecem de forma tão clara que sofrem distorção e beiram o limite da irrealidade às custas do excesso de transparência dos corpos, em público, para os públicos e com a amplificação de sentimentos e emoções. Os poderes são encenados pela consolidação de uma ação potencial discursiva que se intensifica, não pelo que o dis-

curso apresenta, mas pelo excesso de realidade que constrói e, por consequência, pelo tanto de real que tenta apagar.

Essas estratégias revelam espaços de disputas de poder entre o aceitável e o não aceitável, a inclusão e a exclusão, o certo e o errado, características que também se mostram em outros procedimentos que têm por objetivo o controle dos corpos por meios prescritivos. Por exemplo, a raça negra (que para uma cultura que se acha caucasiana e é colonizada corresponde a alteridade) tem pouco espaço de representatividade em programas televisivos, em espaços escolares de graduação e pós-graduação, na moda e na política institucionalizada. Esse cenário de exclusão está em conexão com estratégia deste território biopolítico que se desloca muito lentamente e precisa ser tensionado constantemente. Assim sendo, não está previsto, nesse campo de forças, espaço para as alteridades e singularidades e, desse modo, elas são interditas e invisibilizadas tanto quanto possível. Para alterar essas prescrições é necessário um deslocamento das políticas *para os* corpos em direção a articulação de corpos políticos em nível macro, mas também em nível micro, contemplando linhas de forças e linhas de fuga.

Outro aspecto desse território, que já debati anteriormente (Rosário, 2022), e que se mostra relevante são as necropolíticas (Mbembe, 2005) e isso ficou bem evidente durante a pandemia 2020-2022, mas é claro que elas não se apresentaram só naquele espaço-tempo. Todavia, foi durante esse flagelo que as lacunas das biopolíticas ficaram mais visíveis (na verdade ficaram escancaradas) e não se pode evitar pensar sobre as ações do Estado em relação aos corpos, bem como nas hierarquias, desigualdades, discrepâncias e vulnerabilidades que se mostraram. Nesse momento, foi possível perceber com mais clareza quais corpos importam, quais são preservados, quais são dispensáveis e quais são sacrificáveis. Os corpos foram assombrados pelo medo do contágio, da morte, da fome, do caos, além disso, houve muita dificuldade

de tradução dos acontecimentos num curto espaço de tempo e a maioria não conseguiu “desintrincar” o turbilhão de informações que circulava sendo atravessada pelas semióticas assignificantes (Deleuze; Guattari, 2011).

As biopolíticas incidiram, por exemplo, sobre o uso dos espaços pelos corpos e sua relação com os demais corpos circundantes. No período de Covid-19, desterritorializações drásticas ocorreram, a começar pelo vírus que saiu da China, ocupou o planeta e fez o corpo humano de domicílio, o lugar de sua reterritorialização. Cidades do planeta precisaram rever as espacialidades, as fronteiras nacionais foram fechadas e os limites das casas também assumiram lugar de fronteira. A interdição de trânsitos dos corpos entre territórios não apenas notabilizou o contraste dos espaços disponíveis nas casas de acordo com as classes sociais, mas, também, evidenciou a desigualdade dos espaços coletivos e individuais.

As biopolíticas para a saúde, para a vida, para as formas de ocupação dos espaços, bem como para o estabelecimento de fronteiras foram o reflexo do funcionamento dos poderes do Estado. Novos códigos de higiene, descontaminação, segurança, interação e territorialidade emergiram durante a pandemia, sendo justificados pela preservação da vida, pelo não contágio e, por isso, foram autorizadas prescrições drásticas sobre os corpos. Esses códigos se configuraram ou se resguardaram em biopolíticas que contaram com a submissão dos corpos atravessados pelo medo da morte. A contribuição de Preciado (2020) para essa reflexão é importante, ele entende que, no cenário da pandemia, nossos corpos se transformam em espaços potentes de biopoder e nossas casas se tornam células de biovigilância.

É fácil concluir que, ao se configurar em estado de exceção, a pandemia se constituiu num ambiente potencial para as necropolíticas (Mbembe, 2005) que atingiram os corpos mais vulneráveis ao vírus ou infectados por ele. Afinal, foram inúmeros os desamparados que, na probabilidade da morte, perderam a

sua capacidade de produtividade, tornaram-se corpos descartáveis, nos quais não interessou fazer investimento. O acúmulo de cadáveres, a falta de leitos nos hospitais, de caixões, de covas, de trabalhadores da saúde, bem como a intensidade de comunicações desinformativas, o descaso com pessoas vulneráveis, a fome escancarou necropolíticas que evidenciam as desigualdades e criou ambientes similares aos das guerras citadas por Mbembe (2005). Todos olharam de perto para o rosto da morte, a esperança é que também tenham olhado através dele e entendido um pouco desse cenário catastrófico.

CORPOS DESTERRITORIALIZADOS

Além dos territórios das corporalidade, dos corpos eletrônicos, da beleza e da biopolítica, os corpos se assentam em diversos outros domínios, todavia não será possível delinear-los aqui. Essa seção de encerramento busca refletir em outra direção, a daqueles corpos que não têm território de existência, sendo exilados em zonas sem reconhecimento, periféricas, nulas ou limitadas, permanecendo com o timbre de migrantes, refugiados, estrangeiros, alteridade, anormalidade, fora da curva, entre outros. Tendo o deslocamento como ponto chave, são corpos que não se enquadram ou não querem se enquadrar às regularidades, normalizações e leis de determinado território onde querem estar e, por isso, precisam se desterritorializar e/ou são desterritorializados. Sabemos que esse movimento implica, de alguma forma, em reterritorialização, no entanto, o foco aqui é o movimento do entre, da passagem, do não pertencimento.

Em geral, esses corpos causam estranhamento manifestando-se como alteridade em relação às identificações hegemônicas e, nessa via, são de difícil tradução em suas várias dimensões, tendo em vista a sua inadequação ao padrão e, assim, sofrem exclusão e interdição. Ou seja, há neles sobras e faltas de sentidos, de

códigos, de signos que se impõem às linguagens, nesse processo configuram traços distintivos de uma existência atravessada pelo tensionamento, pelas disputas de sentidos, pela intolerância, pela impropriedade e pela vulnerabilidade.

Esses corpos se materializam em estrangeiros, refugiados, migrantes, como citado anteriormente, mas também em pessoas lgbtqiap+, negros, pardos, asiáticos, pessoas com deficiências físicas ou mentais, moradores de rua, pobres, entre outros. Eles são nômades, inquietos, moventes, incongruentes, inventivos e experimentais se articulando por expressões incertas, movidos pelo desejo, pela necessidade, ou por imposição. Sua existência representa, na maioria das vezes, uma ameaça à ordem, já que tensionam os modos de existir dominantes e, em função disso, questionam valores, comportamentos, códigos, regularidades e previsibilidades. Por esse motivo, não são incluídos nos direitos à cidadania, à saúde, à educação, à existência sem violência e sem fome, por outro lado, sofrem estereotipização, preconceito, incompreensão; na verdade, eles mal têm direito à existência.

Os sistemas mais rígidos, tais como o econômico, o comunicacional, o de saúde, de educação, de socialidades, entre outros, empurram esses corpos para áreas periféricas, muitas vezes, para as zonas de fronteiras e, outras tantas vezes, os condenam ao exílio. Não são apenas corpos diferentes, diversos, múltiplos, são também corpos excluídos, subalternizados, interditados, precarizados, invisibilizados, considerados exóticos, ou monstruosos, ou alheios. Por princípio, não deveriam habitar os mesmos territórios das regularidades, continuidades e previsibilidades, mas eles estão lá, como migrantes sem visto, às vezes se escondendo e às vezes lutando pela sobrevivência.

Ampliando o entendimento de queer para além das questões de gênero, é possível afirmar que a “queeridade” é uma marca desses corpos em desterritorialização, ou seja, seus modos de diferenciar-se – por vontade, imposição ou necessidade – são

tensionadores dos códigos e das linguagens, ao mesmo tempo que problematizam éticas e estéticas estabelecidas. Sua existência torna-se nômade e seu *habitat*, então, é errante, carregando sempre a desabitação dos lugares de existência, dos modos de expressão, das performances, das continuidades e das tradutibilidades. O estranhamento é o seu traço distintivo básico.

Corpos desterritorializados podem ser denominados como excêntricos, criativos ou singulares se sua estranheza é entendida como não ameaçadora e se tais corpos forem inseridos em zonas territoriais controláveis, entretanto, são passíveis de exclusão e de descarte se evidenciarem rupturas de sentidos drásticas, se expuserem sua alteridade em zonas proibidas, se apresentarem significados censurados. Afinal, eles representam a existência do que é desaprovado, daquilo que não se quer visibilizado, estão, de alguma forma, na marginalidade, são limítrofes e, entre os sentidos a eles atribuídos estão: inadequação, desajuste, deficiência, vagabundagem, excentricidade, não domesticável, não adaptável, incontrolável, e mesmo não civilizado.

Com inspiração em Butler (1993), pode-se pensar que corpos desterritorializados são capazes de criar “atos corporais subversivos”. Aqueles corpos que não estão domesticados pelas matrizes culturais hegemônicas, buscam modelos heterogêneos de manifestação, estão operando sobre a modificação dos códigos. As imprevisibilidades comunicativas tornam-se muito importantes, como gatilhos acionadores do tensionamento dos estratos culturais, desarticulando certezas e permitindo fluidez aos corpos, capazes de atualizar o modo como a cultura se comporta e/ou gerar disputas de forças. Assim, os espaços ocupados por corpos em desterritorialização ou desterritorializados se transformam em zonas subversivas e tensionadoras da mesmidade. Contudo, esses corpos não podem ser completamente excluídos porque há sempre fissuras através das quais eles podem emergir, trazendo o estranhamento, a irregularidade e o desajuste. É assim que os corpos

condenados ao apagamento passam a se manifestar (a existir e a resistir), assumindo função importante de evidenciar a outridade, as fronteiras impostas, as necropolíticas, os preconceitos.

Dessa forma, desejando ou não, de maneira organizada ou não, coletiva, individual ou por meio de pequenos grupos, os corpos desterritorializados, apenas por existirem, acabam por resistir e disputam um modo outro de existência, não comprometido com as normalizações, padronizações e regulagens legitimadas, mas que busca a sobrevivência, re-existir. Dessa maneira, criam espaços peculiares de semiotização que, mesmo passando por processos de exclusão e marginalização, são capazes de provocar resistência, de colocar em ação linhas de forças que problematizam o olhar do outro sobre o mundo.

Ao nos darmos conta das fronteiras significantes que cercam o corpo e que o confinam no claustro dos estereótipos, dos preconceitos, das regularidades, de normalidade e de continuidades, conseguiremos entender que tais fronteiras são permeáveis, que é possível ultrapassá-las e descobrir mundos outros. É o caminho para se conectar a outridade. Afinal, não há unidade senão como imaginação de um todo, conforme defendem Deleuze e Guattari (1995) ao escreverem sobre o princípio da multiplicidade. O múltiplo luta contra a unidade. Esses autores dizem que o corpo precisa reencontrar a sua virtualidade, ou seja, a sua potência de criação, de conexão, de afetos, de movimentos. É um aspecto do que eles chamam de corpos sem órgãos. E, nesse sentido, o corpo precisa reencontrar a sua porção improdutiva, estéril, inengendrada e inconsumível. Um difícil, mas necessário propósito para a sociedade capitalística.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1991.
- BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUTLER, J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York and London: Routledge, 1993.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 2). Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- LOTMANN, Yuri. *Cultura y explosión*. Barcelona: Editora Gedisa, 1999.
- LOTMANN, Yuri. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Indiana: Indiana University Press, 2000.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: Edições n-1, 2018. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- PRECIADO, P.B. *Aprendendo do vírus*. Edições n-1, 2020. Disponível em: <http://agbcampinas.com.br/site/2020/paul-b-preciado-aprendendo-com-o-virus/>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- PROSS, Harry. *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt, Alemanha: Carl Habel, 1972.
- PROSS, Harry. *La violencia de los símbolos sociales*. Barcelona: Antropos, 1989.
- REQUENA, Jesus Gonzalez. *El discurso televisivo: espetáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ROSÁRIO, Nísia Martins. *Corporalidades eletrônicas: comunicação do corpo em estudos midiáticos*. Porto Alegre: Imaginalis, 2022.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso – televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1994.

SOBRE OS AUTORES

André Fiorussi é professor de literatura no Departamento de Língua e Literatura Estrangeira e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Desenvolve atualmente pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com projeto de investigação intitulado “Teorias do ritmo na América Latina”. Concluiu doutorado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) na Universidade de São Paulo em 2013. É autor de *Jóias novas de prata antiga: artifício e versatilidade em Rubén Darío* (e-book, 2010). É membro do Grupo de Pesquisa do CNPq Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos e da Sociedade Brasileira de Retórica, e pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (Nelic).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4061-638X>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2201766161949633>

Andréa C. Scansani é professora associada do curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com pesquisa voltada para os cinemas latino-americanos e caribenhos com ênfase na filmografia paraguaia. Tem ampla experiência acadêmica e profissional na área da imagem cinematográfica, com publicações em torno da teoria da imagem, fotografia, cinematografia e cinemas latino-americanos. É membro dos grupos de pesquisa, certificados pelo CNPq, Cinematografia Expressão e Pensamento (GPCEP) e Mídias, Afetos, Artes e Resistência (MAAR) e

coordenadora do programa de extensão Fotocrias (fotocrias.com.br). Realiza atualmente pesquisa pós-doutoral junto ao *Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe* da Universidade Nacional Autônoma do México e no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA/UNIFESP).

Site: www.daraca1.com.br

Orcid: <https://Orcid.Org/0000-0002-9869-2425>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/744677677304467>

Daniel Velasco Leão é professor e pesquisador da Universidade Federal Fluminense, cineasta, e artista visual. Graduado em cinema (2010) e mestre em Comunicação (2013) pelo Universidade Federal Fluminense, doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina com período sanduíche na New York University (2020), atualmente desenvolve pesquisa pós-doutoral no PPGLit da Universidade Federal de Santa Catarina com bolsa CNPq. Sua produção acadêmica, abrangendo o cinema e as artes visuais, participa de revistas, seminários e congressos brasileiros e do exterior. É também professor do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, já teve passagens pelos cursos de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina e de Produção Audiovisual da Universidade do Vale de Itajaí. Seus trabalhos artísticos foram expostos nos museus de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), de Arte do Rio (MAR) e de Arte de Santa Catarina (MASC) e em instituições como o Sesc-Pompeia em São Paulo e o Centro Cultural Espanha em Montevidéu, além de festivais de cinema no Brasil, Índia, Inglaterra, Portugal, Itália, México, Montenegro, Turquia, Estados Unidos e Argentina.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9957-6779>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5055674768456666>

Izabela Drozdowska-Broering é professora de Língua e Literatura Alemã no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Possui mestrado e doutorado pela Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

(Poznań/ Polônia) com bolsas de pesquisa e coorientação na Humboldt-Universität (Berlim, Alemanha). Desenvolve pesquisas e tem publicações acerca de memórias de imigrantes, *spacial turn* e ressignificações de espaço. Atua também como tradutora e escritora. Traduziu para o polonês, entre outros, Karl Schlögel, Martina Löw, Jürgen Osterhammel, Gerhard Paul e, ultimamente, Frank Bösch.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4371-0427>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5128590201882432>

Jussara Xavier é doutora em Teatro (UDESC), com pós-doutorado em Filosofia (UFSC), mestre em Comunicação e Semiótica - Artes (PUC/SP), especialista em Dança Cênica (UDESC). Coordenadora e professora da pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança da FURB. Professora colaboradora da Licenciatura em Dança da FURB. Publicou vários livros, dentre eles *Corpo, corpo meu, que dança sou eu?*, *Grupo Cena 11. Dançar é conhecer* e *Tudo isto é dança*. Como coordenadora dos Seminários do Festival de Dança de Joinville, organizou as edições e os livros “1, 2, 3 e já! A criança pinta, borda e dança” (2018) e “Dança não é (só) coreografia” (2017). Atuou como diretora e curadora do Festival Internacional Múltipla Dança, com 11 edições realizadas. Gestora de projetos, coordenadora técnica e professora na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (2001-2008). Site: <https://midiatecadedanca.com>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2732-2723>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7528288231215831>.

Marcio Markendorf é Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, lecionando no Curso de Bacharelado em Cinema. É professor permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como coordenador do Programa de Pós-graduação em Literatura (2019-2020). Está vinculado aos Grupos de Pesquisa “Estudos do Gótico”, “Arte e Mestiçagens poéticas” e “Literatural - Estudos Feministas e Pós-coloniais de Narrativas da Contemporaneidade”. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura, Escrita Criativa

e Estudos Culturais, pesquisando e produzindo material bibliográfico acerca e narrativas de gênero, com ênfase em estudos sobre o horror e a representação das doenças na ficção. Atualmente desenvolve pesquisa pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É autor da novela literária *Soy loca, Lorca, feito um chien no chão* (Urutau, 2019); do livro de mininarrativas *Microcontando* (Caiaponte Edições, 2019); do volume de minicontos *Ainda estavam lá* (Edição do autor, 2021); do livro de contos *A lua fantasma* (Hecatombe, 2023); e do livro de contos *Os sonhos perturbados de Julián Adrián* (Edição do autor, 2023).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8022-1350>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>

Marisa Martins Gama-Khalil possui doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. É professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia; líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA); investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra; líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional; pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>

Nísia Martins do Rosário é professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS (2003), mestre em Semiótica pela Unisinos (1997) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Vice-presidente da COM-PÓS (2019-2021), coordenadora do GP Semiótica da Comunicação da INTERCOM (2019/2020), coordenadora o Programa de Pós-graduação em Comunicação PPGCOM/UFRGS (2015-2016). Coordena o Núcleo de Pesquisa Corporalidades. Membro dos grupos de pesquisa GPESC (Grupo de pesquisa semiótica e cultura da comunicação) e PROCESSOCOM

(Processos comunicacionais: epistemologia, midiatização, mediações e recepção) o qual é organizador da REDE AMLAT (Rede Temática Comunicação, Cidadania, Educação e Integração na América Latina). Participa da *Red Iberoamericana de Investigación en Comunicación y Feminismo para la Justicia Social* (IBERFEMCOM). A ênfase de suas investigações é Comunicação Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: corporalidades, gênero, imagem, linguagens, semiótica, cultura e metodologia. Orcid: 0000-0002-7941-0285

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2853896182203821>

Patricia de Oliveira Iuva é professora adjunta do Curso de Cinema, na UFSC. Atualmente em estágio pós-doutoral na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde desenvolve o projeto de pesquisa “Diagramas semióticos pelas fronteiras entre biografias, cinema e literatura”. Integrante do grupo de Pesquisa GPESC/UFRGS (Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação - CNPq). É vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Semiótica da INTERCOM na gestão 2020-2024. Coordenou o Seminário Temático Teoria de Cineastas da SOCINE na gestão 2019-2022. Coordena os projetos de extensão “EXTRA [CINE]: atrás e além das câmeras” e o Projeto de Extensão Assimetria – Festival Universitário de Cinema e Audiovisual. Suas pesquisas abrangem a área do Cinema, da Comunicação e Semiótica, tendo como principais objetos de investigação as linguagens artísticas (cinema, quadrinhos e audiovisual) nas suas mais amplas relações com a memória e a cultura.

Orcid: 0000-0002-8177-4678

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3088127794762026>

Tânia Regina Oliveira Ramos é professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, atua na área de Literatura Brasileira e Estudos Literários e é uma das editoras da *Revista Estudos Feministas* e uma das organizadoras do *Seminário Internacional Fazendo Gênero*. Organizou na área de gênero os livros *Falas de Gênero* e *Leituras em Rede*, publicados pela Editora Mulheres e uma das organizadoras de *Mídia, Misoginia e Golpe*, publicado pela Faculdade de Comunicação da UnB e *Problemas de*

Gênero publicado pela FUNARTE. Coordena o nuLIME - núcleo Literatura e Memória na UFSC / CCE e os projetos www.portalcatarina.ufsc com acervos digitais de escritores catarinenses junto ao NUPILL e o projeto A Mala de Jorge Amado, organização de aproximadamente 1.500 páginas de documentos dos anos 1941-1942. Pesquisa e publica nas áreas de gênero e subjetividades, história e memória literária.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2477-0419>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1347288334988743>

Tereza Virginia de Almeida é professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina onde atua desde 1996. É mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Durante seu doutoramento realizou pesquisa na Universidade de Toronto, no Canadá, sob supervisão de Linda Hutcheon. Em 1998, lançou o livro, originário de sua tese, intitulado *A ausência lilá da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Em 1999, esteve em pós-doutorado na Universidade de Stanford nos Estados Unidos e, em 2013, na Universidade La Trobe, na Austrália. Tereza Virginia é, ainda, compositora e intérprete, tendo lançado os álbuns *Tereza Virginia* (2008), *Aluada* (2011) e *Bemmevi* (2018). Em 2022, organizou a coletânea digital intitulada *Sobre vozes poemas e canções*, pela UFSC.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1817-2260>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7851214755284058>

