

Ligia Maria Bremer

AS SEREIAS COM KAFKA, BRENNAND E BLANCHOT

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar Andrade.

Florianópolis
2015

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

Bremer, Ligia Maria
As sereias com Kafka, Brennard e Blanchot / Ligia Maria
Bremer ; orientadora, Ana Luiza Britto Cezar de Andrade -
Florianópolis, SC, 2015.
129 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Sereia. 3. Sobrevivência. 4. Arte. 5.
Silêncio. I. Andrade, Ana Luiza Britto Cezar de . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

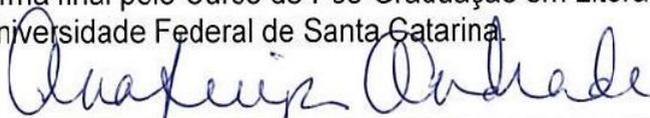
“As sereias com Kafka, Brennd e Blanchot”

Ligia Maria Bremer

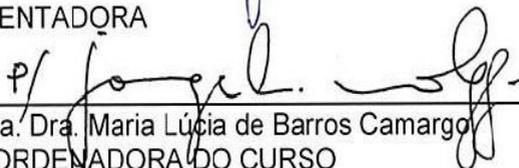
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

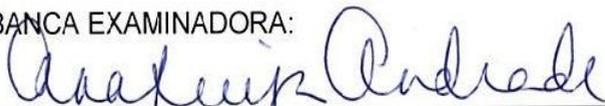


Prof.^a. Dr.^a. Ana Luiza Andrade
ORIENTADORA



Prof.^a. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

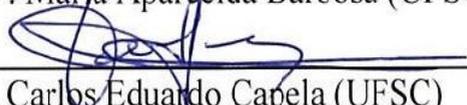
BANCA EXAMINADORA:



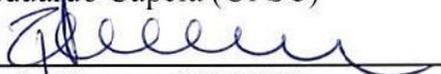
Prof.^a. Dr.^a. Ana Luiza Andrade
PRESIDENTE E ORIENTADORA



Prof.^a. Dr.^a. Maria Aparecida Barbosa (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)



Prof.^a. Dr.^a. Rosangela Cherem (UDESC)

Ao meu pequeno príncipe
Joaquim

AGRADECIMENTOS

Na construção deste trabalho foi de fundamental importância a colaboração de diversas pessoas e instituições. Agradeço a acolhida dos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bem como, dos colegas da Pós-Graduação que compartilharam conhecimento e experiências em sala e fora dela.

Agradeço a minha orientadora Ana Luiza Andrade que acreditou no projeto e, com sabedoria e paciência, conduziu a pesquisa desde a sua criação. Agradeço aos professores do Programa com os quais tive a oportunidade de estar próximo, seja na participação de disciplinas ou na troca de ideias que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho. Aos queridos professores (as): Raul Antelo, Carlos Eduardo Schmidt Capela, Patrícia Peterle, Maria Aparecida Barbosa e Andrea Santurbano.

Agradeço aos amigos do Grupo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) pelas discussões teóricas que com certeza ajudaram e muito no desenvolvimento do trabalho.

Devo expressar de maneira especial minha gratidão a minha mãe, por sempre ter me apoiado nos caminhos que escolho e na fraternidade com a qual me acolhe. Ao Maicon por sua companhia, paciência e dedicação. Agradeço enormemente pelos seus esforços na leitura, discussões e sugestões para com o texto. Por seu companheirismo e carinho sempre presente desde o início da nossa jornada.

Agradeço a todos os amigos e colegas que de forma direta ou indireta contribuíram para este trabalho, de maneira especial a Thayza Heidee Caldeira de Lima, Silvana Deluchi e ao Robson Laverdi.

Agradeço também ao Sr. Francisco Brennand e seus colaboradores pela atenção para com a pesquisa.

Durante a realização deste estudo contei com o indispensável apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Sobre o problema da Modernidade e Antiguidade: “Esta existência que se tornou inconstante e absurda e este mundo que se tornou inconcebível e abstrato se conjugam na vontade do eterno retorno, do qual como tentativa de repetir, no auge da modernidade, no símbolo, a vida dos gregos no cosmos vivo do mundo visível. (Karl Löwith, em Nietzches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen (1935))” (BENJAMIN, 2006, p.156)

RESUMO

A imagem da sereia é uma imagem que sobrevive. Ela encontra-se em movimento oferecendo-nos uma multiplicidade de olhares dos diferentes tempos que a entrecruzam. Ao observar a imagem desse ser híbrido, metamorfoseado em metade mulher/ metade ave, ou metade mulher/ metade peixe, percebemos que não há um encerramento de tempo, trabalhamos com um tempo anacrônico, onde a imagem opera de forma em que pertence ao passado, mas por meio do movimento (da sobrevivência; do vestígio que deixou) passa a ser revestida pelo presente. Para tanto, este trabalho apreenderá a imagem das sereias correlacionando-a a três aspectos que são explicitados frente aos nomes que intitulam o trabalho: Kafka (o silêncio), Brennan (as artes) e Blanchot (a literatura). Quando tratamos do silêncio, o vemos como sendo uma quebra, um anúncio do *devir* de um mundo (o moderno) em que o mito não possui mais um lugar, ele silencia, e o que resta é o mundo da burocracia, do relógio, do autômato. Já quando pensamos a imagem da sereia correspondente às artes, observamos como Francisco Brennan, ao colocar suas sereias de frente ao Marco Zero olhando a cidade de Recife, nos faz pensar em uma postura a contrapelo da história, uma vez que o artista desmonumentaliza a imagem, pois ela não mais glorifica o legado homérico, mas lamenta o que a cidade se tornou. O terceiro aspecto pensa a imagem da sereia e o seu encontro com a literatura. Para isso, nos valem da metáfora proposta por Maurice Blanchot em seu texto *O canto das sereias*. No texto, o crítico partiu do encontro das Sereias com Ulisses para buscar narrar o encontro do escritor com a voz que o chama e o obriga a escrever. Assim, ao observar a imagem nesses três pontos visualizamos como a imagem da sereia se movimenta e sobrevive no tempo (do arcaico ao moderno/ contemporâneo) e que, analisada juntamente ao espaço ao qual está inserida, adquire novos sentidos e significado e pode ser de novo interpretada.

Palavras-chave: Sereia. Sobrevivência. Silêncio. Artes. Literatura.

ABSTRACT

The figure of the siren is a figure that survives. She finds herself in movement offering us a variety of looks from different times that intersect. By noticing the figure of this hybrid being, metamorphosing into half woman / half bird, or half woman/ half fish, we realize that there is no closing time, we work with an anachronistic time, where the figure perform in a way that it belongs to the past, but by the movement (of surviving; the trace it left) that becomes covered by the present. Therefore, this work will seize the figure of the sirens correlating them to three aspects that are explicit in the names that entitle the work: Kafka (the silence), Brennand (the arts) and Blanchot (the literature). When we deal with silence, we see it as a breaking point, an announcement of the *changing* world (the modern one) in which the myth do not belong anymore. But when we think about the siren figure correspondent to the arts, we perceive how Francisco Brennand, in placing his two sirens in front of Marco Zero looking at the city of Recife, make us think in a posture against history, once that the artist desediments the figure, because it no longer glorifies the Homeric legacy, but regrets what the city has become. The third aspect considers the figure of the siren and its connection with literature. Therefore, we rely on the metaphor proposed by Maurice Blanchot in his text *The Song of the Sirens*. In the text, the critique initiated from the encounter of the Sirens with Ulysses to narrate the encounter of the writer with the voice that calls him and the figure of the moving siren that survives through time (from the archaic to the modern/ contemporary) and that, analyzed exactly in the context where she is inserted, acquires new senses and meanings and may be interpreted again.

Key words: Siren. Survival. Silence. Arts. Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGENS

Imagem 1 – <i>L'invention collective</i> – René Magritte (1934).....	37
Imagem 2 – Seleção de imagens de <i>Semeando sereias</i> (Tunga).....	38
Imagem 3 – Ondina, de Walmor Corrêa (2005).....	40
Imagem 4 – Odisseu e as Sereias, de John William Waterhouse (1891).....	47
Imagem 5 - Carrancas do Rio Francisco feitas pelo carranqueiro Francisco Biquina dy Lafuente - “Guarany (1882-198.....	79
Imagem 7 – Detalhes das fortificações no Recife no século XVII.....	88

FOTOGRAFIAS

Fotos 1, 2, 3, 4 – Alguns habitantes – Imagens externas da “Oficina/Museu Francisco Brennand”.....	56 e 57
Fotos 5, 6, 7, 8, 9 – A cerâmica em todos os espaços - Imagens internas da “Oficina/Museu Francisco Brennand”.....	59
Fotos 10 e 11 - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	61
Foto 12 - Coluna de Cristal - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	65
Foto 13 - As três sereias: Partênope, Leucósia, Lígia - Oficina/Museu Francisco Brennand.....	67
Foto 14 – Ulisses e a sereia – Oficina/Museu Francisco Brennand.....	68
Fotos 15 e 16 - O olhar das cinco sereias e o pedestal - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	69
Foto 17 – Sereias <i>Cora</i> e <i>Severina</i> - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	70

Fotos 18, 19 – Sereias <i>Justina</i> e <i>Marina</i> - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	71
Fotos 20, 21 – Sereia <i>Alberta</i> e a Coluna Branca - Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	72
Foto 22 – Para onde as Sereias olham? Recife Antigo – Parque das Esculturas de Francisco Brennand.....	83
Foto 23 – Ruínas da antiga muralha que cercava o Recife na segunda metade do Século XVII – Recife Antigo.....	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 AS SEREIAS NA MODERNIDADE: KAFKA E O SILÊNCIO ..	27
1.1 PONTUANDO A SEREIA.....	27
1.1.1 O movimento da imagem.....	27
1.1.2 Onde esteve e está a sereia? O tempo e o anacronismo.....	29
1.1.3 Por onde andou? Alguns exemplos de “sobrevivência”	36
1.2 AS SEREIAS – KAFKA E O SILÊNCIO.....	41
1.2.1 Kafka: pontos da sua literatura.....	41
1.2.2 A quebra (O silêncio): o caso da sereia de Kafka.....	44
1.2.2.1 Salvação de um mito.....	44
1.2.2.2 O silêncio como quebra.....	47
1.2.2.3 A seleção para significar.....	52
2 AS SEREIAS NO PARAÍSO PERDIDO: BRENNAND E A ARTE	55
2.1 O PARAÍSO DE FRANCISCO BRENNAND.....	55
2.1.1 O Parque das Esculturas: uma leitura do Paraíso.....	61
2.2 AS SEREIAS COMO MONUMENTO: O OLHAR PARA A CIDADE	64
2.2.1 Imagem da sereia como “inscritura” de um mito.....	74
2.2.1.1 A escultura como alegoria.....	76
2.2.1.2 A carranca e seus contrastes.....	78
2.2.1.3 O mito e o barro.....	81
2.2.2 O olhar. A ruína. A Muralha. A cidade.....	83

3 O <i>POR VIR</i>, O CANTO DAS SEREIAS: BLANCHOT E A LITERATURA.....	93
3.1 BLANCHOT E A LITERATURA.....	93
3.2 O <i>POR VIR</i> DE UM CANTO.....	95
3.2.1 O canto. O lugar.	95
3.2.2 A conquista. A escolha.	98
3.2.3 Do real ao imaginário.....	102
3.2.4 O fora. O silêncio. O desastre.	105
3.3 A SEREIA E UM EXEMPLO DO ATO DA ESCRITA.....	108
3.3.1 A leitura: uma experimentação do fazer-se obra.....	108
3.3.2 A obra: a Sereia e o ato da escrita.....	109
3.3.2.1 Introduções para Leitura.....	109
3.3.2.2 O exemplo do ato da escrita em Clarice Lispector.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFÊRENCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

*El vestigio es el resto de un paso. No es su imagen, pues el **paso** mismo no consiste en otra cosa que en su propio vestigio. [...] Es imposible decir literalmente que el paso **tiene lugar**, en cambio, un **lugar** en el sentido fuerte e la palabra es siempre el vestigio de un paso. El paso, que es su propio vestigio, no es una invisibilidad [...], y tampoco la mera superficie quieta de lo visible.*
(NANCY, 2008, p. 131, grifos do original).

Quando buscamos no dicionário o significado da palavra *vestígio* encontramos a seguinte definição: sinal deixado pela pisada ou passagem, tanto do homem como de qualquer outro animal; pegada, rastro; indício ou sinal de coisa que sucedeu; resquício, ruína.¹ Jean-Luc Nancy, em seu texto *Las Musas*, nos apresenta a ideia de que não há como as artes desaparecerem sob o rótulo de uma arte sem deixar pegadas. Ela (a arte) sempre deixará um vestígio. A citação em epígrafe remete a isso: ao vestígio que toma muito mais a sensibilidade do que a racionalidade, onde se observam as marcas em trânsito, a passagem. Não existe um lugar fixo de início e fim, mas um eterno retorno daquilo que se passa. Nesse sentido, o presente trabalho pensa não só o vestígio, mas a “sobrevivência”² da imagem da sereia no passar do tempo, observando o movimento de transformação de alguns sentidos figurais e significados desta imagem.

A *Odisseia* de Homero possivelmente é o texto que reúne o maior número de elementos do mito das Sereias. Cito um diálogo entre a deusa

¹ Definição retirada do dicionário Michaelis Online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=vest%EDgio>> Acessado em 26 de fevereiro de 2015.

² No sentido proposto pelo historiador de arte Aby Warburg. Ver em: WARBURG, Aby. *Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

(feiticeira) Circe e Ulisses, quando este passou a noite na mansão de Hades antes de seguir viagem e de atravessar o caminho das sereias:

– [...] Agora escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro, encontrará as duas Sereias; elas fascinam todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque, com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. Toca para adiante; amassa cera doce de mel, veda os ouvidos de teus tripulantes para que mais ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pé e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de teu alcance para te deleitares ouvindo o canto das sereias. (HOMERO, 2006, p. 142).

No diálogo Circe aconselha o navegante Ulisses a como proceder no encontro e assim ele o faz. Amarra-se ao mastro sem tapar os ouvidos para ouvir o encantador canto das sereias. Ele é segurado por seus servos para não sucumbir à melodia. A ossada, à qual se refere a feiticeira, espalhada pelo chão da ilha das Sereias, nos lembra o elo que elas mantêm com o mundo dos mortos, enquanto a atmosfera fantástica que cerca o episódio sugere a dimensão transcendente da música, fazendo entrar o herói num mundo sobrenatural que será, para ele, o lugar de uma prova iniciática. (LERMANT-PARÈS apud BRUNEL, 2000). Homero cria um mito literário através do episódio das Sereias, porém, longe de ser um texto esterilizante e de estratificar as sereias num breve episódio de sua história, é uma abertura para o futuro e garantia de novas interpretações.

A imagem da sereia é uma imagem que sobrevive e encontra-se em movimento em diferentes tempos e temporalidades. Ou seja, a imagem desse ser híbrido, metamorfoseado em metade mulher/metade ave, ou metade mulher/metade peixe nos faz questionar o presente, porém estabelecendo relações com o passado. Assim, observamos que não há um encerramento de tempo, trabalhamos com um tempo anacrônico, onde a imagem opera de forma que pertence ao passado,

mas por meio do movimento (da sobrevivência; do vestígio que deixou), torna-se de novo possível de ser interpretada no presente. Para tanto, o presente trabalho apreende a imagem da sereia em correspondência com três aspectos: o silêncio, a arte e a literatura.

O *silêncio* – tendo por referência o conto kafkiano *O silêncio das sereias* – é pensado como uma quebra. O cantar da sereia é substituído pelo silêncio, que remete à mudança de um mundo. Anuncia o *dever* de um mundo em que o mito não possui mais um lugar, ele silencia, e o que resta é o mundo da burocracia, o fazer todo o dia o mesmo, como um autômato. Ou seja, a imagem trazida do mito pelo conto por um instante remete ao arcaico, no entanto, neste mesmo instante, traz o sentido a ser interpretado no agora.

O segundo aspecto, o qual selecionamos, correspondente à imagem da sereia é sua significação “outra” frente às *artes*. O artista plástico recifense Francisco Brennand em seu Parque das Esculturas, localizado de frente ao Marco Zero na cidade de Recife, nos apresenta cinco sereias carrancudas e lamuriosas olhando para o continente. O continente é Novo Mundo, que é também o Paraíso Perdido, e é para este lugar que as sereias olham. As sereias de Brennand são sereias ressignificadas pela modernidade e pelo contemporâneo. Seu papel é o de desmonumentalizar a relação que havia entre o viajante e a cidade a ser conquistada, ou seja, quebra com o sentido de celebrar a cidade (Recife antiga) como cidade-monumento, mas também tem o papel de representar o mitológico olhando para a modernidade, para o que se tornou a cidade e o que esta esconde como ruínas. A imagem e o olhar da sereia são trazidos pelo escultor de uma forma a contrapelo da história. Olham, não só o novo, mas o que restou.

O terceiro aspecto selecionado é relacionar a imagem da sereia e o seu encontro com a *literatura*. Para esta discussão nos valeremos da metáfora proposta por Maurice Blanchot, em seu texto *O canto das sereias*, inserido na sua obra *O livro por vir*. Partindo do encontro das Sereias com Ulisses, Blanchot narra o encontro do escritor com essa voz que o chama e o obriga a escrever. O deixar-se levar pelo canto é deixar-se levar ao mundo do abismo, do desastre e do silêncio. Ir ao encontro do canto das sereias é pôr-se diante do desconhecido, do não familiar, de algo presente ao mesmo tempo ausente, pois não se chega a ver, é uma “presença de uma ausência”, um *por vir*. Deste modo, aproximar-se do canto das Sereias e encontrar a imagem/a escrita é tida como uma experiência única.

Ao observar a imagem nesses três pontos pretendemos explorar como a imagem da sereia se movimenta, percorre o tempo, do arcaico

ao moderno/contemporâneo, trazendo novos sentidos e significados. Assim, o título deste trabalho “*As sereias com Kafka, Brennan e Blanchot*”, sugere de que modo a fundamentação teórica e literária sustenta a escrita do texto. Afirmamos isso, no sentido de que o proposto para esta dissertação de pensar a imagem das sereias em três aspectos é explicitado com os nomes referenciados, qual sejam: Kafka (o silêncio), Brennan (a arte) e Blanchot (a literatura). Por conseguinte, a construção de cada capítulo, no conjunto com todo o texto, se apóia em um referencial teórico alinhavado com os três aspectos destacados.

O primeiro capítulo dedica-se à discussão da imagem da sereia frente a Kafka: *As sereias na modernidade: Kafka e o silêncio*. Inicialmente o proposto é pontuar a sereia na modernidade, e para tanto, abordaremos questões referentes ao movimento e à sobrevivência da imagem através do tempo. Em *As sereias - Kafka e o silêncio* será discutido, além dos aspectos característicos da obra kafkiana, principalmente o conto *O silêncio das sereias*, publicado em 1917. Destacaremos questões como o silêncio e a fragmentação, observando quanto estes pontos fazem com que percebamos a quebra de sentido e de significado de uma narrativa tida como um cânone da literatura ocidental. Buscaremos entender o jogo de imagens em que se visualiza a sobrevida, ou “salvação” do mito. Nesse sentido, visualizaremos as imagens não como algo inerte e inanimado, mas como se elas possuíssem uma vida póstuma, sobrevivente, que participa de um movimento que não cessa, tornando-se sempre possível, como propõe Aby Warburg.

Deste modo, para enriquecer a discussão trataremos também o lugar de onde estiveram e estão as sereias, perpassando do arcaico ao moderno, valendo-nos da discussão do *anacronismo*, tendo por referência Walter Benjamin, que pensa o tempo como heterogêneo e as memórias se sobrepondo. Outra discussão que dialoga com tempo/anacronismo são as *imagens dialéticas*, sobre o qual Walter Benjamin coloca: “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada” (BENJAMIN, 1989, p. 478-479, grifos nossos). Assim, apresentaremos neste capítulo alguns exemplos de sobrevivência da imagem da sereia na modernidade, que podem ser vistas em novas roupagens e leituras, é o que traremos com a contribuição de René Magritte (em *L'invention collective*), de Tunga (em *Semeando sereias*), de Walmor Côrrea (*Ondina*), somando-se às outras sereias modernas como: as sereias mudas de Franz Kafka.

No segundo capítulo, *As sereias no Paraíso Perdido: Brennand e a arte*, serão abordadas as sereias carrancudas esculpidas pelo artista plástico Francisco Brennand, alocadas olhando para a cidade de Recife. Nesta seção do trabalho, buscaremos trazer outra imagem da sereia sobrevivente na contemporaneidade. As sereias de Brennand são enigmáticas, uma vez que elas olham a cidade, o Paraíso Perdido. Nossa proposta é observar na imagem não só aquilo que podemos ver externamente, mas também perceber os aspectos que vão além do visível, como nos propõe Jacques Derrida em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*.

A obra de arte, apesar de ser vista como muda, é na realidade faladeira, possui inúmeros discursos visuais. Cada detalhe escreve o que as sereias podem significar, deste modo para enriquecer a discussão nos valeremos do conceito de *alegoria*, tendo por base as reflexões de Walter Benjamin, ou seja, pensaremos a alegoria como tendo uma verdade múltipla, pois não existe apenas uma interpretação que garanta a verdade. Ela (a alegoria) busca trazer imagens novas, porém nunca acabadas, ressaltando a impossibilidade de um sentido eterno. Para Benjamin a alegoria é o que restou, o vestígio, o fragmento que significa, a ruína.

No terceiro capítulo exploraremos o aspecto da imagem da sereia ligada à literatura. Em *O por vir, o canto das sereias: Blanchot e a literatura*, além dos principais pontos inerentes ao pensamento blanchotiano – sua forma de pensar a literatura, a obra, o papel do escritor e do leitor –, será feita também uma discussão pormenorizada sobre o seu texto *O canto das sereias*, em especial a seção dedicada a *O encontro com o imaginário*. Neste texto partimos da ideia de que Blanchot pensa o encontro das Sereias com Ulisses como uma metáfora do encontro do escritor com a voz que o chama e o obriga escrever. Partindo deste encontro outros aspectos inerentes à literatura, presentes no estudo blanchotiano, serão explorados, tais como a noção do fora, do desastre, do silêncio. Nesta seção do trabalho também iremos propor uma experimentação de leitura, a leitura como forma de tornar-se obra. Para tanto, utilizaremos dois textos literários de Clarice Lispector onde a imagem da sereia pode ser vista como exemplo de ato de escrita.

Na soma destes três capítulos apresentam-se diferentes formas de imagens das sereias, cada qual com sua singularidade, porém ligadas pela sobrevivência do mito, sendo manifestadas em diferentes horizontes em um espaço de mudanças permanentes. Pensar o movimento da imagem da sereia inserida na modernidade foi um processo de construção e montagem. As primeiras peças foram

encaixadas quando a autora elaborou o projeto de mestrado. A ideia original deu-se das reflexões do conto kafkiano *O silêncio das sereias* e as sereias carrancudas de Francisco Brennand. O objetivo era pensar os novos sentidos e significados desse ser mitológico na modernidade. Tal proposta foi formada partindo de algumas reflexões e discussões inseridas no curso de Letras/ Português da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, em especial nas aulas de Estudos Literários I: Viagens, Natureza, Novo Mundo, ministradas pela professora Dra. Ana Luiza Andrade, que apresentou aos alunos em sala as sereias esculpidas por Francisco Brennand. A partir desse momento iniciaram-se as indagações: como essas sereias foram ressignificadas? Como seus sentidos foram dados a contrapelo? Qual o porquê dessa sociedade capitalista de consumo, costumeiramente, capturar a imagem transformando-a em mercadoria? Essas inquietações foram aguçadas no momento em se pensou na imagem da sereia não só no visível (escultura física), mas também quando a correlacionou com o que ela pode dizer e significar por meio da literatura, ou seja, do conto de Kafka.

A proximidade com a obra do autor tcheco se deu anteriormente ao desenvolvimento do projeto em literatura por meio da sua obra *O Processo*, quando a autora trabalhou alguns aspectos pertinentes à discussão da justiça na sua graduação em Direito pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Desde então outros textos kafkianos foram estudados, principalmente no curso de Letras posteriormente concluído. O conto *O silêncio da sereia*, desde a primeira leitura é instigante, a forma que o encontro de Ulisses com as sereias é proposto a contrapelo deixa aquele que o lê inquieto com as transformações que a modernidade proporcionou: a burocracia, o tempo do relógio, a sistematização. Assim, pensou-se como seria interessante relacionar dois campos: arte e literatura, ligadas por uma mesma imagem, a da sereia. E, assim, o fizemos.

“*A modernidade das sereias: um diálogo entre arte e literatura*”, foi o título do trabalho de pesquisa para concluir a graduação em Letras/ Português. Nesta oportunidade deram-se mais alguns passos no desenvolvimento da ideia de aproximar Kafka e Brennand. O Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela professora Dra. Ana Luiza, versou sobre o pensar a imagem da sereia na modernidade, destacando sua presença na Escrita, na Escultura e na Leitura, destacando como a imagem, formada pelo mito, pode dialogar entre a arte e literatura. Na ocasião da banca de defesa do Trabalho de Conclusão do Curso, as professoras convidadas – professora Dra. Maria Aparecida Barbosa (UFSC) e a professora Dra. Patrícia Peterle (UFSC) – muito

contribuíram para o aprofundamento das discussões, principalmente no que se refere em pensar a escultura como inscrição, pensar no além da forma, ver a sereia, em especial de Clarice Lispector, como exemplo de ato de leitura. Outro ponto foi aprofundar as dicotomias: popular X tradicional, arte comum X arte clássica.

No caminho percorrido até o momento foram várias as etapas que fizeram parte da construção deste trabalho – as discussões oriundas da graduação em Letras, do mestrado e orientações. No entanto, vale destacar também a viagem feita para trabalho de campo. Em fevereiro de 2014, a autora visitou a cidade de Recife. Na oportunidade visitou e estudou alguns espaços históricos da cidade, como: o centro antigo ou a Recife Velha; o Centro Judaico de Pernambuco instalado na antiga Sinagoga Kahal Zul Israel, tida como a primeira sinagoga das Américas; o Caixa Cultural Recife onde se encontram ruínas datadas de 1630; e também o Museu a Céu Aberto onde se encontram as ruínas de uma antiga muralha holandesa datada do século XVII.

Entre os momentos mais importantes do trabalho de campo para coleta de material para a pesquisa, em um período de aproximadamente dez dias, está a visita ao Parque das Esculturas e a “Oficina/ Museu” de Francisco Brennand. Na visita ao Parque das Esculturas a autora teve a chance de não só fotografar as sereias de Brennand e o todo que as cercam, mas também sentir-se como uma visitante naquele espaço. Olhar aquilo que as sereias olham. Olhar a cidade e pensar no momento e nas transformações pelas quais a cidade passa. Pensar como esses símbolos artísticos não são meras estátuas em cerâmica, mas representam a crítica de toda uma transformação.

Na visita à “Oficina/ Museu” de Francisco Brennand – além de produzir as fotografias do lugar que utilizei para análise – foi entusiasmante sentir a atmosfera que circula aquele antigo engenho; experimentar a sensação de estar em um lugar singular/único, em que aquelas centenas de esculturas não só habitam, mas sim protegem aquele local. O conhecimento da “Oficina/Museu” por meio de leituras e documentários ou outros textos não completam o sentido único que é *estar* na “Oficina/Museu”. Neste espaço edificado sobre ruínas de antigas construções encontrei trabalho, arte e literatura. Durante a visita ocorreu um encontro inesperado com o artista plástico Francisco Brennand, que concedeu uma entrevista à autora e veio a enriquecer a metodologia do trabalho. Sem antecipar uma estrutura de perguntas dirigidas ao artista, Brennand falou livremente sobre sua arte, as sereias e opiniões. A conversa, como classificamos, durou em média trinta

minutos, o que esclareceu algumas dúvidas e foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho.

Outra etapa decisiva pela qual passou o trabalho e possibilitou aprofundar as discussões foi a banca de qualificação. As sugestões e apontamentos feitos pelos professores presentes, em especial os feitos pela professora visitante Dra. Rosângela Miranda Cherem, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), foram primordiais para o andamento e enriquecimento da pesquisa, principalmente no que trata do pensar a imagem como vestígio (Jean-Luc Nancy), o texto de Kafka como um trecho (Didi-Huberman), dentre outras indicações.

Após trilhar os caminhos, observar, analisar e estudar as orientações propostas, chegamos a este trabalho, que entendemos não estar finalizado ou completo, apenas apresentando interpretações da imagem criada pelo mito homérico, pois como aponta Blanchot: “O mito, por trás do sentido que ele mostra, reconstitui-se incessantemente” (BLANCHOT, 2011, p. 87). Assim, procuraremos observar, por meio da imagem da sereia proposta por Kafka, Brennan e Blanchot, o como – em seu espaço e tempo – esta imagem pode ser de novo interpretada.

1 AS SEREIAS NA MODERNIDADE: KAFKA E O SILÊNCIO

A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico. [...] Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos procedem – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível. (AGAMBEN, 2012, p. 36-37).

1.1 PONTUANDO A SEREIA

1.1.1 O movimento da imagem

A epígrafe deste primeiro Capítulo remete a uma discussão feita por Giorgio Agamben, em sua obra *Ninfas* (2012). No texto, o filósofo italiano faz alguns apontamentos sobre as pesquisas do historiador de arte alemão Aby Warburg. Agamben destaca que os estudos do alemão são contemporâneos ao nascimento do cinema, fazendo com que – em um primeiro momento – ambos tenham a representação do movimento como problemática. No entanto, cita Agamben que o interesse de Warburg é pela representação do corpo em movimento no sentido não técnico-científico, mas no sentido de “vida das imagens” (AGAMBEN, 2012, p. 35). O historiador alemão propunha demonstrar que tudo está em movimento, e um dos seus principais exemplos é a imagem da Ninfa. Para ele as imagens não são inertes e inanimadas, elas possuem uma vida especial e diminuída, uma vida póstuma, sobrevivente, em que a tarefa de transmiti-la é do sujeito histórico, fazendo com que o movimento não cesse, tornando-se de novo possível. Assim, a imagem da Ninfa não desaparece, apenas se modifica, como um pós-viver.

Nesse sentido, correspondendo ao exemplo das Ninfas, as Sereias podem ser observadas de uma forma similar quando consideramos as diferentes imagens e sentidos produzidos pela sua imagem no passar do tempo. Para exemplificar, utilizaremos um texto de Jorge Luis Borges,

O Livro dos seres imaginários (1967), que, juntamente com Margarita Guerrero, enumera grande parte das criaturas mágicas que figuram nas mais variadas histórias contadas através dos tempos. Borges se utiliza de antigas fontes e organiza o livro em breves verbetes. No livro não há apenas uma lista de criaturas imaginárias, mas uma relação da sua descrição com os escritos de grandes autores que são unidos a esses seres (por exemplo, relacionam personagens de Homero, Virgílio, Shakespeare, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, entre outros). Sobre as *Sereias* coloca:

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da *Odisseia*, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), “metade mulheres, metade peixe”. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. [...]

A *Odisseia* conta que as sereias atraíam e faziam naufragar os navegantes e que Ulisses, para ouvir seu canto e não perecer, tapou com cera os ouvidos dos remadores e ordenou que o amarrassem no mastro. Para tentá-lo, as sereias lhe ofereceram o conhecimento de todas as coisas do mundo: [...] (BORGES, 1982, p. 145).

Além do significado literal, os autores nos concedem os sentidos das sereias no passar do tempo. Relacionam os escritos de diferentes escritores que se unem pela sereia. O primeiro episódio trazido no verbete é a *Odisseia* que conta como esse ser mitológico atraía e fazia com que os navegantes naufragassem. Porém, com Ulisses, personagem da narrativa, foi diferente, uma vez que para não ouvir o canto teve de tapar com cera os ouvidos dos remadores e ordenou que o amarrassem ao mastro para não perecer. Em seguida, o ensaísta nos traz outra “tradição”, recolhida pelo mitólogo Apolodoro, a de que Orfeu, da nave dos argonautas, “cantou mais doçura que as sereias e que estas se precipitaram ao mar e se transformaram em rochas, porque sua lei era

morror quando alguém não sentisse seu feitiço.” (BORGES, 1982, p. 146). E Borges chega ao século VI, nos apresentando a versão em que no norte de Gales uma sereia havia sido capturada e batizada com nome de Murgem e tornando-se santa. Já outra teria vivido em Haarlem até sua morte. Também, refere-se ao décimo livro da República de Platão, onde “oito sereias presidem a revolução dos oitos céus concêntricos” (BORGES, 1982, p. 146). Por fim, conclui a descrição do verbete com essa última definição: “Sereia: suposto animal marinho, lemos num dicionário brutal” (BORGES, 1982, p. 146).

Como observamos no texto de Borges, a sereia, com o passar do tempo, teve diferentes significações e formas. Passaram de encantadoras a não serem mais vistas, sendo apenas um “suposto animal marinho”. São vistas – no sentido literal do verbo *ver* – na modernidade em novas roupagens e leituras, como as sereias de René Magritte (em *L'invention collective*), de Tunga (em *Semeando sereias*), de Walmor Córrea (*Ondina*), ou ainda a sereia burguesa de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres*. Destacando as sereias objetos de discussão desse trabalho: as sereias mudas de Franz Kafka e as sereias carrancudas e monstruosas esculpidas por Francisco Brennand. Essas novas roupagens dadas à sereia fizeram com que houvesse uma desmonumentalização do mito. A *Odisseia* – por tão longo tempo contemplada como um grande monumento – se quebra com a modernidade, ou “sobrevive”, como propõe Warburg³.

1.1.2 Onde esteve e está a sereia? O tempo e o anacronismo

O mito de Homero muito se fez presente no imaginário da época do descobrimento ultramarino do continente americano, especialmente do Brasil. A literatura lida pelos navegadores eram as obras que traziam em seu cerne histórias mitológicas como as de Ovídio e Homero. Deuses e monstros, à sua vontade, fazem surgir novos seres nunca imaginados. Híbridos são propostos com riquezas de detalhes, em que o leitor consegue transformar em imagens o relato apresentado,

³ Warburg defende que a imagem sobrevive, pois a obra de arte pode “não ser passível de superposição a nenhuma periodização histórica [...]. A sobrevivência desnorreia a história” (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, 68-69). Assim, o mito criado por Homero, tido como um texto antigo e clássico, sobrevive e anacroniza, resignificando o presente.

como ocorre no feitiço de Circe sobre Cila, a preferida de Glauco, que renega o amor da deusa, e esta a transforma em uma “sereia”, em as *Metamorfoses*, de Ovídio:

A deusa indignou-se; e, como não podia afetar o próprio Glauco, o que, o amor, aliás, não permitiria, voltou sua ira contra a preferida. [...]. Ofendida [...] sem mais tardar macera plantas de fama execrável de sucos horríveis, misturando com essas ervas trituradas palavras de encantamento dirigidas a Hécate. Envolta em cerúleo, atravessa a multidão de feras ávidas de carinho, deixa o palácio [...].

Havia uma pequena gruta, de teto arredondado, onde Cila gostava de procurar sossego [...]. A deusa vicia antecipadamente esse lugar, poluindo-o com venenos portentosos; ali espargue líquidos tirados de uma raiz malsã, e sua boca de feitriceira, por três vezes, murmura, repetindo-o nove vezes, um encantamento obscuro, conjunto misterioso de palavras desconhecidas. Cila chega; entra na água até a cintura, quando vê suas virilhas rodeadas de monstros horripilantes, que ladravam. A princípio, não acreditando que eles fizessem parte do seu corpo, foge, tenta enxotá-los, apavorada com a violência daqueles cães. Ao fugir, porém os arrasta consigo e, procurando seu corpo, as coxas, as pernas, os pés, encontra em vez deles, Cérberos de boca escancarada. Se se levanta, apoia-se naquela matilha furiosa; mutilada a partir das virilhas e do ventre, ela só conserva o tronco; preso pelas costas àquelas feras.

O amante Glauco chorou e fugiu, recusando unir-se a Circe. Que se excedeu [...]. Cila continuou no mesmo lugar, e, na primeira ocasião que se apresentou, levada pelo ódio a Circe, perseguiu Ulisses e os seus companheiros. Também teria afundado os navios troianos, se não tivesse sido impedida antes por sua transformação em um rochedo. *Mesmo sendo rochedo, o navegante a evita.* (OVIDIO, 1983, p. 255-257, grifos nossos.).

Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Visão do Paraíso* aborda a chegada ao Novo Mundo e aponta que os exploradores,

povoadores e navegadores valeram-se, além dos materiais técnicos de cartografia, da sua imaginação. Segundo o historiador, possuíam uma visão atravessada pelos mitos: “Desde o primeiro momento pareceu a muitos que, nestas partes, a regra era exceção e o extraordinário, a norma” (HOLANDA, 1996, p. 208). O paraíso⁴ é um mito que aparece nos grandes relatos de Homero e Ovídio, sendo a metamorfose uma das temáticas dos escritos em que os seres aparecem em processo de transformação – como observamos na metamorfose de Cila, que, possivelmente, pertencia ao imaginário, pois, apesar de já ter sido transformada em rochedo, era evitada pelos navegantes.

Homero foi uma grande inspiração para o poema em prosa de Ovídio. Devido a isso há grandes semelhanças em alguns de seus episódios mitológicos, como ocorre com o caso referenciado acima, envolvendo Circe e Cila com o episódio das sereias de Homero. Um ponto a se destacar é o de que a “sereia Cila” atraía os navegantes até o rochedo, enquanto as sereias de Homero se utilizam de seu canto para atrair seus enganados. Para esse trabalho o canto é o instrumento de atração. O canto como origem de desejo de arte, como aponta Blanchot⁵. Não se trata apenas da conquista e sedução partindo da sereia, mas, também, da dimensão de desejo de conquista a ser ultrapassado pelos navegadores para alcançar o Novo Mundo. Este é o objeto de desejo dos navegadores: conquistar, assim como a do artista é cumprir o desejo artístico.

Porém, com o advento da modernidade algo se quebra. Apesar da conquista do Novo Mundo ter sido feita e o medo que o imaginário proporcionou aos conquistadores já ter sido superado, as realidades mudaram com o tempo, e as imagens não mais transmitem seus sentidos de outrora, mas, sim, trazem em sua essência uma posição, uma autoridade que o novo tempo proporciona.

A análise das imagens proposta nesta dissertação procura partir de algumas discussões feitas por Walter Benjamin e Aby Warburg, em que ambos apontam o tempo como heterogêneo e as memórias se

⁴ Paraíso no sentido bíblico. Para exemplificar pode-se pensar no mito da *Origem do Mundo*, da obra *Metamorfoses*, correlacionando-a com a criação do mundo cristão, pois o narrado pelo livro mostra a criação do mundo de modo muito semelhante àquele que a cultura e os costumes cristãos também têm em sua gênese. Assim, observamos um atravessamento da história cristã, uma vez que, também o mundo cristão surgiu pela mão de um Deus e em fases.

⁵ Como discutiremos no Capítulo 3 deste trabalho.

sobrepondo, diferindo do pensamento/ história tradicional. A imagem da sereia não está no passado, ela se movimenta e anacroniza. Ela entrecruza o passado e o presente. São diferentes tempos em uma mesma imagem, possibilitando diversos sentidos e significações. Sua forma é a de um ser híbrido, quase sempre em suas novas leituras remetendo à figura mitológica dos relatos mais antigos dos navegantes. Seu tempo se encontra no arcaico, mas também no contemporâneo. Ela vive nos relatos remotos da antiguidade, como no episódio relatado, ou na forma kafkiana no período tido como moderno ou, então, na forma mais contemporânea, lamentando, igual às carrancas esculpidas em cerâmica por Francisco Brennand. Sua imagem movimenta e sobrevive.

Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32).

A imagem da sereia traz uma existência simultânea dos tempos, da razão moderna e do irracionalismo “arcaico” sempre voltado para as origens míticas. Nesse sentido, o filósofo italiano Giorgio Agamben busca em seus escritos apresentar uma discussão sobre a contemporaneidade, apresentando-a como um acúmulo de tempos, ela se “escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Segundo o estudioso “essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O tempo é visto como um choque para montar mais um tempo. O presente é um tempo vazio que precisa visitar o passado para ser descoberto, e é este passado que ativa a atualidade. Um dos exemplos clássicos e explorado por Agamben para demonstrar esse tempo como circular é a moda. Ela pode reatualizar qualquer momento passado, trazer à vida aquilo que achávamos que nunca mais iríamos ver

e usar. Já Didi-Huberman, para exemplificar o anacronismo, utiliza para a sua discussão um afresco do Convento de São Marcos, em Florença, datado de 1440, que havia sido ignorado pela história da arte, onde sua imagem é montada por tempos heterogêneos formando um anacronismo. “Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidade fundamental y, com ella, la mescla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 40).

Assim ocorre com a imagem da sereia, que apresenta o arcaico – com uma figura clássica, tradicional, canônica –, mas ao ser (re)lida se revela com outros sentidos trazidos pelo presente. Assim, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2009, p. 63). O contemporâneo não se define pelas luzes, mas sim quem indaga sobre ele o busca no escuro, ou como disse Didi-Huberman em uma entrevista, nas ruínas⁶.

Como verificamos a imagem da sereia não é inerte, ela se movimenta, podendo também ser analisada a contrapelo. Tal afirmação é possível quando pensamos nas *Teses sobre o conceito de história*, publicadas em 1940, de autoria de Walter Benjamin. Em sua *Tese VII*, o filósofo alemão nos propõe “escovar a história a contrapelo”. Para o filósofo alemão, a tarefa do teórico do materialismo histórico é a de “quebrar”, de fazer explodir, de destruir o fio conformista da continuidade histórica e cultural. Deve ele, então, trabalhar com os fragmentos, com as ruínas do passado, cristalizados pelo olhar da atualidade, pela premência do perigo. Para Benjamin, “as noções de progresso e objetividade são míticas; a história universal revela-se como um *eterno retorno do mesmo*, em uma temporalidade vazia – é uma fantasmagoria da tradição dos vencedores” (MURICY, 1999, p. 213, grifo do original). Isso ocorre com a *Odisseia*, tida como uma obra clássica, seu posicionamento para os historicistas seria catalogá-la na época clássica grega, no entanto, ao ser vista a contrapelo, o materialista busca a ruptura “da continuidade histórico-cultural, a fim de procurar

⁶ Citação retirada de entrevista dada por Georges Didi-Huberman ao Jornal O Globo em 16/03/2013, ao jornalista Guilherme Freitas: “[...] comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido [...] Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender.”

‘no passado a chama da esperança’, de encontrar momentos da cultura passada portadores de uma afinidade secreta com os perigos de hoje” (LÖWY, 2005, p. 26). Essa dinâmica é feita por Kafka, como demonstraremos em seguida, que traz algo da cultura passada – o mito da sereia – para discutir, nas suas entrelinhas, problemas da modernidade. Ora, o mito da sereia é um “bem cultural” que advém de uma obra canônica e tradicional e na modernidade se reapresenta.

Na obra já referenciada no início desse texto, *Ninfas*, Agamben faz uma discussão da imagem da Ninfa relacionando-a com o tempo. Para tanto, utiliza das reflexões de Warburg e dialoga com alguns conceitos de Walter Benjamin, como observamos na correlação que faz quando pensa na imagem da Ninfa como um elemento histórico. Segundo Agamben:

Trabalhar com imagens [...], significa para Warburg trabalhar na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo entre o individual e o coletivo. A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. (AGAMBEN, 2012, p. 61-62).

Da mesma forma que ocorre com as ninfas, as sereias podem ser analisadas com um método similar. Sua imagem está viva e se movimenta entre os tempos. Ela é feita de tempo e memória e por meio da operação do sujeito histórico, de transmitir essa imagem de geração em geração, faz com que o passado, que parecia concluído, se coloque em movimento tornando-se de novo possível de a imagem ser pensada e repensada; de ser interpretada e reinterpretada.

O atlas [ou apenas a imagem] é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...], na qual as imagens do passado, que perderam seu

significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas. (AGAMBEN, 2012, p. 47).

Outro ponto a ser observado e discutido pertinente à análise proposta para o trabalho são as *imagens dialéticas*. Para Benjamin, as *imagens dialéticas* são uma projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade (o encontro de Outrora e do Agora).

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. *Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.* Em outros termos, a imagem é dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, *a relação do Pretérito com o agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada.* Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, 1989, p. 478-479 apud DIDI-HUBERMAN, 2010, 114, grifos nossos.).

A *imagem dialética*, quando analisada é ambivalente: apresenta o arcaico e o atual, o sonho e o despertar. A filósofa, estudiosa em Walter Benjamin, Katia Muricy, em sua obra *Alegorias da Dialética* (1999), nos explica que, para Benjamin, a tarefa do historiador é dialetizar a relação, transformando a imagem arcaica ou onírica em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem. No mesmo sentido, a filósofa benjaminiana Jeanne Marie Gagnebin, em seu texto *O que é imagem dialética?*, contido no livro *História e Arte: imagem e memória*, publicado em 2012, aponta que, ao pensarmos na relação do pretérito com o agora presente – vendo a imagem como dialética – o

pensamento faz emergir uma nova imagem. Nesse sentido, o anacronismo é essencial e está imbricado por essa dialética que a memória faz. Não há uma conservação dessa imagem, mas sim uma perda, “a ‘imagem dialética’ não é meramente uma lembrança. Nela o passado por assim dizer interpela o presente e exige uma ação que transforma o lembrar enrijecido do passado e, ao mesmo tempo, abre no presente uma brecha na mesmice e na repetição” (GAGNEBIN, 2012, p. 33). Dessa forma, podemos pensar no caso do mito da sereia, uma vez que sua imagem pertence a um passado arcaico e tradicional, no entanto ao ser “aberto” pelo presente o mito apresenta novas roupagens de interpretações, de tal modo que a imagem da sereia com seus sentidos primeiros não se conservam, se perdem para um novo sentido. Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética.

1.1.3 Por onde andou? Alguns exemplos de “sobrevivência”

Ao analisar as imagens produzidas da sereia por artistas e escritores já citados até o momento, podemos observar que a discussão da inserção do mito na modernidade é um ponto em comum entre eles. René Magritte nos apresenta em *L'invention collective* uma sereia invertida: peixe da cintura para cima e mulher da cintura para baixo. A imagem produzida é perturbadora e convidativa a pensar. O pintor belga retoma o mito, porém – como aponta Eliane Robert Moraes – faz uma “atualização” do mito (2002, p. 175).

Imagem 1 – L'invention collective – René Magritte (1934)



Fonte: <http://www.renemagritte.org/>
Acesso: 2014.

Magritte desnuda a beleza e o mistério em torno da sereia. Utiliza de opostos. Sua feição bela é substituída pela cabeça de peixe. Ela é apresentada como um peixe fora d'água, opondo-se diretamente às sereias mitológicas que atraíam os homens em alto-mar por seu canto e beleza. A sereia invertida pode remeter a um não lugar do mito na modernidade. Com pés para andar, porém sem saber como respirar fora do seu habitat: o mar e/ou a literatura. O mito necessita ser atualizado, para ter sentido em um novo mundo.

Outra sereia a ser observada são as sereias de Tunga, em *Semeando sereias*⁷. Nesse trabalho o artista utiliza de imagens fotográficas e um texto. A parte visual da obra se compõe por imagens dos diversos momentos em que *Semeando sereias* foi exibida⁸.

⁷ Este trabalho de Tunga encontra-se no livro *Barroco de lírios* (1997) onde o artista dedica vinte e três páginas a *Semeando sereias*, reunindo imagens fotográficas de esculturas, instalações, além de um desenho e uma narrativa escrita. Ver: TUNGA. *Barroco de Lírios/ Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

⁸ A obra *Semeando Sereias* foi realizada como processo ao longo de anos e sendo apresentada em três situações específicas: na Bienal de São Paulo, em 1987; na experiência ambiental no ano seguinte, realizada na praia da Joatinga, na Barra da Tijuca; e com a instauração no *Second Tyne*

Imagem 2 – Seleção de imagens de *Semeando sereias* (Tunga)



Fonte: <http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/semeando-sereias/>
Acesso: 2014.

Segue um excerto do texto que acompanha a obra:

[...] Conveniente se fazia investigar a peculiar natureza daquele ícone. Não acredito na brumosa semiologia, em improváveis exegeses menos ainda [...] O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta! Algo mais concreto, no entanto, posso agora afirmar, pois me lembro de que o que vira fora talvez o fruto de uma outra cultura, não menos estranha mas bem mais palpável [...] Tratava eu naquela época do

cultivo de espécimes com o inconfessável propósito dos “experimentadores ocasionais”[...] Encontro-me na porta desta torre e o fênix me reaparece, estando eu a plantar outro jardim, numa floresta mesmo, semeando sereias. Newcastle, 15/05/1983 (TUNGA, 1997, p. 287-293).

Tunga representa através das suas sereias a liberdade de criação. A imagem do mito é apresentada por cabeças decapitadas com longos cabelos, formando um emaranhado de fios. O artista lança ao mar a cabeça feminina da possível sereia e em outro momento a resgata e a acaricia. Contrapondo a interpretação que fizemos da imagem proposta por Magritte, a imagem da sereia não se apresenta fora de lugar, ela está em todos os lugares e admite inúmeras possibilidades de criação. Os fios longos dos cabelos remetem ao imaginário infinito de criação. Apesar das sereias parecerem sem fala e sem vida, Marta Martins acrescenta que “[...] por trás da aparente inércia da cabeça encontrada, existe algo da ordem da vida, pois os cabelos não param de crescer. Essa margem latente de vida no elemento mítico possibilita ao narrador semear” (MARTINS, 2013, p. 90). Ao lançar ao mar e retomar a cabeça, é um lançamento ao novo ao mesmo tempo em que se pode voltar à sua origem. Existe um eterno retorno, mas de algo outro, não o mesmo.

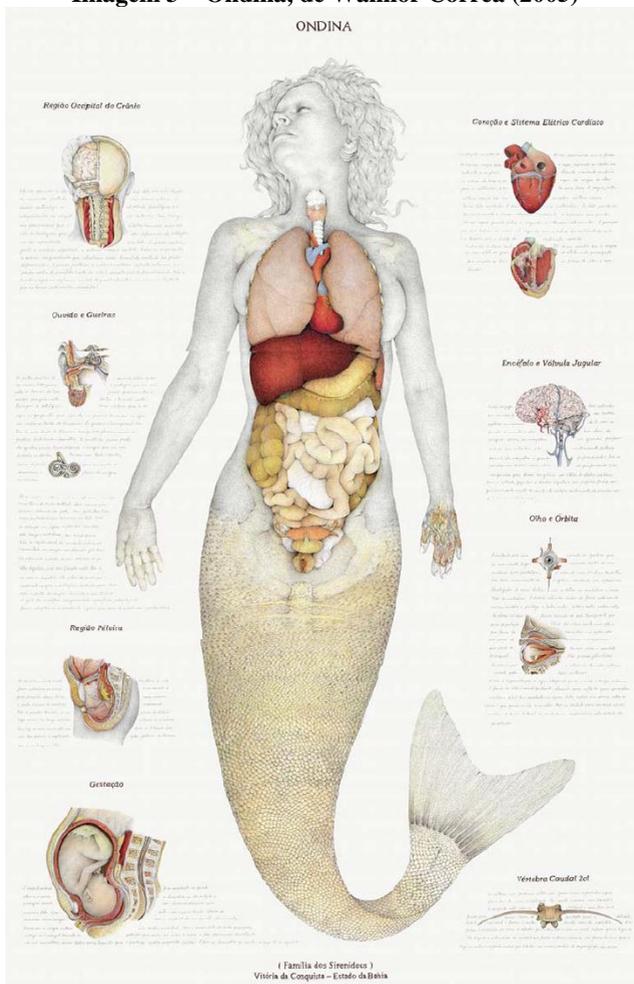
Outro exemplo de imagem da sereia é o retorno de uma forma diferenciada na obra de Walmor Corrêa. Feita em tinta acrílica e grafite sobre tela, medindo 195 x 130 cm, a sereia, denominada *Ondina*, é apresentada de forma anatomizada, detalhada em seu organismo e fisiologia. Para a professora e pesquisadora Rosângela Miranda Cherem, sobre a obra comenta:

Um primeiro estranhamento parece decorrer do fato de que a imagem do corpo aberto está num tamanho muito aproximado da medida humana, embora esteja disposto sobre a brancura da página de um livro científico, preenchida pela caligrafia a lápis de algum estudioso, assim seu leito é uma tela que se faz livro-maca-lápide, ladeado por moldura-inscrições-adornos. (CHEREM, 2010, p. 910).

Walmor Corrêa, um artista da contemporaneidade, tem sua produção artística marcada pelo envolvimento da arte com a ciência. Uma de suas principais obras, a qual pertence à sereia *Ondina*, é a série

“*Unheimlich*” (2005), na qual dissecou cinco personagens pertencentes ao imaginário popular brasileiro. O artista mescla a fantasia com o vocabulário científico, desafiando o espectador a fazer indagações sobre os limites da realidade e a ficção.

Imagem 3 – Ondina, de Walmor Corrêa (2005)



Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/> Acesso em 2014.

O mito na obra de Corrêa extrapola o imaginário. Ou seja, ao tornar científico o intrínseco da sereia transmite uma angústia de não saber se é o real ou ficção. O artista, além de reforçar o imaginário popular, também ilumina o desconhecido. O mito é retomado por outro prisma, mantendo a sua imortalidade.

Esses são alguns exemplos da sobrevivência do mito homérico por meio das artes plásticas. Notamos como a imagem da sereia perpassou tempos e tomou sentidos diversos. As imagens analisadas dialeticamente oscilaram do estranhamento a uma nova concepção de sentido. Seguindo o mesmo sentido, no decorrer do trabalho discutiremos com maior atenção as sereias carrancudas de Francisco Brennand, além dos exemplos extraídos da literatura como as sereias silenciosas de Franz Kafka em o *Silêncio da sereia*, como também a sereia burguesa de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* e ainda a leitura de Blanchot sobre o mito.

1.2 AS SEREIAS – KAFKA E O SILÊNCIO

1.2.1 Kafka: pontos da sua literatura

É notório que a obra de Franz Kafka é explorada por pesquisadores e teóricos em diferentes momentos e perspectivas, tendo como uma das principais temáticas a modernidade e a forma como ela está exposta em seus escritos. Deleuze, devido à origem tcheca de Kafka, um escritor que vem de uma língua maior (o alemão), ao escrever em uma literatura menor, considera seus escritos como os de um desterritorializado na modernidade⁹. Blanchot, em seu texto “*A parte do fogo*”, dedicado a Kafka, analisa a obra do escritor para tentar desvendá-lo. Através do *Diário Íntimo* pode se constatar que o desejo maior de Kafka era ser um escritor. Escrever era o ar que respirava, era a forma com que enfrentava o conflito com sua família que almejava para

⁹ “Uma literatura menor não é a de uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua é aí modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

ele um caminho que considerava maior, sendo que ele queria outro. Escrever era a forma de estar em outro mundo, ficar no limite entre o dentro e fora, entre a clausura do fora¹⁰ e o mundo de dentro da obra. Ele se desesperava cada vez que pensava estar impedido de exercer aquilo que mais o completava. Kafka não tinha muita aptidão para viver, só vivia quando escrevia, nas suas palavras escritas em 31 de julho de 1914: “Não tenho tempo. [...]. Agora recebo o salário da solidão. É um salário minguado. A solidão só traz punições. Não importa, sou pouco afetado por toda essa miséria e mais decidido do que nunca... escreverei a despeito de tudo, a todo custo: *é o meu combate pela sobrevivência.*” (KAFKA apud BLANCHOT, 1987, p. 57, grifos nossos). Seu estado de infelicidade, por exemplo, se transformava, pois ao escrever havia a possibilidade do tudo, até mesmo da felicidade. Existe muito de Kafka nos seus manuscritos, já que seus dilemas eram passados para o papel. Para Blanchot, Kafka se apresenta de uma forma paradoxal, ou seja, nunca sabemos se estamos presos dentro da existência cotidiana ou se estamos excluídos dela.

[...] quando Kafka escreve *O veredicto*, *O processo* ou *A metamorfose*, escreve narrativas que tratam de seres cuja história só pertence a eles mesmos; mas ao mesmo tempo trata-se somente de Kafka e da sua própria história, que só pertence a ele mesmo. É como se, quanto mais ele se afastasse dele mesmo, mais ele se tornasse presente. (BLANCHOT, 2011, p. 29).

Kafka pertence a um entre-lugar, na fronteira invisível e deslocada, entre a vida e a morte, entre sair e entrar, entre estar no meio das pessoas ou preferir a solidão. O mundo de Kafka para Blanchot não é um mundo de fuga, ou um outro mundo, mas é outro de todo e qualquer mundo ou, então, talvez nem existam dois mundos, como queria Kafka, mas mundo algum, nem sequer um único mundo, e apenas o fora no seu escoamento eterno (PÁL PELBART, 2009)¹¹.

A necessidade de escrever para Kafka era, segundo Blanchot, simultaneamente reprimida e exprimida, a história que escreve

¹⁰ Ver: PÁL PELBART, Peter. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense 1989.

¹¹ Ver: PÁL PELBART, Peter. *Fala dos confins*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fala-dos-confins/>>. Acesso em: 3 maio 2014.

desenvolve-se chegando a noite, porém não chega a luz do próximo dia. Assim, entendemos como o escritor tcheco não encontra no tempo que dispõe as formas para desenvolver seus escritos em todas as direções, sendo apenas fragmentos atrás de fragmentos. “Kafka precisava de mais tempo, mas necessitava de menos mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 54), uma vez que almejava escrever a despeito de tudo, para sobreviver, para se livrar da perdição desse mundo, dado que possivelmente Kafka já era cidadão de um outro mundo, onde a luta era para si e para o mundo. Escrever era poder perder, mas nem tudo.

A obra é uma construção diurna. Chegando a primeira noite, como nos aponta Peter Pál Pelbart em seu texto *A toca de Kafka: O Desdobramento na Linguagem*, ela faz sumir as coisas do mundo, tal como a escuridão da noite efetivamente apaga o contorno dos seres. É a noite da ausência e do silêncio, como observamos na obra kafkiana. Nessa primeira noite existe a esperança de encontrar uma verdade, uma segurança, de se construir. Mas, logo essa “noite-segurança” se torna uma “noite-ameaça”, como exemplifica o conto *Construção* de Kafka, em que o estranho não é mais a ameaça estrangeira, mas a intimidade que se torna estranha e ameaçadora.

A *primeira noite* é acolhedora, e nela descansamos através do sono, da morte e do esquecimento. A *outra noite* é sem intimidade, inacessível, incompleta e sem descanso. Em relação a ela estamos sempre do lado de fora, numa morte que não morre, num esquecimento que não esquece, num tempo que se repete e nunca acaba. (PÁL PELBART, 1989, p. 77, grifos do original).

A obra só se torna obra ao se submeter à esfera da *outra noite*. Ela só se realiza como tal quando se desmancha, se desdobra, se arruína. É nesse instante de aproximação com a *outra noite* – que é o outro, aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima e distancia-se de si, que vai daqui, de lá – que há a entrega ao não essencial e se perde toda a possibilidade. Portanto, é nesse instante que lhe caberia evitar, como é recomendado ao viajante evitar o ponto em que o deserto se converte na sedução das miragens. Porém, não é isso que ocorre, não existe um instante exato, “a meia-noite jamais incide na meia-noite” (BLANCHOT, 1987, p. 170), ou, em outras palavras, a obra somente pode ser erigida sobre a dissolução de sua própria base, como sugere o

conto *A Construção*, de Kafka. Acrescento as palavras de Pál Pelbart: “Forçando um pouco diríamos que a essência da obra – aquilo que constitui seu ‘chão’, sua ‘condição’, seu ‘destino’, seu movimento próprio – é sua ruína. *O ser da obra é a ruína do ser.*” (PÁL PELBART, 1989, p. 79, grifos do original).

1.2.2 A quebra (O silêncio): o caso da sereia de Kafka

1.2.2.1 Salvação de um mito

Essa preocupação [com a salvação] passa, sem dúvida, com uma surpreendente constância pela literatura e confunde-se com ela por largo tempo, depois passa de novo por ela mas já não se perde nela, tende a servir-se dela e, como a literatura jamais aceita converter-se num meio e Kafka sabe-o, daí resultam conflitos obscuros, mesmo para ele, ainda mais para nós, e uma evolução difícil de esclarecer mas que, no entanto, nos elucida. (BLANCHOT, 1987, p. 52).

Kafka possuía uma preocupação com a salvação, sendo um tanto desesperada, mas sem compromisso, como ensina Blanchot. O conto *O silêncio das sereias* nos traz um conflito de salvação a ser desvendado. Ele apresenta na sua essência um paradoxo, pois ao lê-lo não sabemos se estamos presos dentro da existência cotidiana ou se estamos excluídos dela, se Kafka se referia apenas aos personagens lendários, ou a todos aqueles que buscam não serem “enfeitiçados pela modernidade”, que utilizam novos meios para se salvar. Essa salvação pode ser vista como de si mesmo ou do mundo em que vivia ou em que vivemos (interno ou externo). Franz Kafka em 1917 escreve *O silêncio das sereias*, mostrando nesse texto a sua leitura do mito das sereias da Odisseia. Segue o texto:

Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo podem servir à salvação:
Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente – e desde sempre – todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam a

distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante – que tudo arrasta consigo – não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes – as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses, no entanto – se é que se pode exprimir assim – não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e, quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido – embora isso não possa ser captado pela razão humana – que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito. (KAFKA, 2002, p. 104-106).

O conto de Kafka aborda como Ulisses e as próprias sereias utilizaram de meios estratégicos, porém, insuficientes, e mesmo assim possíveis de “servir a salvação”. Ulisses, no conto, tapa as orelhas com cera e se amarra no mastro, e ignora o fato de dizerem que o canto das sereias penetrava em tudo e vai ao encontro delas. No entanto, as sereias também utilizam “uma arma ainda mais terrível que seu canto: o seu silêncio” – pois, alguns poderiam já ter escapado de seu canto, mas nunca conseguiriam escapar do seu silêncio. Mas, Ulisses esquece tudo, do cantar e até mesmo do silêncio, apenas pensa na sua estratégia para não ouvir. Uma sequência de gestos fragmentados em que podemos montar uma fotografia, como exemplo trazemos o quadro de John William Waterhouse (Imagem 4) que representa em imagem o mito de Ulisses, porém podemos pensá-lo também na versão kafkiana do episódio.

Imagem 4 – Odisseu e as Sereias, de John William Waterhouse (1891)



Fonte: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/>.
Acesso em: 9 dez. 2014.

Diante da imagem acima (imagem 4), analisando-a como uma ilustração do conto kafkiano, juntamente com a primeira frase do conto: “Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo podem servir à salvação”, nos possibilita pensar que a “salvação” – do mito– pode advir da cristalização da imagem. Agamben, em seu texto *O dia do juízo* (2007), traz a discussão de que a fotografia é de algum modo o lugar do Juízo Universal, para ele “ela [a fotografia] representa o mundo assim como aparece no último dia” (AGAMBEN, 2007, p. 27). Um dos exemplos apresentados pelo filósofo é a fotografia de uma multidão, porém o destaque se dá a um engraxate que tem o gesto mais banal e ordinário como peso de uma vida inteira capturado pela objetiva fotográfica: “aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compreendia e resume em si o sentido de toda uma existência” (AGAMBEN, 2007, p. 28). Assim ocorre com o mito homérico no conto kafkiano, onde seu fragmento, tomado como imagem, se salva, pois a eterna repetição é a chave para a infinita recapitulação de uma existência.

1.2.2.2 O silêncio como quebra

Assim como em outros textos de Kafka, o conto *O silêncio das sereias* tem em sua forma um objetivo: “trata-se de uma narrativa em torno do tema, com desvios e a-propósitos” (CANDIDO, 2010, p. 53). Logo no título do conto destaca-se o *silêncio*, palavra que pode ser

interpretada como a representação do desvio do texto. Quando remetemos ao silêncio em um primeiro momento pensamos em algo “branco”, vago, com falta de palavras ou ausência de sentidos. O silêncio, no entanto, possui outra significação, ou seja, ele pode significar. A analista de discurso Eni P. Orlandi dividiu o silêncio em duas formas: o silêncio fundador e a política do silêncio – formas que acompanham qualquer discurso, porém funcionam de maneira diferente. Para ela o primeiro seria:

Silêncio Fundador, aquele que é necessário aos sentidos: sem silêncio não há sentido (haveria o muito cheio da linguagem). É o silêncio que existe nas palavras, que as atravessa, que significa o não-dito e que dá um espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar. O silêncio como horizonte, como iminência do sentido, é a respiração da significação para que o sentido faça sentido. (ORLANDI, 2008, p. 128).

O segundo, a *Política do Silêncio*, a pesquisadora divide em duas categorias:

2.1. *Silêncio Constitutivo*, que nos indica que para dizer é preciso não dizer, em outras palavras, todo dizer apaga necessariamente outras palavras produzindo um silêncio sobre os outros sentidos e
 2.2. *Silêncio Local, ou Censura*, que remete propriamente à interdição: apagamento de sentidos possíveis mas proibidos, aquilo que é proibido dizer em certa conjuntura. (ORLANDI, 2008, p. 128).

Entendemos – partindo das explicações de Orlandi – que o silêncio no conto de Kafka é um silêncio político e constitutivo. Ele não fala, porém significa. As sereias se calam, mas possuem uma intenção para fazê-lo. É um silêncio político e constitutivo, pois para dizer é preciso não dizer, para encantar/capturar escolheram silenciar para proporcionar um novo sentido. O silêncio quando traduzido faz com que ocorra um deslizamento de sentidos, produzindo diferentes efeitos. Podemos, no conto, interpretá-lo de diversas maneiras, no entanto, o silêncio traz nesse ato (de não dizer/não cantar) todas as significações de

que precisa. Não há um comprometimento com o dito (com as palavras/com a canção), apenas significações e sentidos para com o não dito.

Para o nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno ao silêncio. No entanto, quando não falamos não estamos mudos, estamos em silêncio, o pensamento, a introspecção, a contemplação existem. Deste modo as sereias ao silenciarem dizem mais do que se proferissem palavras: “ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*” (ORLANDI, 1997, p. 33, grifos do original).

Deste modo, Kafka neste conto nos propõe uma quebra. O cantar da sereia é substituído pelo silêncio. Um silêncio com diversos sentidos. O silêncio que remete à mudança de um mundo. O *dever* de um mundo em que o mito não possui mais um lugar, ele silencia. O mundo que resta é o da burocracia, o fazer todo o dia o mesmo, como um autômato. A visão do mundo antigo, representada pela sereia, é transformada. Do canto à mudez, da voz ao silêncio. Um silêncio ouvido, ou então apenas um jogo de aparências, ou seja, que se ouve e finge que não se ouve. Um jogo dentro do qual é quase inevitável não participar no mundo moderno, onde tudo é programado e burocratizado. Nas palavras de Antonio Candido, ao analisar o conto a *Muralha da China*, podemos observar como esse mundo está muito presente na obra kafkiana:

Agora estamos diante das instâncias misteriosas que decidem sobre o destino dos homens e das sociedades. Esse Alto Comando sem identificação corresponde às entidades imponderáveis que regem o destino nas obras de Kafka: juízes inapeláveis e impalpáveis d'O Processo; senhor invisível d'O Castelo. Os protagonistas destes romances procuram em vão saber por que são punidos ou estão submetidos a uma restrição. Aqui, todos os cidadãos dependem de uma tarefa imensa, prescrita por agências ignoradas, a fim de realizar uma finalidade inexistente (pois a finalidade alegada é simples pretexto). Mas se não obedecerem perderão o sentido da própria vida e até a consciência de si mesmos. (CANDIDO, 2010, p. 55).

N'O *silêncio da sereia*, não há claramente alguém ou um órgão ao qual Ulisses, ou até mesmo as sereias, precisam obedecer, como

ocorre n’O *Processo*, n’O *Castelo* e na *Muralha da China*. Existe uma postura. Postura imposta pelo mundo em que vivemos, onde silenciar e usar de jogos de aparências faz com que a sociedade inserida nessa modernidade não se perca. Faz com que o mesmo de todo o dia e todo tempo, a reprodutibilidade do igual não tire o mundo moderno do caminho traçado. Assim, seguindo a discussão proposta por Deleuze e Guattari, existe uma política de Kafka, uma experimentação, em que não há fantasia ou simbolismos, há um silêncio político. Um escritor não é um homem escritor, é um homem *político*, ele é um homem-máquina, um homem experimental:

Entrar, sair da máquina, estar na máquina, caminhar ao lado dela, aproximar-se dela, isso ainda faz parte da máquina: são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou então uma entrada, ou um lado, um corredor, uma adjacência etc. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 14).

Outro ponto a ser observado no conto kafkiano é a existência de uma descontinuidade temporal e espacial, que apenas se vincula pela técnica, ou seja, a percepção dos sentidos, significados ou ressignificados, tende a diminuir em face da imagem de escala pela qual o texto se apresenta. O próprio Kafka salienta que diversamente do mito original as sereias não mais cantaram e sim silenciaram. Algo inédito aconteceu e foi relatado: “é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não”, mas, Ulisses escapou. Observamos a montagem: cada personagem é individual, pensa, age e sofre as consequências por si. Ulisses escapou de um feitiço que era antes o canto, mas não sabia que o silêncio era o que o enfeitiçaria. As sereias, por sua vez, não foram aniquiladas pelo fato da não consciência do seu enfeitiçado. Há um jogo, cada qual defende a sua salvação: com a ignorância (não sabendo os passos do outro), ou melhor (quem sabe) com o jogo de aparências (dizendo que não sabe dos artifícios do adversário).

Em *Frank Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte*, Benjamim salienta que em Kafka as sereias silenciam por talvez a música e o canto representarem um símbolo ou expressão da fuga.

Ulisses não se apresenta com características metamorfoseadas, no entanto, os gestos feitos por ele no conto: de tapar os ouvidos e se amarrar ao mastro, são os meios para adquirir a sua liberdade. Já as sereias se apresentam de uma forma mais performática. São seres metamorfoseados onde seus gestos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto: “[...] elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos.”. Para Benjamin, no ensaio já mencionado, muitos contos menores de Kafka apenas terão o código de gestos revelados quando representados, assim, não são apenas gestos inertes, deve-se haver experiências com estes gestos para conseguir uma interpretação. O mundo de Kafka é um teatro em que o homem está desde o início no palco, demonstrando novamente a fragmentação da obra kafkiana. Os gestos humanos são privados de sua parte tradicional e são transformados em temas de reflexões intermináveis, como acontece com o inseto de *A metamorfose* ou as sereias do *Silêncio das sereias*.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, também, em uma obra dedicada ao escritor tcheco, *Kafka: Por uma literatura menor* (1977), trazem um conceito oportuno para a discussão deste trabalho: o *devoir*, ora que a sereia é um *devoir* humano e um *devoir* animal. Os críticos definem:

Os *devenires* animais são [...] desterritorializações absolutas, pelo menos em princípio, que se afundam no mundo desértico investido por Kafka. [...] Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continnum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos deterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20-21).

O *devoir* é uma captura, uma posse e nunca uma reprodução ou uma imitação. Apesar da sereia de Kafka mostrar-se semelhante à sereia de Ulisses ela é diversa, pois não canta e sim silencia. A imitação é apenas aparente, não houve uma reprodução de figuras, mas sim uma produção de um *continnum* de intensidades, “um *continnum* de

intensidades em uma evolução *aparalela e não simétrica*, onde o homem não *se torna* menos macaco do que o macaco homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 21, grifos do original) como explicam os críticos franceses, ou então a sereia não se torna menos sereia pelo fato de não mais cantar, mas silenciar.

O silêncio pode remeter à mudança de um mundo. O *devir* de um mundo em que o mito não possui mais um lugar, ele silencia. Ou ainda, como aponta Didi-Huberman, em *Imagem sobrevivente*, a imagem da sereia como um *devir*-movimento, em que as ‘fórmulas’ antigas são reapropriadas e, portanto, metamorfoseadas no curso cambiante de suas sobrevivências e seus renascimentos (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138). Um movimento, uma relação de forças, uma polaridade entre: o devir ativo e devir reativo, entre memória e esquecimento que formará um nó de tensões em permanente proliferação. A imagem de um mito que por um instante remete ao arcaico, mas, neste mesmo instante, traz o sentido a ser interpretado no agora. O mito, sendo visto como uma “força plástica”, passível de todas as metamorfoses, onde possa retornar sendo o mesmo, diferindo apenas no sentido e forma, com aponta o historiador de arte francês: “sobrevivência e metamorfose acabam por caracterizar o próprio eterno retorno, no qual a repetição nunca se dá sem seu próprio excesso, e a forma, sem sua vocação irremediável para o informe.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 140).

1.2.2.3 A seleção para significar

O texto apresenta-se como sendo um fragmento da história de Ulisses, apenas um episódio, sem se saber como o herói chegou a tal situação, pois logo no início já se encontrava amarrado e com os ouvidos tapados. Nesse momento podemos observar uma das características marcantes na obra kafkiana: a fragmentação. Maurice Blanchot destaca que essa fragmentação está presente na literatura de Kafka, pois não há um acabamento, apenas se enxergam pedaços, como o trabalho do homem moderno que vê apenas o pedaço ao qual é responsável, sua atenção apresenta-se de forma fragmentada do trabalho total. O teórico aponta que “as principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento” (BLANCHOT, 2011, p. 14). No entanto, não faltam argumentos, apenas há a interrupção, o necessário foi dito. Não existem lacunas, mesmo que esse tenha sido o objetivo, apenas existe a impossibilidade da existência comum, da solidão e a impossibilidade de se limitar essas impossibilidades. Dessa

forma, o conto é parte da informação, apenas o que restou, ao lê-lo resgata-se os vestígios e as marcas que ainda sinalizam algo – as ruínas que não cessam de aparecer. A imagem reproduzida pelo conto fragmenta a percepção. Esta percepção, contudo, não se dá de forma unitária, mas sim como algo montado.

Kafka seleciona um *trecho* – no sentido abordado por Didi-Huberman em seu texto *Questão de detalhe, questão de trecho* (2013b). O episódio da Odisseia selecionado para ser reescrito salta aos olhos, é semioticamente lábil e aberto, evoca inquietantes tautologias e/ou inquietantes contradições. O trecho escolhido por Kafka vai ao encontro das definições feitas por Didi-Huberman:

[...] o *trecho* seria o índice de um momento mais latente – a figura em potência – e mais metamórfico. [...] o *trecho* tende a estancar a hermenêutica, porque propõe somente *quases*, portanto deslocamentos, metonímias, metamorfoses [...]. Nesse sentido, o *trecho* é um risco para o pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 344-346, grifos do original).

A aventura de Ulisses ao encontrar as sereias é escolhida e narrada pelo escritor tcheco para inquietar, fazer o choque, pulsar. O objeto do *trecho*, em questão, é o intruso daquilo que gostaria de representar. Tratamos o objeto no sentido que Lacan, em seu *Seminário XI*, propõe: o *objeto real* (*objeto a*) do olhar como uma função pulsátil, explosiva e estendida. Lacan, assim como faz Didi-Huberman, exemplifica a explicação sobre o *objeto real* com a pintura, porém emprestamos tais considerações para tratar de um texto, visto que ao lê-lo uma imagem pode se formar. Assim, olhamos/lemos o texto como um trecho da imagem:

[...] uma zona de *intensidade* colorida; como tal, possui uma capacidade “desmensurada”, não mensurável, de *expansão* – e não extensão – no quadro; não será um detalhe de fio colorido, mas um filete de cor vermelha, por exemplo, isto é mais um acontecimento que um objeto. O detalhe se define; seu contorno delimita um objeto representado, algo que tem um lugar [...]; portanto, sua existência tópica pode ser especializada, localizada como *inclusão*. Ao

contrário, o *trecho* delimita menos o objeto do que produz uma potencialidade: algo *se passa*, passa, delira no espaço da representação e resiste a “se incluir” no quadro, porque provoca detonação ou *intrusão*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 342-343, grifos do original).

Assim ocorre com o conto kafkiano, seu sentido extrapola a margem do texto. Suas interpretações não agem como detalhes em uma pintura onde apenas se tem os “porquês” naquele lugar. *O silêncio das sereias* significa além do texto. A ambiguidade é tida como um subterfúgio em que toma a verdade ao modo da insinuação, uma passagem perturbadora, pois: “[...] todas as interpretações que nos são propostas, mas não podemos dizer que todas se equivalham, que sejam igualmente verdadeiras ou igualmente falsas, indiferentes ao seu objetivo ou verdadeiras apenas em seu desacordo.” (BLANCHOT, 2011, p. 14).

Somos essencialmente sobreviventes, afirma Blanchot, para Kafka não morremos, porém também não vivemos, estamos mortos em vida. Em suas narrativas buscamos a esperança, a renovação, mesmo que estas sejam as que torturam mais tragicamente a esperança, não porque nelas a esperança esteja condenada, mas porque ela não consiga ser condenada. No conto *O silêncio das sereias* a esperança se encontra de forma sutil, nas entrelinhas onde a esperteza e a astúcia de Ulisses camuflam o saber, escondem o verdadeiro olhar, no sentido de não ter ouvido por saber que não havia nada a ser ouvido, mas o jogo não deixou de ser feito.

O conto de Kafka nos apresenta interpretações e relações diversas. O interessante é como ele quebra o sentido e o significado de uma narrativa tida como um cânone. Uma nova leitura, uma nova interpretação para trazer à discussão não mais os anseios de navegadores, mas as inquietações de um mundo moderno, de um mundo do trabalho, de um mundo de funcionários públicos, sem apelação, para o qual o tempo é dinheiro, mundo com suas regras e comportamentos, que só sabe respeitar o tempo do relógio. Um conto lido a contrapelo.

2 AS SEREIAS NO PARAÍSO PERDIDO: BRENNAND E A ARTE

[...] Sabia que esse templo era o lugar que seu invencível proposto postulava, sabia que as árvores incessantes não tinham conseguido estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos. Sabia que sua imediata obrigação era o sonho.
(Jorge Luiz Borges, “As ruínas circulares”)

2.1 O PARAÍSO DE FRANCISCO BRENNAND

De fato fiquei surpreso com a façanha. As portas abertas da velha fábrica estavam abertas e o conjunto em ruínas. Mas havia ali dentro qualquer coisa de imperioso, necessário, convidativo...Era preciso entrar, e entrei, no escuro, sem saber muito bem o que viera fazer.¹²

Esta frase, de Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, anuncia o sentimento do artista antes de iniciar o processo de restauração da Cerâmica São João da Várzea, fundada por seu pai Ricardo Lacerda de Almeida Brennand em 1917. Na propriedade onde surgiu a fábrica de cerâmica, no início do Século XX, encontravam-se em ruínas a estrutura do engenho de açúcar São João da Várzea, datado do final do Século XVIII, o qual Ricardo Brennand herdara de sua família. Deste modo, Francisco Brennand (1927), natural da cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, possui uma relação especial com a região da Várzea, uma vez que foi lá que nasceu e cresceu e edificou sua “Oficina/Museu” sobre as ruínas, desta vez, da Cerâmica São João. Em 1971, o artista inicia a (re)construção da sua oficina:

Recordo-me de ter encontrado a velha cerâmica São João em ruínas. Inclusive, cabe salientar que não havia necessidade de um anteprojeto, pois as antigas paredes já indicavam aquilo que devia ser

¹² Citação feita por Francisco Brennand e retirada da contracapa do livro *O universo de Francisco Brennand*. In: BUENO, Alexei [et al]. *O universo de Francisco Brennand*. Rio de Janeiro: G.. Ermarkoff, 2011.

refeito: as ruínas balizavam tudo. Portanto, toda e qualquer idéia chegava à medida do trabalho em progressão. Talvez, por isso, eu providenciei chamar o lugar de “oficina”, baseado na origem da palavra “ofício” (*officium*, em latim) que quer dizer “trabalho”; local de trabalho, evitando o francesismo *atelier*. Ao mesmo tempo, há a idéia de uma comunidade, à maneira das coletividades de ofício medievais e renascentistas, onde o mestre e os discípulos trabalhavam em conjunto, a serviço de um só desígnio (BRENNAND, 2005, p.2)

Assim surgiu a Oficina Brennand: a partir das ruínas, inspirando e demarcando a criação de uma paisagem onírica em que tudo é possível. Neste espaço, imagem e realidade se misturam e fundam uma nova realidade povoada de personagens da mitologia e da história. Brennand povoou-o com habitantes fantásticos que tomaram forma a partir de sua imaginação.

Fotos 1, 2, 3, 4 – Alguns habitantes – Imagens externas da “Oficina/Museu Francisco Brennand”





Fonte: Arquivo Pessoal

Não obstante a familiaridade com o meio fabril da produção cerâmica, as passagens pela Europa amadurecem a relação do artista com a arte cerâmica. Durante a primeira experiência (1948-1951) no velho continente, Brennand aperfeiçoou seus estudos sobre pintura, a arte que mais se dedicava. Ao mesmo tempo, este período marcou a sua mudança de concepção sobre a importância da cerâmica no mundo das artes, até então considerada por ele como uma arte menor: “[...] a primeira exposição que vi foi uma exposição de cerâmica de Picasso [...]

um gênio que estava fazendo cerâmica, uma arte que eu, na época, até pela idade, me dava ao luxo de desprezar” (Revista Leitura, 2000, p.13). Além de Picasso, Brennard soube que outros artistas da Escola de Paris – escola que frequentou – tiveram sua passagem pela cerâmica: Miró, Chagall, Matisse, Braque, Gauguin.

Paul Gauguin¹³, de maneira particular, influenciou artisticamente os trabalhos de Brennard. É possível identificar algumas relações e semelhanças ao comparar os dois artistas. Primeiro: os dois, cada qual ao seu modo, trabalham com a arte da pintura e da cerâmica.¹⁴ Ambos se isolaram do mundo na busca de um ideal, na força de um projeto e de crenças maiores que as dificuldades e as barreiras de distância e de tempo. Brennard, solitariamente, construiu seu sonho, sua “Oficina /Museu” em que habitam suas obras, personagens de um mundo que vai além do real. Já Gauguin afastou-se da sociedade europeia também na busca de algo maior. Brennard considera Gauguin o grande mestre de todos os tempos, mas ressalva que admira igualmente Cézanne e Van Gogh, por exemplo.

A segunda viagem, logo em 1952, Brennard retorna para dedicar-se ao aprendizado mais profundo das técnicas da cerâmica. Inicia um estágio em uma fábrica de majólicas¹⁵ na cidade de Deruta, cidadezinha da Úmbria, Itália. Lá começa as experiências com o uso de esmaltes cerâmicos e queimas sucessivas – processo em que uma mesma peça cerâmica sofre diversas queimas em temperaturas variadas. Em cada entrada da peça no forno aplica-se uma camada diferente de esmalte,

¹³ Paul Gauguin (Paris, 1848 – Ilhas Marquesas, 1903) iniciou-se na pintura tarde. Artista autodidata que, na busca por uma vida mais simples e de uma arte mais pura, partiu da Europa para a região dos Mares do Sul. Chegando ao Taiti, fez questão de viver como um nativo, ver as coisas com maior intensidade, procurar sua própria salvação, mas também a salvação da arte, pois acreditava que esta se aproximava de tornar-se algo superficial, leviano. Com o resgate de uma arte pura, com características primitivas, nasceram nas telas de Gauguin novas figuras: cenas de paisagens locais, diversos retratos de taitianos, com destaque para as mulheres nativas, que tanto despertaram seu interesse e paixão.

¹⁴ Gauguin se tornou mais conhecido pela sua pintura, diversamente de Brennard que, apesar de já ter revelado que prefere ser tratado como pintor é conhecido principalmente pela sua arte em cerâmica, no entanto, o artista faz questão de que não esqueçam essa outra atividade que exerce. Na sua “Oficina/Museu” encontra-se um local especial para a exposição de suas telas, a “*Accademia*”.

¹⁵ Louça esmaltada originária de Maiorca (uma das ilhas Baleares), muito apreciada na Itália, a partir da Renascença.

conferindo à sua superfície uma grande variedade de cores e texturas. Essas técnicas, assimiladas e desenvolvidas em contínuas experimentações, se tornariam uma característica diferencial em sua produção cerâmica (LIMA, 2009).

Fotos 5, 6, 7, 8, 9 – A cerâmica em todos os espaços - Imagens internas da “Oficina/Museu Francisco Brennand”



Fonte: Arquivo Pessoal

Essas características particulares de Brennand, no que se refere ao tipo de cerâmica utilizada para fazer suas esculturas, bem como a sua forma de pensar o mundo, em especial o Brasil, podem ser vistas em algumas de suas obras, como: o mural feito em cerâmica para representar a Batalha dos Guararapes e o Parque das Esculturas. O mural da Batalha dos Guararapes é emblemático na sua produção, além do seu enorme tamanho – 2,5 metros de altura por 33 metros de comprimento –, nesta obra o artista acrescenta a cena de guerra uma bandeira do Brasil, como “um detalhe”, demonstrando através da sua arte sua opinião: para ele esta batalha foi a primeira guerra nacionalista ocorrida no Brasil.

É minha intenção colocar no grupo de comandantes as figuras do presidente Jânio Quadros e de meu amigo Ariano Suassuna, ambos representando, ainda hoje, o espírito indomável daqueles antigos guerreiros. Os detalhes somados deverão despertar no futuro espectador um efeito moral de orgulho pela bravura dos nossos antepassados comuns. (BRENNAND, 1961 apud BUENO, 2011, p. 104)

No tocante ao Parque das Esculturas podemos destacar que ele apresenta uma releitura da cena que, supostamente, os descobridores do Novo Mundo encontraram quando aqui chegaram. O Parque das Esculturas fica de frente ao Marco Zero na cidade do Recife, foi inaugurado no ano 2000 para marcar a passagem dos 500 anos do Brasil como uma homenagem aos viajantes do Novo Mundo. Neste parque estão presentes noventa esculturas, dentre elas cinco sereias.

Fotos 10 e 11 - Parque das Esculturas de Francisco Brennand

Fonte: Arquivo Pessoal

2.1.1 O Parque das Esculturas: uma leitura do Paraíso

Francisco Brennand, ao idealizar o Parque das Esculturas, parece ajustar-se ao que escreveu em *Diálogo do Paraíso Perdido* (1990) e em outros textos – por exemplo, o que relata em alguns documentários, dentre eles *O Demiurgo* –, quanto ao seu modo de olhar artístico a partir de uma visão anticolonial, contra a chegada dos primeiros conquistadores portugueses, espanhóis e holandeses, demonstrando a influência gauguiana em seus trabalhos e modo de pensar.

Em *Diálogos do Paraíso Perdido*, Brennand, traz em seu bojo a discussão do mito colonial do Novo Mundo, conhecido como Eldorado. Na obra como aponta Ana Luiza Andrade, o artista “propõe como uma

alegoria em contínua transformação, desde o mito bíblico cristão, passando pelo mito da natureza romântica medieval, ao mito colonial do Novo Mundo conhecido como Eldorado e ao mundo de consumo moderno da cidade” (ANDRADE, 2012, p.114). Assim, o pensamento do autor passa da sua escritura para sua escultura, uma vez que a proposta do parque seria encenar “a própria realidade encontrada pelos marujos”¹⁶.

Entre as leituras dos navegadores na época do descobrimento destacam-se as obras com histórias mitológicas. Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*, aborda a chegada dos conquistadores ao Novo Mundo. O historiador coloca que, a visão dos conquistadores, além de estar atravessada pelos mitos, buscava o paraíso como apresentado nos grandes relatos de Homero e Ovídio; esperavam encontrar criaturas metamorfoseadas, seres que aparecem em processo de transformação, de devir humano e devir animal – em processo de transformação híbrida, como nos ensina Deleuze e Guattari.

A imaginação, dessa forma, é quem faz o entrelaçamento dos tempos. Proporciona o movimento dialético da imagem. Podemos assim, novamente, correlacionar à imagem da sereia as Ninfas estudadas por Warburg. Giorgio Agambem, a esse respeito, em seu texto *Ninfas*, comenta sobre o papel da imaginação:

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo decidir. (AGAMBEN, 2012, p. 63)

Do mesmo modo, além das ninfas como exemplifica Agamben, pode-se falar das sereias que fazem parte desse imaginário, com suas características monstruosas, metade mulher metades aves. Por meio do imaginário dos navegantes advindo, em especial, dos seus gostos

¹⁶ Citação retirada do discurso de Brennan no dia da inauguração do Parque das Esculturas em 29/12/2000.

literários atravessavam a realidade. Nesse sentido, Sergio Buarque de Holanda, logo no primeiro capítulo da obra supracitada, aponta a experiência e fantasia que tais navegadores traziam consigo: “[...] Mal se esperava coisa diversa, aliás, de homens em quem a tradição costumava primar sobre a invenção, e a credulidade sobre a imaginativa.” (HOLANDA, 1996, p.1).

Ainda no tocante a imaginação que atravessa o imaginário dos navegadores, podemos citar o escritor cubano Lezama Lima que em sua obra *A expressão americana*, traz a ideia de uma temporalidade que – regida pelo fluxo do imaginário – desafia a inscrição de uma geografia única. O autor toma a América na sua totalidade, incluindo, apesar dos contrastes ideológicos, a América do Norte e imprime outra historicidade ao mundo americano, retirando-o do *continuum* histórico e relacionando o Novo Mundo a ser conquistado pelos europeus. Logo na primeira parte de sua obra o ensaísta cubano propõe, por meio de um sujeito metafórico, uma visão histórica livre das malhas da historicidade. Por meio das metamorfoses de entidades naturais e culturais visa construir uma nova visão, uma nova imagem do Novo Mundo.

Esse Novo Mundo é o Eldorado como, também, é o Paraíso Perdido. Para esse Paraíso Perdido que as sereias do Parque das Esculturas olham. São sereias ressignificadas pela modernidade e pelo contemporâneo. Brennand ao alocá-las de frente à cidade traz a tona a discussão do que foi feito com o Novo Mundo descoberto. Em *Diálogos do Paraíso Perdido* coloca:

Há um provérbio que diz: “tudo que foi atingido está destruído”. Mas acontece que este é o nosso destino: conviver com o paraíso perdido. Porque esse paraíso está perdido, definitivamente, perdido. Quando disseram, quando falaram do Paraíso Perdido, ninguém estava brincando. [...] nós somos, de qualquer forma, sobreviventes. Faz parte da nossa servidão essa obrigação de sobreviver, mas sobreviver conscientes do Paraíso Perdido. A nossa luta é uma luta perdida. (BRENNAND, 1990, p. 24-26)

Diante de tal citação observamos a semelhança entre o sobreviver de Kafka e o sobreviver de Brennand. Ambos falam do mundo moderno. Kafka, em sua literatura, critica o mundo que restou da burocracia e Brennand, com as suas sereias, critica o que restou do Paraíso Perdido. Assim, analisa-se a imagem da sereia observando o conjunto: imagem e

tempo. Elas representam a sobrevivência, não só de um mito, mas também a sobrevivência da consciência de que vivemos em um Paraíso Perdido e que de alguma maneira precisamos nos salvar.

2.2 AS SEREIAS COMO MONUMENTO: O OLHAR PARA A CIDADE

“Eu vi o mundo...ele começava no Recife” é o título de uma das mais famosas obras do artista recifense Cícero Dias (1907-2003) utilizado também para nominar o projeto realizado pela cidade de Recife para marcar a passagem dos 500 anos de ocupação dos europeus em terras brasileiras. Neste projeto, além de Cícero Dias – que idealizou a Praça do Marco Zero, com sua rosa-dos-ventos estilizada estampada no chão, inspirada em Dante Alighieri e sua concepção concêntrica do universo – também houve a colaboração do artista plástico e ceramista Francisco Brennand que idealizou um Parque com mais de 90 esculturas no molhe dos arrecifes em frente ao Marco Zero.

O Parque das Esculturas de Francisco Brennand foi inaugurado em 29 de dezembro de 2000, em meio a muitas polêmicas. Diversos jornais regionais da época – dentre eles o Diário de Pernambuco e Jornal do Comércio – noticiaram o impasse, principalmente no que se refere à coluna de cristal que quase foi censurada devido ao seu formato fálico, o que fez com que o artista praticamente abandonasse o projeto. Mas, por fim, um pedido público de desculpas fez com que as obras fossem retomadas e o projeto seguisse como o original idealizado por Brennand.

Foto 12 - Coluna de Cristal
Parque das Esculturas de Francisco Brennand



Fonte: Arquivo Pessoal

No ato da inauguração o artista discursou e apontou que para a idealização do seu trabalho tomou como ponto de partida o imaginário da civilização que outrora se aventurava para descobrir novos mundos. Salientou não só os seres e condições possíveis de serem encontrados (tormentas, correntes marinhas, serpentes e monstros), mas também assinalou que apesar da preparação, os navegantes não tinham controle sobre o desconhecido e os desafios da conquista que faziam parte da vida dos conquistadores.

Apesar da escola de Sagres e de toda ciência da navegação, qualquer aventura marítima era contaminada por um desejo indomável de conquista, aliado ao temor do desconhecido. As velhas cartografias ainda apontavam o perigo das tormentas, das traiçoeiras correntes marinhas, de serpentes e monstros legendários que seriam encontrados no percurso desse imenso oceano sem fim.

Homens vindos das cidades alcançaram as grandes florestas do mundo. Nada melhor como símbolo desse encontro do que a idéia de uma

coluna encimada pela elipse de uma flor, cujo o nome é cristal. Os conquistadores encontraram a árvore da vida, catedral de folhagens guardando em seu âmago o OVO resplendente da eternidade. Por toda parte botos, peixes-espada e gaivotas, anunciando a medida de um território que não era comum aos olhos dos habitantes do chamado Velho Mundo.

Pedro Álvares Cabral é comparado ao heróico Odisseu. Ele soube, tanto como o herói de Homero, escapar do canto das sereias, figuras representadas neste conjunto de esculturas, como mulheres-pássaro, com suas bocas desmesuradamente abertas a clamar pela sedução dos marujos. (BRENNAND, 29/12/2000)

Francisco Brennand, em seu discurso, acrescenta que a escolha das sereias veio pelo fato da sua imagem estar associada “à ideia de tesouros ocultos”, segundo o artista:

De certa forma estas figuras inusitadas de sereias também foram associadas à ideia da revelação de *tesouros ocultos*. Há muitos anos descobri bastões de pedra-sabão encontrados no Zimbábue, que eram encimados por pássaros sem cabeças e que me deixava com uma enorme vontade de contemplá-las e que acabei por fazê-lo, ao criar estas cinco esculturas, que parecem orquestrar o conjunto. (BRENNAND, 29/12/2000, grifos nosso)

A figura da sereia apresenta-se abraçada por uma complexidade de sentidos. Estes seres mitológicos pertencem ao mesmo tempo ao mundo subterrâneo dos infernos, ao mundo celeste da música e ao universo oceânico dos navegadores. Sua forma evoluiu de acordo com o gosto dos séculos e dos autores até sofrer uma transformação radical e definitiva ao perder sua forma inicial de mulher-pássaro para tornar-se mulher-peixe – forma mais difundida hoje. Em conversa com o artista, em fevereiro de 2014 em sua “Oficina/Museu”, ele admite que a imagem que tomou para suas sereias é aquela apresentada pela primeira versão da *Odisséia*: “De há muito eu sabia que na verdadeira versão da

‘Odisseia’ as sereias nada tinham de peixes. Essa versão das sereias como peixe é do século XIX.” A história que relembra é das sereias do mundo grego arcaico, onde teriam sido mulheres que ousaram ofender a deusa Afrodite e como castigo foram transformadas em pássaros com penas negras, mas, ainda assim, com cabeças de mulheres, similares as representadas por John William Waterhouse no quadro *Odisseu e as Sereias*, de 1891.¹⁷

Brennand, além das sereias confeccionadas para o Parque das Esculturas, possui em sua coleção particular na Oficina três sereias idênticas as alocadas no Parque (porém, não se apresentam em pedestais e trazem os nomes clássicos das sereias: “Leucósia”, “Lígia” e “Partênopo”)(Foto 4). Também, na coleção, há uma representação de Ulisses sendo enfeitiçado pela Sereia (Foto 5).

**Foto 13 - As três sereias: Partênopo, Leucósia, Lígia
Oficina/Museu Francisco Brennand**



Fonte: Arquivo Pessoal

¹⁷ Imagem 4 do trabalho, p. 47.

Foto 14 – Ulisses e a sereia – Oficina/Museu Francisco Brennand



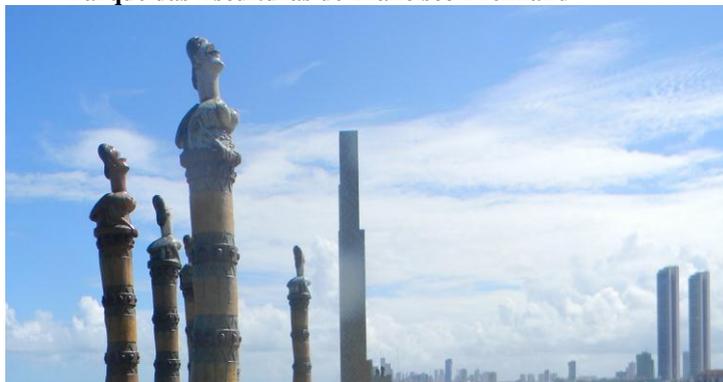
Fonte: Arquivo Pessoal

As sereias de Brennand alocadas no Parque das Esculturas são em número de cinco e medem respectivamente 3,70 metros de altura. Junto a elas encontra-se uma coluna branca (ou um pedestal sem sereia) com 2,25 metros de altura. Cada sereia tem seu sentido, assim como a coluna. Logo abaixo ao monumento foi colocada uma placa de metal como o seguinte dizer:

Sereias- Nesta sentinela avançada do Atlântico/
Cinco sereias olham o tempo/ Cora, Severina,
Justina, Marina, Alberta/ Cada uma é um
século/Assim 500 anos de descoberta/Alí tão perto
uma coluna branca/ Tenta ser o pouso dos vãos
desconhecidos.

A placa traz em palavras o sentido da representação do monumento. Assim como ensina Jacques Rancière em *O inconsciente estético*, as palavras têm como essência o fazer ver. No entanto, para “fazer ver” segue uma dupla retenção: de um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra, manifestando seus sentimentos e vontades por meio de enigmas ou oráculos. Por outro lado, ela retém a potência do próprio visível. Manifesta o que está escondido nas almas, descreve o que está longe dos olhos. (RANCIÈRE, 2009, p.22). Ao ler a placa vemos o que as sereias e o monumento como um todo representa, um olhar para cada século, um olhar para o tempo que foi e para o tempo que virá na esperança de dias melhores.

**Fotos 15 e 16 - O olhar das cinco sereias e o pedestal
Parque das Esculturas de Francisco Brennand**



Fonte: Arquivo Pessoal

Na mesma conversa concedida a autora desta dissertação na “Oficina/Museu”, o artista revela que os nomes das sereias – *Cora*, *Severina*, *Justina*, *Marina* e *Alberta* – foram escolhidos de forma aleatória, a intenção era apenas ter cinco nomes femininos representando cada uma um século. No entanto, podemos ir além do que diz o artista e pensar que nada é aleatório, cada escolha pode ter um sentido. Supomos:

A primeira sereia chama-se *Cora*, assim como as demais, sua boca apresenta-se entre-aberta, suas mãos e braços à frente seguram no pedestal, que representam simbolicamente seus pés; seu apoio. A cor escolhida para as suas vestimentas é um azul claro com dourado, o que remete a algo clássico e delicado. Seus cabelos escuros contrastam como a pele branca. Primeiro século: século em que os portugueses chegaram ao Brasil.

**Foto 17 – Sereias *Cora e Severina*
Parque das Esculturas de Francisco Brennand**

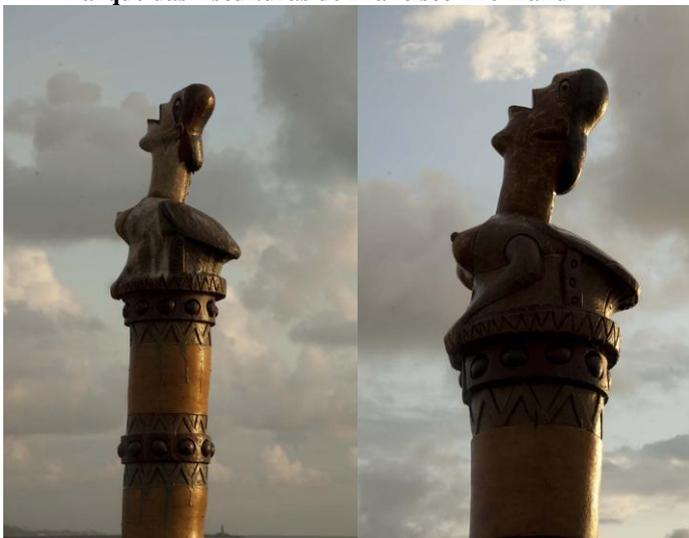


Fonte: Acervo Oficina Brennand – Fotos de Orlando Azevedo

A segunda sereia é *Severina*. Com a boca também entre-aberta, os braços finos segurando a coluna, possuem uma coloração mais escura, lembrando o negro, ou o mulato, ou o sertanejo queimado de sol. Suas vestes são também azuis, porém de uma tonalidade mais escura. Seu nome *Severina*, nos remete – sem esforço – à obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. Assim, pensamos que esta sereia representa a dificuldade do sertanejo, do imigrante, da seca nordestina, que os afetou por muitos anos.

A próxima sereia chama-se *Justina*. Sua boca e mãos encontram-se iguais às anteriormente descritas. Sua roupa possui detalhes em azul, no entanto é o dourado que se destaca. Esta sereia apresenta olhos claros. Pensando em seu nome, juntamente com a cor da suas vestes e a cor de sua pele clara, podemos remeter a representante da Justiça. Dessa forma, a justiça – a seu modo – fez-se presente.

Fotos 18, 19 – Sereias *Justina* e *Marina*
Parque das Esculturas de Francisco Brennand



Fonte: Acervo Oficina Brennand – Fotos de Orlando Azevedo

Em seguida tem-se a sereia *Marina*, suas características são iguais às demais no tocante a boca e as mãos, o detalhe que a difere é a tonalidade da pele, mais escura, porém mais clara que a sereia *Severina*, lembrando o mulato e o povo sofrido.

**Fotos 20, 21 – Sereia Alberta e a Coluna Branca
Parque das Esculturas de Francisco Brennand**



Fonte: Acervo Oficina Brennand – Fotos de Orlando Azevedo e Arquivo Pessoal

A quinta sereia chama-se *Alberta*, ela é muito parecida com a primeira na cor de suas vestes e cor de pele branquíssima. O detalhe que a destaca é o vermelho vibrante de sua boca, o que nos remete ao desejo de conquista ou de manter o conquistado no último século, principalmente quando pensamos nas conquistas femininas.

Por fim, temos a coluna branca, ou o pedestal. Ele é enigmático, representa o desconhecido, àquilo que ainda está por vir no século que se inicia. Como aponta o escultor: “Tenta ser o pouso dos vãos desconhecidos.”. Observamos que Brennand buscou trazer em suas sereias a representação do povo brasileiro: com suas múltiplas etnias, o sofrimento e a alegria, representando a heterogenia cultural e social do país.

Indo além do aspecto visível de cada sereia, entendemos que, as sereias de Brennand, criadas na modernidade, trazem uma nova leitura (uma história a contrapelo). Não são belas e encantadoras, mas sim desiludidas com o que a conquista e a modernidade proporcionaram ao Novo Mundo, principalmente na cidade de Recife, transfigurada por séculos de intervenções. Diversamente do que acontecia no mito homérico elas não olham para aos navegadores esperando que avancem

para alto mar, e sim estão localizadas olhando para o continente como carrancas, sem o encantamento que deveriam ter com a colonização, com o que se tornou a cidade. Representam 500 anos de lamentação, uma vez que a modernidade não apresenta muito a comemorar. Suas bocas aparecem escancaradas, quais carrancas escandalizadas com a Recife em ruínas – motivadas principalmente pelas enchentes e séculos de escravidão. Como descreve João Cabral de Mello Neto em seu poema *Paisagens com cupim* (1988, p.45), cito apenas a primeira parte:

O Recife cai sobre o mar
Sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
Vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
Em ilhas de arestas e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dentre da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

Ora, as sereias esculpidas por Brennand se posicionam de frente a cidade, numa cinta de pedra, nesta laje intermediando a chegada do viajante, entre o mar e a cidade. Sua lamentação pelas perdas sofridas na cidade vai além do silêncio das sereias de Kafka. E nesse sentido desempenham o papel de desmonumentalizar a relação anterior: a ideia do viajante que chega para celebrar a Recife antiga como cidade-monumento. A professora Ana Luiza Andrade, em um texto denominado *Ruínas de mundos perdidos: A estética residual de Brennand*, aponta que “as paisagens com cupim de João Cabral têm justamente em comum a corrosão da grande arte, dos grandes relatos, *das cidades monumentais*, das paisagens e arquiteturas modelares. E, como consequência, a transformação destas em outras paisagens” (ANDRADE, 2012, p.119, grifos nosso). Por sua vez, as sereias mais

uma vez foram desmonumentalizadas por Brennan e, ainda mais, não para glorificar o que o legado homérico fez, mas para lamentar o que a cidade se tornou. Podemos dizer que se trata mais de uma postura do que de uma questão de sabedoria. É uma desmonumentalização e um questionamento sobre o que realmente significou a viagem do colonizador e, agora, finalmente, busca continuar sua jornada no futuro ao colocar-se como “pouso para voos desconhecidos”.

2.2.1 Imagem da sereia como “inscritura” de um mito

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”, é a frase que inicia o livro de Didi-Huberman: *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. O autor francês busca pensar uma história da arte não através de rótulos e em diacronia, mas sim considerar as questões que reverberam e/ou sobrevivem. A imagem traz a sua contemporaneidade ao ser olhada e ao mesmo tempo quando ela nos olha. Neste momento se abre uma “fissura” no tempo. A obra passa a ser legitimada como arte, ela vive novamente, fala, respira, é neste instante que reconhece sua potência como imagem. O anacronismo é possível de ser visto por essa fissura, a imagem é contaminada por outras temporalidades, é neste momento que a obra “nos olha” e se cria uma rede de sensações, que é o que dá sentido à arte. (DIDI-HUBERMAN, 2010) Essa fissura é vista na obra de Brennan, não só no mito de Ulisses, mas em outros mitos ou personagens da história. Assim, uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela tenta representar, ela é, antes de tudo, uma intenção, neste caso uma intenção cheia de significados. A imagem é um corpo atravessado por potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados. (HUCHET, 1998).

Seguindo a discussão, podemos acrescentar as ponderações feitas por Jacques Derrida, inseridas na coletânea *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*, quando fala sobre a obra de arte. Derrida coloca que as artes são espaciais, ou seja, não se limitam apenas ao visível, a utilização do termo “visual”, restringiria o espaço apenas ao olhar, enquanto o termo “espacial” vincula essas artes a um conjunto de idéias sobre o espaçamento: “O espaço não é apenas o visível, e sobretudo [...] o invisível [...] não é o contrário da visão” (DERRIDA, 2012, p.46). A obra espacial se apresenta de forma silenciosa, porém o seu mutismo pode produzir um efeito de presença completa.

Existe, ao lado desse tipo de obra de arte muda, um lugar, um lugar real, de cuja perspectiva, e no qual, as palavras encontram o seu limite. E assim, indo a tal lugar podemos, de fato, observar ao mesmo tempo uma fraqueza e um desejo de autoridade ou hegemonia da parte do discurso notadamente no que concerne à classificação das artes – por exemplo, em termos da hierarquia que torna as artes visuais subordinadas às artes discursivas ou musicais.

Mas, por outro lado, e este é o outro lado da mesma experiência, podemos sempre nos referir à experiência que nós, enquanto seres falantes – não digo “sujeitos” –, temos dessas obras silenciosas, pois podemos sempre recebê-las, lê-las, ou interpretá-las como discurso potencial. Quer dizer, essas obras silenciosas já são de fato faladeiras, cheias de discursos virtuais, e desse ponto de vista, a obra silenciosa torna-se um discurso ainda mais autoritário – ela se torna o lugar mesmo de uma palavra que é tanto mais poderosa porque é silenciosa, e que carrega em si, como um aforismo, uma virtualidade discursiva que é infinitamente autoritária, em um certo sentido, teologicamente autoritária. (DERRIDA, 2012, p. 26-27)

Para Derrida, a obra de arte, apesar de ser vista como muda, ela é na realidade faladeira, possui inúmeros discursos visuais. Diante disso, as Sereias de Brennan ao serem vistas já nos trazem uma experimentação, já nos dizem algo. Devemos experimentar “Pensar e não ver” para desvendar os sentidos e significados destas Carrancas de Recife. Por sermos seres falantes, somos aqueles que iremos receber, ler e interpretar o discurso potencial de cada obra espacial, iremos experimentar essa arte que silencia, dizer os diferentes discursos que podem ser ditos, desde a relativização, liberando o discurso autoritário que reside no silêncio da obra, como indagar o efeito de uma presença intocável, monumental, inacessível (DERRIDA, 2012, p.26). Assim ocorre com o monumento em discussão nesta parte do trabalho, existe um discurso autoritário: as sereias fazem parte de uma homenagem aos quinhentos anos de descobrimento, no entanto não é somente isso que representam. As sereias de Brennan são atravessadas por mais de um

discurso, mais de uma interpretação. Não há só uma homenagem, mas sim, em sua postura, em suas cores e posições uma indagação a ser descoberta e respondida por aqueles que as contemplam.

Nesse sentido, acrescentamos as discussões propostas por Rancière que explica: “[...] Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação.” (2009, p. 35). O barro do qual são feitas as sereias inscrevem o que elas são. As cores e os desbotamentos escrevem o que elas representam. É um particular e um todo, um total e um vestígio. Cada detalhe escreve o que as sereias podem significar.

2.2.1.1 A escultura como alegoria

As sereias de Brennan, assim como as de Kafka, são alegorias a serem desvendadas. A alegoria revela novas possibilidades de significação, pois cada coisa, cada pessoa, cada relação pode significar qualquer outra. A ambiguidade e a multiplicidade de sentidos são o traço fundamental da alegoria. Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama trágico alemão*, discute a diferença entre o símbolo e a alegoria. Para o pensador o símbolo indica a busca da pureza de significação vinda por meio do sentido e a alegoria se afirma como o abismo entre o sentido das coisas e as próprias coisas, ela nasce e renasce da fuga perpétua de um sentido último. Ao tratar da alegoria não existe apenas uma interpretação que garanta a verdade, a verdade é múltipla.

A “diferença entre a representação simbólica e a alegórica” está em que “esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição..., no símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada.” [...] “Por isso a distinção entre estes dois modos deve ser procurada no momentâneo, que a alegoria não conhece... No outro caso [no símbolo] estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa sequência de momentos. Por esta razão, é a

alegoria, e não o símbolo, a conter em si o mito [...]” (BENJAMIN, 2013, p. 175)

A citação acima remete as reflexões de Creuzer que influenciaram profundamente as discussões benjaminianas. Ao destacarmos os mitos observamos que é a alegoria que os contém. Ou seja, é por meio da alegoria que a imagem do mito é criada. Diferentemente do que ocorre com o símbolo – que imediatamente indica a utopia de uma evidência do sentido e aponta para a eternidade da beleza – a alegoria extrai sua vida do abismo entre a expressão e a significação. Ela busca trazer imagens novas, porém nunca acabadas. A alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (GAGNEBIN, 1999, p. 38). Assim, visualizamos como o mito da sereia, bem como a sua imagem, é alegórico e não simbólico.

Benjamin, em sua tese sobre o drama trágico alemão, correlaciona a alegoria à ruína. Para o pensador alemão: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (2013, p. 189). As ruínas são testemunhas de sobrevivência de algo que foi destruído. É o que restou, o vestígio, o fragmento que significa. Para ele, no que se refere à alegoria (o que perdura, após a perda do brilho e da beleza da arte) “é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planejadas das ruínas. A crítica é mortificação das obras. [...]: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência das obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas. (BENJAMIN, 2013, 193-194). O mito é ruína, pois é alegoria. Ele é o belo que perdura e significa. E, por meio desta transformação ocorrida, década após década, do conteúdo material em conteúdo de verdade, que enfraquece a base de renascimento no qual toda beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. Nesse sentido, Benjamin conclui: “Na estrutura alegórica [...] sempre se destacaram, como uma paisagem de ruína, essas formas da obra de arte redimida” (2013, p. 194).

Retomando a discussão deste subcapítulo. O mito da sereia se “inscreve” nas esculturas de Brennan em forma de carrancas. A imagem trazida pelo artista traz alegoricamente um novo conteúdo e, concomitantemente, não deixa de ser uma forma de sobrevivência desse ser mitológico. O artista recifense nos apresenta cinco sereias mudas. Diante disso, o fato de não falarem, lhes proporcionam a capacidade “de ter esperança na redenção que lhe é prometida pelas coisas significadas”

(BENJAMIN, 2013, p. 245). Ou seja, sua imagem é redimida pelos significados que o alegorista lhes dá.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta à sua graça e à sua desgraça. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe da significação que lhe foi atribuída pelo alegorista. Este a coloca dentro dele e chega até seu fundo: isto não é uma realidade psicológica, mas sim ontológica. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através dela o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave do domínio de um saber oculto e, como emblema desse saber, ele se venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. (BENJAMIN, “*Ursprung*”...p. 359, citado por GAGNEBIN, 1999, p. 40)

O alegorista interpreta os contrastes, combina imagens do passado e presente, tradição e popular, encanto e quebranto, fascínio e maldição. Todos esses adjetivos convivem nas carrancas de Brennannd como um resgate do mito.

2.2.1.2 A carranca e seus contrastes

Ao observamos as sereias de Brennannd, vemos que se apresentam em forma de carrancas, bem similares às utilizadas pelas embarcações que navegavam pelo rio São Francisco, trazendo a mistura da *tradição* – o mito oriundo de um cânone da literatura mundial – e o *popular*, representado pelas carrancas. A imagem 5 exemplifica como são as carrancas do Rio São Francisco. Em meados do século passado, essas figuras talhadas em madeira e fincadas nas proas dos barcos que circulavam pelo rio ganharam status de obra de arte. Esta genuína e enigmática representação da arte popular brasileira ornamentou os barcos até meados de 1940, quando finalizou no Brasil o ciclo das embarcações – no entanto ainda são colecionadas por apreciadores.

Imagem 5 - Carrancas do Rio Francisco feitas pelo carranqueiro Francisco Biquina dy Lafuente - “Guarany (1882-1987)



Fonte: www.rioecultura.com.br
Acesso em 2015

Essas esculturas surgiram na cultura nordestina, mais precisamente entre a população ribeirinha do Médio São Francisco, por volta de 1875-1880, sendo uma importante referência de cultura popular ordinária. Raymond Williams, crítico literário inglês, em especial no seu texto *The Long Revolution* (1961)¹⁸, nos traz a discussão sobre cultura ordinária. Williams contrapõe de um lado a extrema valorização da arte, como acesso único a uma realidade superior, com a contrapartida de desconectar a arte das preocupações comuns da vida humana, colocando a criatividade como algo excepcional em que é preservada apenas por uma tradição de uma minoria. Do outro, pensa a criatividade como ordinária, ou seja, “ver a arte como uma especificação de um processo geral de descoberta, criação e comunicação, redefinindo seu estatuto e encontrando a maneira de ligá-la a vida social”, a cultura é de todos, advém da experiência pessoal. Acrescenta ainda, que entender a obra de arte como ordinária significa também entrar em conflito com quase todas as posições vigentes. Nesse sentido, as carrancas do São Francisco, assim como as carrancas de Brennan em forma de sereias, aludem ao imaginário popular, se comunicam com a vida social e confluem com a cultura tradicional. É, portanto, a cultura popular refletida na obra de arte.

As carrancas do Velho Chico não eram meros enfeites, elas serviam de escudo protetor: espantariam os maus espíritos, defenderiam a embarcação dos perigos do caminho, ao mesmo tempo em que trariam

¹⁸ Neste trabalho como referência utilizamos a versão em espanhol: WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión 2003.

a felicidade. Os ribeirinhos acreditavam que as figuras de proa protegeriam os barqueiros não só dos jacarés e peixes grandes, mas também do Espírito das Águas que repousava em seu leito e poderia influenciar no destino dos homens. As carrancas eram feitas em um único tronco de madeira onde esculpam apenas a cabeça e o pescoço de figuras assustadoras, semelhando a seres mitológicos. Sua imagem era metamorfoseada em homem e animal, com cabeleiras e dentes enormes, sempre com aspecto feroz. Similarmente, as sereias de Brennand também são seres híbridos (metade mulher/ metade ave), que têm como missão proteger a cidade. Seu aspecto análogo às carrancas livrariam a cidade das enchentes¹⁹ e dos maus espíritos. No entanto, diversamente das carrancas dos barcos que abrem caminhos, que vão à busca da descoberta do novo, essas são fixas em pedestais, lamentando a história que se foi, à espera da nova história que se inicia, em que o povo em sua completude é responsável pelos “novos voos”.

As sereias de Brennand não só no seu aspecto físico apresentam-se híbridas. Em sua essência também observamos um contraste de características simbólicas que pertencem à ordem das coisas não ditas. Sua imagem representa tanto o encanto das sereias, como o quebranto advindo das carrancas. A sereia se encanta com a cidade na modernidade, porém, ao mesmo tempo, a protege do seu futuro. As sereias mesclam o fascínio com a cidade com a maldição que a arrebatou ou a arrebatará. Sua imagem representa o luto e a saudade. O luto pelo que se tornou a cidade após cinco séculos de intervenções e a saudade daquilo que um dia foi.

Assim, sua imagem vista como alegoria fala, como nos coloca Benjamin: “Todas as coisas têm a sua boca para se revelarem. Essa é a linguagem da natureza, pela qual cada coisa fala a partir dos seus atributos e se revela sempre em si mesma. [...] a imagem alegórica da escrita escraviza as coisas nos labirintos excêntricos da significação.” (2013, p. 218-219). O mito da sereia por meio da imagem proposta por Brennand nos faz ir à busca do significado, percorrer os diferentes caminhos, seguir no labirinto, porém este caminho não terá um fim, pois podemos seguir diferentes setas de significação – observando seu aspecto físico, ideológico, material, dentre outras possibilidades.

¹⁹ Na sequência do trabalho serão apresentados dados das diversas enchentes que a cidade do Recife presenciou.

2.2.1.3 O mito e o barro

Posso dizer que minha escultura cerâmica permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10.000 anos. Coloca-se no limbo diante das chamas e surge prodigiosamente bela e purificada no paraíso. Mesmo o inesperado acidente faz lembrar a força inelutável do fogo e, portanto, o que ele destrói ou vivificar são marcas do destino. (BRENNAND, 2005, p. 11)

O próprio artista declara que não consegue escapar “das garras afiadas do mito e dos profundos segredos que envolvem a manipulação do barro” (BRENNAND, 2005, p. 13). O estar na modernidade e não estar é uma linha tênue em que o fogo é o que determina a passagem do tempo. O forno (o fogo) é o coração da fábrica, um local construído sobre a ruína do antigo engenho, que fabrica a arte que em sua grande maioria traz o sentido e o significado da reprodução, do eterno, onde o ovo, as aves e a sexualidade de uma forma chocante (não erótica) representam a eterna reprodução das coisas. O forno seria o útero de onde vai sair a novidade que poderá transformar o mundo com as marcas que o fogo determinar. Nesse sentido, João Cabral de Melo Neto, escreve um poema em que salienta tais características.

O Ceramista

A Francisco Brennand

Fechar na mão fechada o ovo
a chama em chamas desateada
e o ovo ou forno tem domadas

então

prender o barro brando no ovo
de não sei quantas mil atmosferas
que o faça fundir no útero fundo
que devolve a terra à pedra que era.

O poema, exposto em uma das paredes da “Oficina/Museu” do ceramista em Recife, descreve o sentido do trabalho de Brennand. O ovo (o início da vida, a reprodução), tem no fogo (o forno) seu útero que

transmite ao barro um anacronismo de tempos e um sentido único e particular a cada uma das peças.

Diversamente das mais conhecidas carrancas do Rio São Francisco, que são confeccionadas em madeira, às carrancas de sereias de Brennand são feitas de barro. Benjamin, em seu texto *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, considera que o trabalho com as mãos representa a passagem para a modernidade. A fabricação artesanal antecipou a produção em série da era industrial, uma vez que, a produção consistia na reprodução de objetos sempre iguais. Em face disso, Benjamin escolhe o oleiro para mostrar que o produto artesanal, embora marcado pelas mãos, não tem como se tornar aurático pelo seu próprio caráter dinâmico, tanto pela flexibilidade do material quanto pela mobilidade do produto (OTTE, 2011). O vaso, utilizado como exemplo por Benjamin, é um objeto feito de forma manual, porém não apresenta uma singularidade, pois é um objeto para uso do cotidiano, tem a prova da sua existência ligada a um determinado contexto social:

Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

As marcas das mãos do oleiro não certificam a singularidade do produto, como ocorre com uma obra de arte pertencente a um colecionador, ou ainda as impressões digitais, que na nossa sociedade moderna e anônima identifica o autor de um crime. Apenas é um sinal de que “o produto não é obra isolada de um indivíduo especialmente dotado, mas que ele surgiu de um contexto humano confiável” (OTTE, 2011, p.65). Assim, as Sereias de Brennand possuem uma mensagem a qual o escultor gostaria de transmitir, da mesma forma, são esculturas únicas, com sentidos próprios e uma significação muito além das suas aparências. E é, como ensina Agamben, “no encontro com o homem, [que] as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas” (AGAMBEN, 2012, p. 54). Somente com esse encontro o homem encontra o sentido e a significação e o mito é “inscrito”.

2.2.2 O olhar. A ruína. A Muralha. A cidade

As sereias de Brennan olham para a cidade de Recife. Elas representam o mitológico olhando para a modernidade, para o que se tornou a cidade e o que ela esconde como ruínas. A imagem que segue (foto 22) mostra o olhar da Sereia para Recife Antigo, em sua grande parte, revitalizado.

**Foto 22 – Para onde as Sereias olham?
Recife Antigo – Parque das Esculturas de Francisco Brennand**



Fonte: Arquivo Pessoal

Recife passou por séculos de intervenções e invasões. Gilberto Freyre ao falar de Recife em seu *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife* (1968) traz as diferentes imigrações oriundas da Europa e Estados Unidos. Destaca Recife como uma cidade cosmopolita. No entanto, além das invasões, Recife sofreu com guerras – como a Batalha dos Guararapes²⁰ e a Guerra dos Mascates²¹ – e

²⁰ A Batalha dos Guararapes ocorreu na sequência da Guerra da Restauração após a Restauração da Independência de Portugal de 1640, foi uma batalha travada em dois confrontos (o primeiro em 19 de abril de 1648 e o segundo em 19 de fevereiro de 1649). Com vitória portuguesa, este episódio destaca-se como marcante na Insurreição Pernambucana, que culminou com o término das invasões holandeses do Brasil no século XVII.

enchentes²². As Sereias de Brennand, neste sentido, veem as transformações, não só físicas, mas culturais que a cidade passou em cinco séculos. Intervenções que fez de Recife o que é. Não observam a cidade de uma forma rasa, como um lugar monótono, de ruas claras e batidas, de sol e gente quase toda morena, mas um lugar plural e histórico. Nesse sentido cito Gilberto Freyre:

[...] Um outro Recife – aquêlê que o pirata inglês James Lancaster saqueou no século XVI, instalando-se em seguida nos armazéns de açúcar e obrigando os portugueses a puxarem carroças, fazendo deles os primeiros burros-sem-rabo do Brasil; onde no século XVII o Conde Maurício d Nassau, com o seu séquito de homens louros – dos quais ainda se veem descendentes – levantou o primeiro observatório astronômico na América, o primeiro jardim zoológico e dois palácios a beira do rio, um deles – o de Vrijburg – cercado de coqueiros e das mais altas árvores dos trópicos; onde, no tempo do mesmo Nassau, floresceram pintores como Franz Post, cientistas como Piso e Marcgraf, eruditos como o pastou protestante

²¹ Guerra dos Mascates ocorrida entre os anos de 1710 e 1711 na então Capitania de Pernambuco, onde confrontaram os senhores de terras e de engenhos pernambucanos (aristocracia rural de Olinda) e os comerciantes reinóis (portugueses da Metrópole) do Recife, chamados pejorativamente de mascates.

²² A primeira enchente registrada em Recife data de janeiro de 1632 o registro da primeira enchente do Capibaribe, levando à construção, em 1638, da primeira barragem no leito do rio para a proteção da cidade, o Dique de Afogados, que tinha mais de 2 km de extensão, onde hoje é a Rua Imperial. A próxima enchente ocorre apenas em 1824, seguindo outras em 1842, 1854 (sendo esta a maior enchente do século, durando setenta e duas horas e atingindo todos os bairros do Recife), 1862, 1869, 1870, 1894, 1899, 1914, 1920 (neta enchente Recife fica isolado de todo o Estado durante três dias), 1924, 1961, 1965, 1966 (água atinge mais de dois metros de altura nas áreas baixas do Recife), 1967, 1970, 1973, 1974, 1975 (deixou 80% da cidade sob as águas), 1977, 1978 e 2000 (apesar do alerta meteorológico as autoridades governamentais não deram importância à previsão o que acarretou em dezenas de mortos e prejuízos). Fonte: Jornal Diário de Pernambuco. In: < http://www.old.pernambuco.com/diario/2004/02/08/urbana9_2.html >. Acessado em 10 de Junho de 2014.

Plante, Frei Manuel Salvado e o Rabino Aboab da Fonseca; o Recife do primeiro centro de cultura israelita na América; da primeira assembleia política; cidade que por algum tempo reuniu a população mais heterogênea do continente – louros, morenos, pardos, negros – católicos, protestantes, judeus – portugueses, caboclos, flamencos, africanos, ingleses, alemães – fidalgos, soldados de fortuna, cristão-novos, aventureiros, plebeus, degredados – gente das mais diversas procedências, credos, culturas, que aqui se misturou, fundindo-se num dos tipos mais sugestivos de brasileiros[...] (FREYRE, 1968, p. 4)

Apesar da pluralidade da cidade do Recife, da diversidade que as Sereias olham, protegem e/ou lamentam, destacamos para discussão deste trabalho um ponto particular a ser olhado: as ruínas, os vestígios, os resíduos²³ de um mundo que apesar de ter, supostamente, ido, ainda está.

Em meados dos anos 2000, a cidade de Recife passou por diversos processos de revitalização em especial no Recife Antigo. Além do projeto “*Eu vi o mundo...ele começava no Recife*” que deu uma nova vida a Praça do Marco Zero, também fez parte outro projeto: “*Luz do Recife*”, que visava embutir toda a fiação elétrica do bairro que deu origem à cidade. Durante a execução deste último projeto, foram encontradas e identificadas pela equipe do Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) as ruínas de uma antiga muralha que cercava o Recife na segunda metade do Século XVII (foto 24).

²³ No sentido abordado por Flávio de Rezende Carvalho: “Ruínas do mundo”.

Foto 23 – Ruínas da antiga muralha que cercava o Recife na segunda metade do Século XVII – Recife Antigo



Fonte: Arquivo Pessoal

A muralha encontrada tem aproximadamente 2,3 metros de altura por 88 centímetros de largura. Construída com pedra de arenito de corais e argamassa de cal, estima-se que o muro tenha ao todo cerca de um quilômetro e meio de extensão. Em notícia do Jornal Diário de Pernambuco de 05 de junho de 2001, o coordenador da prospecção arqueológica e professor da UFPE, Marcos Albuquerque faz algumas considerações sobre a descoberta:

“Ele rodeava todo o Recife na época da ocupação holandesa e servia como proteção a possíveis ataques. Este é o terceiro fragmento da muralha que identificamos. Queremos explorar toda a área que ela supostamente ocupa e mapeá-la novamente”, explicou o professor Marcos Albuquerque. Os dois primeiros trechos foram localizados no final de 1999, onde estão atualmente a Sinagoga Zur Israel e o bar Donatário, respectivamente. Albuquerque disse ainda que os arqueólogos utilizam como referência da posição da muralha um mapa desenhado em 1968. Um dos objetivos do trabalho é justamente saber se este documento histórico retrata fielmente a disposição da obra.

Segundo ele, ainda há muito trabalho pela frente. "De acordo com o mapa do Século XVII, a muralha foi construída de forma estratégica. Uma parte dela se volta para o mar e a outra para o rio, os dois únicos locais de onde poderiam partir os ataques dos portugueses. Os trechos que localizamos - bem como os outros dois anteriores - são parte do muro que protegia o Recife do lado do rio. Todo o resto ainda será explorado", ressaltou.

Além de identificar parte da antiga muralha da cidade, os arqueólogos também encontraram na escavação fragmentos de cachimbos holandeses e de louças portuguesas do início da colonização.²⁴

Os holandeses desembarcaram na região de Pernambuco em 1630, ao norte de Olinda e, posteriormente, pelas margens do mar, chegaram ao Recife. A cultura extensiva da cana-de-açúcar (monocultura que dava a Pernambuco destaque em todo o mundo comercial da época) e a posição estratégica de Recife despertaram o interesse dos holandeses. A presença holandesa em território pernambucano durou vinte e quatro anos. Retornaram à Europa em 1654, após a famosa Batalha dos Guararapes na qual foram expulsos pelos portugueses, ou como defende Francisco Brennand e Gilberto Freyre: os holandeses foram expulsos pelo povo brasileiro, sendo esta a primeira batalha nacionalista.

[...] a igreja que marca com mais relevo a vitória dos luso-brasileiros sobre os holandeses é a de Guararapes [...]. No próprio sítio em que se travaram as batalhas que decidiram a sorte da sorte do Brasil. Com o sangue aí derramado é que se escreveu o endereço do Brasil: um país só, em vez de dois; uma nacionalidade, e não uma colônia [...] (FREYRE, 1968, p. 33)

Durante sua estadia em terras brasileiras os holandeses se preocuparam em realizar obras para protegerem-se de invasões (ou

²⁴ *Descoberto fragmento de Muralha*. Disponível em: http://www.old.pernambuco.com/diario/2001/06/05/urbana6_0.html. Acessado em 20/10/2013.

expulsões). Dentre as principais construções erguidas ou continuadas por eles foram o *Forte de São João Batista do Brum*, uma fortificação que começou a ser construída em 1629, no istmo de Olinda e teve o projeto continuado pelos holandeses, após 1630 e a *Fortaleza de São Tiago das Cinco Pontas* que foi construída totalmente pelos holandeses. Essas fortificações são hoje museus e locais de visitação. Porém, outra construção foi descoberta há pouco mais de uma década (2000) com o projeto de revitalização do Recife antigo: as muralhas. Com tal construção os holandeses visavam proteger as entradas via mar e via rio. O mapa que segue (imagem 6) mostra os detalhes das fortificações no Recife na época de ocupação holandesa.

Imagem 6 – Detalhes das fortificações no Recife no século XVII



Fonte: Diário de Pernambuco

As muralhas do século XVII, como apresentada na foto 24 e pelas explicações dadas pelo arqueólogo da UFPE Marcos Albuquerque, tratam de um resquício, um resíduo, uma ruína. O exame desse acontecimento/monumento, como nos ensina Flávio de Rezende Carvalho em seu texto *As ruínas do mundo*, é examinado pelo arqueólogo como se fosse um “homem em vô, capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos” (CARVALHO, 2005, p. 42). A muralha agora um resíduo aparente, um resíduo sobrevivente como sendo um ponto de apoio capaz de aguentar seguramente a animosidade pesquisadora do homem: “Toda a força que orienta a pesquisa do homem surge da grande sugestibilidade dos resíduos do mundo” (CARVALHO, 2005, p. 43). Podemos ver essas muralhas como ossos do mundo. Ao serem observadas por um “homem em vô” pode-se enxergar e apreciar outros pontos de vista. Enxerga-se “simultaneamente toda a vida de um mundo”, ou seja, a vida de Recife, outrora quando ocupados por estrangeiros e o agora inserido na modernidade.

Todo o mundo objetivo e em particular os ossos do mundo, os resíduos ancestrais, funcionam como condutores de “verdade” e consequentemente oferecem um poder terapêutico pouco compreendido hoje devido ao infeliz e tacanho espírito científico do século [XX]. (CARVALHO, 2005, p. 45).

Não cabe colocar a descoberta em uma sequência temporal, este agora é um acontecimento fora do tempo. Há um entrelaçar de passado e presente, pois “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Diante disso, o arqueólogo escava o terreno e apropria-se dos fragmentos em prol da construção da nova história, diante disso a muralha que era um monumento se desmonumentaliza.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, um meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. [...] Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. [...] E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. (BENJAMIN, 1989, p. 239)

Paralelamente, podemos citar o conto de do escritor cubano Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruina* (2005), que apresenta aos leitores a Tuguria, uma cidade formada abaixo da superfície. No conto cada parede, cada tijolo que desaba em cima (da cidade de Havana) é posta como construída na cidade de Tuguria. Esta é uma cidade feita de ruínas, nas palavras do autor: “[...] habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como em la memoria” (PONTE, 2005, p. 73). Assim, como Tuguria, em Recife há uma cidade a ser descoberta, existem memórias a serem visitadas. A cidade subterrânea que se forma com os dejetos da cidade de Havana, uma cidade que formaria um arquivo de memória da Havana antiga, se compara a Recife que guarda

no seu subterrâneo outra Recife por agora sendo desvelada. As ruínas apresentando-se como um processo natural, artisticamente, como acontece no conto de Ponte, representando uma estética histórica enraizada, “um acidente em câmera lenta”²⁵.

Georg Simmel em seu texto intitulado *A ruína*, datado de 1911, nos traz a discussão de que a ruína tem-se a natureza sobrepondo-se ao espírito humano. Assim, todo o processo histórico da humanidade constitui o predomínio paulatino do espírito sobre a natureza que ele encontra fora de si, porém de certa maneira também em si. Simmel desafia-nos a reconhecer a ambiguidade inerente à relação do passado com a modernidade, a ruína cria a forma presente da vida passada.

[..] a ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas - aquelas da natureza - cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. Certamente, no que se refere à finalidade que o espírito materializou no palácio e na igreja, no castelo e no átrio, no aqueduto e nos monumentos, sua forma desmoronada constitui um acaso desprovido de sentido; somente um novo sentido acolhe este acaso, abarcando-o junto com a formação espiritual numa unidade não mais fundamentada em uma finalidade humana, mas na finalidade profunda, onde esta configuração espiritual e o tecer das forças naturais inconscientes superam suas raízes comuns (SIMMEL, 1911 apud SOUZA; ÖELZE, 1998).

A ruína da muralha encontrada em Recife com um espírito materializado teve seu sentido renovado, não só pela atuação da natureza – que lhe conferiu a nova aparência – mas, principalmente, pela vontade humana. A muralha tornou-se algo novo, algo visível. O homem é cúmplice da natureza, “agente da atuação desta, que vai no sentido oposto à sua própria essência” (SIMMEL, 1911 apud SOUZA; ÖELZE, 1998). A muralha construída no século XVII agora no século XXI traz em sua forma presente uma vida passada, não segundo seus

²⁵ No original: “an accident in slow motion”. Christopher Woodward. In *Ruins*, 2001.

conteúdos ou restos, mas conforme seu passado como tal, os objetivos que levaram à sua construção.

Nesse sentido, podemos retomar o conceito de imagem dialética. Didi-Huberman nos traduz este conceito como sendo a imagem capaz de ser lembrada sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo, oferecendo uma figura nova, inventada pela memória. A ruína possui um passado no seu presente. A unidade repentina entre passado e presente faz emergir uma nova imagem tanto do passado quanto do presente: “a imagem é, simultaneamente, fugida, [...] mas deve ser imobilizada, paralisada para produzir um choque, uma interrupção” (GAGNEBIN, 2012, p.33), explica a filósofa benjaminiana Gagnebin.

A muralha construída pelos holandeses funde a oposição entre passado e presente em uma forma unitária. Passado e presente “afloixam neste ponto a tensão entre suas oposições, ou antes, guardando, preservando essa tensão, elas conduzem, não obstante, a uma unidade da imagem externa, da atuação interna” (SIMMEL, 1911 apud SOUZA; ÖELZE, 1998). Um monumento se desmonumentaliza, porém se museifica²⁶. As sereias de Brennand, lamentosas e carrancudas, olham o passado e presente, dialeticamente. Olham um monumento demonumentalizado: as muralhas holandesas. A imagem e o olhar da sereia são trazidos pelo escultor de uma forma a contrapelo da história. Olham, não só o novo, mas o que restou. Olham aquilo que estava abaixo. Aquilo que apenas os cupins de João Cabral teriam acesso à Tuguria de Recife. A intervenção humana para revitalização fez com que a vida passada se tornasse presente. As muralhas que em sua origem seriam um monumento grandioso de proteção, ao se tornarem ruína têm sua imponência museificada: é o que restou.

²⁶ Em Julho 2004, em outra notícia do Diário de Pernambuco, noticia que a muralha construída no bairro do Recife Antigo, no período da ocupação holandesa, no século XVII, será preservada como patrimônio arqueológico para visitação pública. A iniciativa integra o projeto "Muralhas do Recife", que vem sendo implementado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em convênio com a prefeitura da capital pernambucana. A idéia é construir um museu no local, para colocar em exposição os achados arqueológicos encontrados durante as escavações.

3 O *POR VIR*, O CANTO DAS SEREIAS: BLANCHOT E A LITERATURA

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno [...], tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação.

(BLANCHOT, 2005, p. 13).

3.1 BLANCHOT E A LITERATURA

Maurice Blanchot (1907-2003) dedicou sua vida à literatura. Seus ensaios apresentam uma sequência de análises que têm por objetivo desvendar os mistérios literários, e para tanto elegeu alguns escritores que balizam seus estudos, como Kafka e Mallarmé e, também, escolheu alguns mitos, como o Canto das sereias e o Mito de Orfeu, para refletir sobre a criação literária.

O filósofo francês apresenta uma visão da literatura como se esta estivesse em constante movimento em busca do inalcançável. Em sua obra intitulada *O livro por vir*, quando trata do destino da literatura, coloca:

[...] o que está em causa é talvez a literatura, mas não como uma realidade definida e segura, nem mesmo como um modo de atividade precisa: ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar. [...] a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou

reinventada. [...] Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. (BLANCHOT, 2005, p. 292-294).

Para Blanchot a literatura é marcada pela impossibilidade. Não podemos tocá-la fisicamente. Portanto, o livro, tido como o objeto físico/limitado, não contém a obra, pois a obra não está acabada e nem inacabada, ela simplesmente *é*. Seu espaço de existência não é um espaço real, ele vai além do infinito, do absoluto, vai ao caminho do qual o escritor renega o mundo físico e sua existência real para dar corpo à arte. Ela impõe-lhe o silêncio. Este é o local de encontro entre escritor e obra.

Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. [...] A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como àquele que a escreve pertence o risco dessa solidão. (BLANCHOT, 1987, p. 12).

Blanchot propõe que o escritor esteja só, porém essa solidão à qual se refere não é isolamento, mas sim recolhimento. Para o pensador francês essa solidão essencial é necessária para que o artista exerça sua arte, chegando ao ponto em que aquele que escreve a obra é dispensado da mesma. Nesse sentido, a obra destitui o escritor da posição que sempre ocupou de criador e o obriga a uma anulação de seu próprio eu: “A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 316)²⁷.

²⁷ Essa ideia fora mais tarde apresentada por Roland Barthes em *A morte do autor*. Barthes parte do ponto de que é a linguagem quem fala e não o autor, e acrescenta ainda a ideia de que o autor morre a partir do momento em que nasce o leitor.

Blanchot, dessa forma, coloca a obra acima do próprio escritor, restando a este apenas o livro.

O escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. [...] O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Quando escrito o livro seu caminho é tornar-se obra. Porém, o problema encontra-se na antecedência da obra – quando ela é a manifestação de uma fala neutra, de uma fala original, um murmúrio incessante, que exige do escritor a ação de escrever. Escrever neste espaço é descobrir o interminável, ora que não há como falar do silêncio original, valendo-se apenas de palavras. Quando o escritor chega a essa região ele “não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.” (BLANCHOT, 1987, p. 18). Neste instante a solidão sobrevém o escritor por meio da obra: o “Ele” toma o lugar do “Eu”.

Blanchot em seus estudos sobre a literatura utiliza de metáforas e imagens para pensar a literatura de uma forma instigante e sugestiva. Em seguida abordaremos como o filósofo valeu-se da passagem do mito de Ulisses para entender a literatura.

3.2 O *POR VIR DE UM CANTO*

3.2.1 O canto. O lugar.

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar

começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 3).

Maurice Blanchot em *O livro por vir* possui uma seção intitulada *o Canto das Sereias*. A citação acima transcreve as primeiras linhas do texto blanchotiano. Logo no início ele indaga o *por vir* do canto deste ser imaginário, um canto que possui o objetivo de atrair os navegantes a um lugar que desaparece. Metaforicamente, partindo do encontro das Sereias com Ulisses, Blanchot narra o encontro do escritor com essa voz que o chama e o obriga a escrever: “conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo”, o objetivo da escrita.

Blanchot caracteriza o canto como sendo inumano e/ou encantado, ao mesmo tempo em que é real e/ou comum. Seu som era como um ruído, quase que inaudível, um murmúrio convidativo para aqueles que o ouvem encaminharem-se para o lugar onde se pode ouvir o som perfeito, ou seja, levar o escritor ao encontro da obra. Uma vez chegado ali, o que pode querer o navegante/escritor, senão desaparecer? Deixar-se encantar pelo canto do abismo, na região de fonte e origem do canto, que constitui do mais puro e profundo silêncio: o mar – local em que afundam os navegantes e até mesmo as sereias.

O canto das sereias é um canto do desejo, do abismo, pois o navegante quando vai em sua direção é a “a expressão do seu maior desejo”, diz Blanchot. Desejo de chegar ao canto perfeito, ou à obra perfeita, quando pensamos no caso do escritor. O crítico francês em *O Espaço Literário* coloca que esse movimento de ir ao encontro é ir ao encontro do desejo da perfeição, da busca incessante da obra perfeita. Para o literato, este desejo que inspira a obra está ligado à atração. É a atração do desejo dos navegantes de ir ao encontro do canto das sereias. Nesse sentido, Foucault, em seu texto *O Pensamento do Exterior*, explica o sentido da atração para Blanchot:

A atração é [...] a pura e a mais desnudada experiência do exterior. É preciso ainda compreender o que é designado por essa palavra: a atração, tal como entende Blanchot, não se apoia em nenhum charme, não rompe nenhuma solidão, não estabelece nenhuma comunicação positiva. Ser atraído não é ser incitado pela atração do exterior, é antes experimentar, no vazio e no desnudamento, a presença do exterior e, ligado a essa presença, o fato de que se está irremediavelmente fora do exterior. Longe de estimular a interioridade a se aproximar de uma outra, a atração evidencia imperiosamente que o exterior está ali aberto, sem intimidade, sem proteção nem moderação (como poderia tê-la, ele que não tem interioridade, mas que se desdobra: o infinito fora de qualquer fechamento?); mas que a essa própria abertura não é possível ter acesso, pois o exterior jamais libera sua essência. [...] Maravilhosa simplicidade da abertura, a atração nada tem a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos daquele que é atraído, a indiferença que o recebe como se ele lá não estivesse. (FOUCAULT, 2009, p. 227).

A atração leva o atraído para um local que se desdobra, se abre infinitamente, um lugar aberto, porém sem chegada, ou destino, é o local de origem, lugar onde se dá o encontro com o canto das sereias. É neste ponto, neste vazio, que navegante/ escritor encontram o silêncio.

[...] despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição toda via de acesso ao canto. (BLANCHOT, 2005, p. 5).

Contudo, o difícil é saber onde cessa o canto. Saber se chegaram ao lugar. Saber quando estão de frente ao silêncio. Não existe uma fórmula para saber ao certo quando a voz se calou, é impossível para ele discernir o canto do barulho. Por isso, Blanchot aponta que “todos aqueles que dele se aproximaram apenas chegaram perto, e morreram

por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora” (BLANCHOT, 2005, p. 4). Concomitantemente, afirma Blanchot, outros ultrapassaram o ponto, “o encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 4). Assim, além dele nada viram: somente o deserto, perdendo-se, sem saber como retornar. É para este lugar do desértico, vazio e silencioso que a narrativa se move. Ela se move em direção ao canto das sereias. Ela se aproxima daquele ambiente de silêncio e origem e, tal como ele, é atraída pela voragem, que encanta e convida à desapareição.

3.2.2 A conquista. A escolha.

Segundo o mito, Ulisses foi o único a ouvir o canto das sereias e não ser “encantado” por ele. Suas atitudes teriam permitido contemplar o espetáculo das sereias sem correr os riscos e sem arcar com as consequências inerentes à sua escolha.

[...] aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Iliada*, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio. (BLANCHOT, 2005, p. 5).

Assim, apenas Ulisses ouviu o inaudível. Amarrado ao mastro de seu navio, contorcendo-se, e sendo segurado por seus servos. Ele venceu as sereias, mas não saiu ileso. “Elas [as sereias] o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisseia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa” (BLANCHOT, 2005, p. 6). Nesse sentido, as sereias foram vencidas pela técnica, mas a sina do herói foi ter sua experiência transformada em episódio de uma narrativa: “o canto não mais imediato, mas contado” (BLANCHOT, 2005, p. 6).

Blanchot em seu texto faz uma crítica à atitude “covarde” de Ulisses. Apesar de ouvir o canto, ele não se deixou arriscar, como fez

Orfeu – que não se submeteu à lei última e voltou-se para Eurídice quando lhe haviam proibido.

Se o mundo julga Orfeu, a obra não o julga, não elucida as suas faltas. A obra nada diz. E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu não tivesse feito mais do que obedecer à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado, tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem saber, trazido para a luz clara da obra (BLANCHOT, 1987, p. 173-174).

Orfeu deixou-se arriscar, deixou-se ficar “desamarrado do mastro”, “deixou-se encantar” e esta atitude imprudente de desobedecer à ordem – diversamente do que fez Ulisses – fez com chegasse à origem do canto e, apesar de, por sua impaciência, ter se lançado a um lamento sem fim, ele realiza sua obra. Nesse sentido, sobre a consequência da “covardia” de Ulisses, Jeanne Marie Gagnebin, em seu texto “*Resistir às sereias*” – texto em que faz alguns apontamentos sobre a releitura feita por Adorno e Horkheimer sobre o encontro de Ulisses com as sereias, na primeira parte do livro *Dialética do Esclarecimento* – coloca:

Entre o poder das sereias e o poder da narração parece haver uma relação tão íntima e recíproca que um se nutre do outro até o infinito de todas as releituras e retransmissões futuras, como se contar mais uma vez a vitória de Ulisses sobre as sereias manifestasse, paradoxalmente, o quanto elas continuam a nos subjugar. (GAGNEBIN, 2010).

Deste modo, quando Ulisses utiliza-se da técnica para não se encantar com o canto, esta atitude faz com que as sereias além de cantarem encantem a obra. Sua atitude de não lançar-se ao encantamento, e ao desconhecido, fez com que sua Odisseia fosse lembrada não somente pelas suas aventuras, mas principalmente pelo encantar das sereias. Sobre o assunto, Foucault, em *O pensamento do exterior* acrescenta:

Ela [a sereia] mente, pois todos aqueles que se deixarão seduzir e apontarão seus navios para a praia encontrarão apenas a morte. Mas ela diz a

verdade, pois é através da morte que o canto poderá se elevar e contar infinitamente a aventura dos heróis. E, no entanto, esse canto puro – tão puro que ele nada mais fala que não seja do seu refúgio devorador –, *é preciso renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, transpô-lo como se fosse surdo, para continuar a viver e então começar a cantar*; ou melhor, para que nasça a narrativa que morra não morrerá, é preciso estar à escuta, mas permanecer ao pé do mastro, pés e mãos atados, vencer qualquer desejo de uma astúcia que se violenta a si mesma, sofrer todo sofrimento no limiar de um abismo que atrai e se reencontrar finalmente além do canto, como se tivesse em vida atravessado a morte, mas para restituí-la em uma segunda linguagem (FOUCAULT, 2009, p. 234, grifos nossos).

Foucault traz o nascimento da narrativa similar à proposta por Blanchot. Para ele, deve-se deixar levar pelo encantamento do canto puro para que a história seja contada infinitamente. Porém, acrescenta que o deixar-se valer das técnicas para não ser sucumbido pelas sereias, e ir além do canto, atravessar a morte, faz com que a narrativa restitua em uma segunda linguagem. Seus apontamentos ao mito homérico nos remetem às sereias de Kafka: “é preciso renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, transpô-lo como se fosse surdo, para continuar a viver”. Essa é a técnica utilizada pelo Ulisses do *Silêncio das Sereias*, deixar de ouvir o canto para não se encantar, porém, diversamente do mito original, seu intuito não é só não tornar-se narrativa, mas não se enfeitiçar com a modernidade, não deixar-se esquecer na modernidade. Seu não ouvir e o não cantar das sereias fizeram com que se quebrasse o sentido ao qual o mito tinha até então de tradição.

Seguindo, podemos também pensar o poema de Homero como uma alegoria, no sentido de que o herói não sucumbe totalmente ao poder do mito, ele por meio de sua astúcia torna-se o modelo do homem movido pelo pensamento racional. Ulisses ao querer retornar de sua jornada, para contar suas bem-aventuranças o fez agir de forma racional, pensada, até podemos dizer de forma desastrosa, via que para Blanchot pensamento é desastre, como veremos no decorrer do texto.

Para Blanchot pensar no encontro com as Sereias é pensar em uma relação entre o real e a ficção:

Essa navegação é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. [...] A narrativa começa aonde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência. A narrativa é heróica e pretensiosa, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias. (BLANCHOT, 2005, p. 6-7).

Assim, Ulisses deve resistir ao poderio da ficção para não terminar como seus antecessores. Ou seja, deve guardar distância do imaginário, e então redimensionar esta distância na relação entre o criador e sua obra. É nela que Blanchot centraliza o debate do seu texto, quando diz que Homero deve fundir-se em Ulisses como Melville em Achab. Segundo o crítico francês, é ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, no entanto, é somente na narrativa de Homero que Ulisses se torna aquele que se relaciona com a força dos elementos e a voz do abismo.

Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência e esse encontro. Reunir num mesmo espaço Achab e a baleia, as Sereias e Ulisses, eis o voto secreto que faz com que Ulisses seja Homero, e Achab seja Melville, e o mundo que resulta dessa reunião seja o maior, o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, infelizmente um livro, nada mais do que um livro. (BLANCHOT, 2005, p. 10).

Assim sendo, o encontro de Ulisses com as Sereias deixou de ser o “o mais belo dos mundos possíveis”. Movido pela prudência e astúcia ele perdeu o ponto central, o ponto do encantamento, diferente de todos os que pereceram. Sua escolha na preferência da técnica ao deslumbramento, fez com que retornasse e tomasse lugar nos versos da *Odisseia*, isso permitiu, então, que o livro se erguesse em lugar da obra.

3.2.3 Do real ao imaginário

[...] dizemos que aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como ponto onde cantar deixará de ser um logro. (BLANCHOT, 2005, p. 11).

Para Blanchot, o romance é a navegação prévia, está ligado à paixão dos homens e ao seu tempo, “é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal”, dedica-se a mostrar aos homens o seu próprio mundo, aquilo que eles são. De forma contrária, a narrativa circula entre o humano e o não humano, entre a passagem do canto real ao canto imaginário, entre o tempo medido e a eternidade, entre a superfície e a profundidade. Ocorre um movimento de aproximação e afastamento. Ela rumo na direção de um ponto específico, quer alcançá-lo. Ela é sempre um único episódio: o do encontro de Ulisses com as sereias.

O movimento para escutar a melodia da sereia não é realizado no presente e não importa o esforço para alcançar tal canto, isso seria impossível aos ouvidos humanos. A todo o tempo Blanchot não está falando mais das sereias, mas do seu canto, e mais ainda, de um desejo que elas transmitem que não é outro senão o de escrever. Diante disso, o escritor, poeta ou crítico necessita buscar a intimidade da ausência, reencontrar os deuses que não existem mais, escapar das certezas, da forma como Blanchot propõe em sua obra *Espaço Literário*:

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, *linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem*, linguagem imaginária e linguagem imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante

e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir. (BLANCHOT, 1987, p. 42, grifos nossos).

Neste ponto em que nada se revela é onde acontece o tempo do *devir*. É onde tudo se torna imagem: a presença-ausência das sereias fascina e atrai, a essência da sua imagem é estar toda para fora, desvelada, mas ainda encontrar-se inacessível e misteriosa. As sereias possuem “canto ainda por vir”, um canto inumano para uns e encantador para outros. Seu lugar desaparece, uma vez que a origem e a região daquela música já desapareceram. As sereias encarnam o encantamento do canto e começam a ser compreendidas como as personificações do que Blanchot chama de imagem. É, portanto, uma única e mesma experiência aproximar-se do canto das Sereias e encontrar a imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Quando não existe nada, a imagem encontra ai a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está ai a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambiguidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina. Soberba potência, [...] que faz da eternidade um nada e do nada uma eternidade. (BLANCHOT, 1987, p. 225).

Assim, canto e imagem podem ser correlacionados, uma vez que esta ambiguidade da experiência (real/imaginário) está presente em certo momento. Porém, a imagem, assim como o canto, não pertence a nenhum presente e até destrói o presente em que parece introduzir-se, pois é a presença de um canto que ainda estava *por vir*. Sempre um *por vir* ambíguo que produz duas versões do imaginário:

[...] o que fala em nome da imagem, “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos faz resvalar para onde talvez

estejam presentes, mas em suas imagens; e onde a imagem é o momento da passividade, não tem valor, nem significativo em afetivo, é a paixão da indiferença. (BLANCHOT, 1987, p. 265).

Essa duplicidade é que caracteriza a região do imaginário. A ambiguidade convive de forma plural e complexa, não exigindo uma posição de escolha. Quando busca se distinguir “ora isto, ora aquilo” faz-se uma delimitação. No sentido proposto por Blanchot, o sentido não é fixo, e tudo parece ter infinitamente sentido. Ainda assim, esse infinito de sentido não tem necessidade de ser desenvolvido, ele é imediato, imediatamente vazio, aberto, exterior. “Nada *tem* sentido, mas tudo *é* sentido. E o sentido é o próprio vazio que a imagem traz: a presença sob os moldes da fascinação. Como a fascinação que se dá no encontro com as sereias.” (ALMEIDA, 2012, p. 60).

Através do canto das sereias Blanchot remete a um reencontro do imaginário alusivo às metamorfoses de cantos vindouros e acontecidos no discurso dos navegantes e no imaginário popular. Não há como saber a qual tempo pertence o acontecimento, se o ouvir acontece apenas no tempo da narrativa ou se é necessário o ouvir para se tornar realidade e verdade. Para chegar lá, Ulisses precisa estar lá.

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-a para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre para o futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, ainda, pela primeira vez, mas a imagem que nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária. (BLANCHOT, 2005, p. 23).

O dever do canto está em um tempo vazio, o próprio tempo da narrativa, um tempo que não está fora do tempo, porém é experimentado

como exterior, um espaço imaginário onde a arte se encontra. Um “tempo redescoberto”, como salienta Blanchot, em que o encontro com o Canto das Sereias traz a certeza, mesmo que obscura, de que ele é um escritor. A necessidade de escrever está ligada ao não saber o que fazer com as palavras, onde se projeta ilusão, porém “tudo” pode se feito e/ou dito. Porém, devem-se driblar os impulsos para não naufragar, ora que o artista não se protege apenas do mundo, mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo, impondo-lhe o silêncio.

3.2.4 O fora. O silêncio. O desastre.

Segundo Blanchot, para aquele que escreve a obra o *fora* representa uma espécie de experiência original. Nesta experiência o sujeito que escreve é destituído de seu papel central de autor. Ele anula-se, é excluído dela para fazer aparecer o espaço vazio, espaço de uma linguagem que fala.

[Nessa fala] o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. [...] Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A palavra poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é linguagem, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância: torna-se essencial; [...] as palavras tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. [...] é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem. (BLANCHOT, 1987, p. 34-35).

O *fora* é um espaço sem lugar onde tudo pode acontecer, uma vez que a literatura possibilita que aquilo que nada é ainda, por meio dela pode tornar a ser. Diante disso, a tarefa do escritor é buscar esse momento que precede as palavras, que irá originar a criação. A “Origem” é vista não no sentido de início ou começo, mas sim de um espaço com inúmeras possibilidades sempre abertas na obra. “A

experiência do fora é uma abertura para uma linguagem na qual o sujeito, com seus afetos e a sua subjetividade falante, se cala para que fale a própria linguagem.” (ALMEIDA, 2012, p. 45).

[...] a literatura pretende fazer da linguagem um absoluto e reconhecer nesse absoluto o equivalente do silêncio. Se a linguagem pode se tornar total, assim como a poesia o exige, se ela pode se realizar totalmente, seja por se tornar um poder de dizer e ouvir, anterior a qualquer dizente e a qualquer ouvinte, seja por se firmar como objeto paradoxal, capaz de se mostrar sob um único aspecto, tal como seria visto de todos os pontos ao mesmo tempo, isto é de aparecer em perspectiva sob todas as aparências e, por conseguinte, como privada de aparências, ele necessita ultrapassar a linguagem e a cada momento se expressar como totalidade, a cada momento estar totalizante fora da linguagem. O silêncio seria então alcançado a partir das palavras e como sinal essencial de sua realização. (BLANCHOT, 2011, p. 71-72).

Ir ao encontro do canto das sereias seria ir ao encontro desse silêncio falante, um ruído, um murmúrio que os põe diante do desconhecido, do não familiar, de algo presente e ao mesmo tempo ausente, pois não se chega a ver, é uma “presença de uma ausência”, um *por vir*. No entanto, esse murmúrio do canto representa o ser das palavras, nele há um excesso de dizeres que faz com que não queiram vir à luz, recusam-se a dar-se a conhecer.

[...] era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e *despertando, nele, o prazer de cair*, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. (BLANCHOT, 2005, p. 3-4, grifo nosso).

O canto das sereias é o lugar em que fala o silêncio. Sua voz quando ouvida não cessa nem termina, deixa aquele que a escuta na espera de um fim que nunca virá. Assim, seu livro é apenas o silêncio e nada, onde reina o infinito e o pleno. Despertar o “prazer de cair”; ouvir

o canto e deixar-se cair – ir ao infinito na busca da linguagem da perfeição, como já comentado anteriormente.

Outro termo utilizado por Blanchot para discutir o espaço entre linguagem, palavra e escritura é o *desastre*. Ao pensar esta palavra ela parece distante do real, não comunica o real, está além, porém nos deixa uma inquietação que não sabemos o que é. *A escritura do desastre* foi um dos últimos livros de Maurice Blanchot, e escrito em forma de fragmentos. Peter Pál Perbart, em seu artigo *Excursão sobre o desastre*, faz alguns apontamentos sobre a obra blanchotiana:

[...] O desastre consiste em que já não se gravita em torno de um centro, ou de uma noção central, seja ela ontológica ou teológica, ética ou metafísica.[...] *É o reino da pura queda*, da exterioridade sem centro, do extravio. [...] Blanchot o diz explicitamente: o desastre não é maiúsculo, não consiste num evento ruidoso, não pode ser localizado num tempo preciso, nem num espaço delimitado... Ele é o contratempo, o entretempo, o vai e vem, a desordem nômade, a afirmação intensa do fora. O desastre é o fundo sem fundo de nosso pensamento, e “pensar seria nomear (invocar) o desastre como *arrière-pensée*”. O desastre é o que desliga aquilo que está ligado, e é nesse sentido que ele se subtrai ao poder que tudo liga, que tudo totaliza, que tudo unifica. O desastre é o não poder. (PÁL PERBART, 2007, p. 66-67, grifos nossos).

O desastre deveria ser associado ao neutro, à inoperância, pois ele está aquém do fracasso ou do sucesso, da destruição ou da redenção, do não ser ou do ser. Ele destruiu o eu da experiência, sendo agora pura passividade. Na passividade do desastre é a parte inumana do homem que vem à tona, como dispersão, abdicação anônima. O desastre interrompe a ordem do mundo, e para Blanchot a literatura, o espaço literário, o impessoal da escritura impõe esse movimento de interrupção. Nas palavras do crítico francês:

El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza a tal o cual, “yo’ no estoy bajo su amenaza. En la medida en que preservad, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy

to me vuelve pasivamente otro. No hay alcance por el desastre. Fuera de alcance está aquél a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos – en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los límites. Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es ele pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo.

El desastre está separado, es lo más separado que hay.

Cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia, pero, ya que el futuro, tan como lo concebimos en el onden del tiempo vivido, pertenece al desastre – éste siempre lo tiene sustraído o disuadido – no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio em los que se cumpla. (BLANCHOT, 1990, p. 9-10).

Ulisses no mito não se deixou levar pela experiência do desastre. O racional – e não o inumano – prevaleceu nas suas escolhas. Não deixar-se encantar fez com que seguisse a ordem para chegar ao seu destino ileso e contar as suas aventuras. Porém, quando pensamos no canto das sereias, observamos o quanto o caminho ao qual seu canto levaria o herói da Odisseia, seria o caminho do desastre, o espaço sem tempo ou direção, a busca de um *por vir* eterno e sem medidas.

3.3 A SEREIA E UM EXEMPLO DO ATO DA ESCRITA

3.3.1 A leitura: uma experimentação do fazer-se obra

A leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não indaga enquanto é visto. A leitura confere ao livro a existência abrupta que

a estátua “parece” reter do cinzel: esse isolamento que a furta aos olhos que a vêem, essa distância altaneira, essa sabedoria órfã, que dispensa tanto o escultor quanto o olhar que gostaria de voltar a esculpi-la. O livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor. [...] Ela [a leitura] “faz” somente com que o livro, a obra se torne – torna-se – obra para além do homem que a produziu [...] O próprio da leitura, a sua singularidade elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra” (BLANCHOT, 1987, p. 194).

Maurice Blanchot em sua obra *O espaço literário* apresenta-nos uma discussão sobre a leitura. Para ele a leitura faz com que a obra se torne obra. Ao ler o livro o leitor não se acrescenta a ele, no entanto alivia-o de todo e qualquer autor. Ler seria fazer com que o livro se escreva ou seja escrito, porém sem a intermediação do escritor, ou qualquer outro que o escreva. O “fazer-se” tornar obra, como aponta Blanchot, não se refere a uma atividade produtora, ora que a leitura nada faz e nem acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é uma liberdade que acolhe e possibilita no seu espaço aberto de consentimento afirmar a decisão desconcertante da obra: afirmar-se de que ela é, e nada mais.

3.3.2 A obra: a Sereia e o ato da escrita

3.3.2.1 Introduções para Leitura

Uma criança em seus primeiros anos de vida, ainda inocente, com seu conhecimento de mundo ainda estéril, sem influências, ideologias ou dogmas pré-estabelecidos, uma virgindade e uma pureza em seu olhar, tudo é descoberta e formação. Seu conhecimento, a um primeiro momento, é tátil sem precisar “fechar os olhos para ver”, como nos sugere James Joyce em *Ulisses*. Ela olha, vê e sente, uma vez que não precisa fechar os olhos, pois não possui um arquivo²⁸ constituído (ele

²⁸ Arquivo no sentido que nos propõe Derrida: a experiência da memória. Todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões, como também a sua decodificação, armazenando-as e as preservando.

está para ser construído a cada experiência). A criança diverge do “experiente”, no sentido de que este já possui um arcabouço de vivências, experiências, leituras, que formam seu arquivo. George Didi-Huberman em seu livro *O que vemos e o que nos olha* nos propõe uma experimentação: “[...] fechar os olhos para ver quanto o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Para ele devemos olhar a obra sem deixar que nada escape por possuímos concepções pré-estabelecidas, sentir o *vazio* e preencher com a nova experiência, podendo, assim, quase nos igualarmos a uma criança em descoberta.

Didi-Huberman, na obra citada, busca demonstrar o dinâmico presente ao contemplarmos uma obra de arte, uma vez que há uma aproximação e um afastamento, existe algo que nos olha naquilo que vemos. Deste modo, ao contemplarmos um objeto, com o nosso olhar o capturamos e nesse mesmo momento o objeto nos captura. Há uma cisão do olhar que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seguindo o movimento proposto por Didi-Huberman pode-se pensar em outra dinâmica: “*o que lemos e o que nos lê*”. Ítalo Calvino nos faz refletir a esse respeito no prefácio a obra *A trilha dos ninhos de aranha* (1947): “[...] todo o livro novo que lemos é como um novo olho que se abre e modifica a visão dos outros”. Quando lemos não há como não trazer para essa nova leitura sensações e ensinamentos obtidos com obras anteriores. Ao vermos algo, algo nos olha, mas ao lermos algo, algo também nos olha, nos lê, nos remete a outros. O desafio é sair do reduto estático de uma só visão, de uma só leitura, tentar o *vazio*, o estéril. Dessa forma, podem-se sugerir duas dicotomias: VER X OLHAR / LER X OLHAR, buscando uma dimensão plural da discursividade.

Nesse momento é interessante trazer à discussão a figura de linguagem: paródia. Apesar da palavra na maioria das vezes nos remeter à sátira, à burla, nos valeremos do sentido etimológico da palavra ressaltado por Haroldo de Campos. Etimologicamente a palavra é de origem grega: “pará” = junto, ao lado de; “-odé” = ode, canto, nos remetendo à definição de paródia como canto paralelo, diálogo de vozes, conforme explicita, em *Introdução crítica a Oswald de Andrade – Trechos Escolhidos*: “Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (CAMPOS, 1967, p. 16). Tal explicação feita pelo poeta e tradutor paulista também havia sido explorada anteriormente em outra introdução de outra obra de Oswald de Andrade:

Memórias Sentimentais de João Miramar, de 1964. Naquela oportunidade, o prefácio intitulado “Miramar na Mira”, de Haroldo de Campos, destacava a paródia como um importante instrumento para compreender obras literárias irredutíveis a uma classificação quanto ao gênero (como exemplo Cervantes), como também para compreender obras modernas (*Thomas Mann*, de Joyce). Aplicou igualmente o conceito à literatura brasileira:

A paródia programática à linguagem pretensiosa e falsa e à oca verbosidade permitiu-nos cotejar a prosa de Mário com a de Oswald e mostrar pontos de contato entre ambas. Isto, se em nada desmerece a primeira, pois os elementos oswaldianos foram aproveitados num sentido pessoal e perfeitamente integrado [...]. (CAMPOS, 2004, p. 32-33).

Observamos que em um texto paródico é preciso reconhecer o entrelaçamento do outro texto, identificar e afastar. Assim, verificamos que a paródia não é apenas um fato de escritura, mas também de leitura. A análise interna de um texto e sua descrição retórica não são suficientes para revelar seu caráter paródico. As condições de recepção das obras determinam, em cada grupo social, a sensibilidade do público. A eficácia paródica engaja a situação do texto como espaço de convivência entre sujeitos que participam de uma mesma cultura. (SÁ, 1993, p. 21). Claude Abastado, em um ensaio de 1976, publicado em um número especial do *Cahiers Du 20^o siècle*, intitulado *Situation de la parodie*, salienta a necessidade da participação do leitor na construção de sentido do texto paródico, sendo este mais complexo do que no caso da leitura comum. Aqui retornamos a proposta inicial do trabalho: “o que lemos e o que nos lê”, trata-se de um diálogo, há uma pluralidade de discursos em que o leitor é a chave para o entendimento, é a partir dessa leitura que um novo olho será aberto.

Nesse sentido, propomos uma dinâmica para a análise da obra de Clarice Lispector: *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, em que o mito das Sereias de Ulisses foi lido, no entanto uma leitura com um olhar diverso, plural, destacando, sobretudo a paródia contida nos textos. Ou seja, propomos um desafio de experimentar a leitura fazendo a obra tornar-se obra.

3.3.2.2 O exemplo do ato da escrita em Clarice Lispector

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, romance escrito por Clarice Lispector em meados de 1969, baseia-se na história de Loreley cujo apelido é Lóri, professora primária que passa a viver na cidade do Rio de Janeiro após sair da casa de seus pais, no interiorano município de Campos. De família rica, com quatro irmãos homens, tinha suas regalias por ser a única filha mulher. No Rio de Janeiro, conhece Ulisses, professor de filosofia. O encontro se deu em uma noite em que esperava um táxi e ele lhe ofereceu carona. A partir daí, após ter tido outras experiências amorosas, para ela esta lhe parecia ser uma relação realmente verdadeira. Ela amava pela primeira vez e tinha que passar por este processo de aprendizagem desse novo sentimento, o qual ela tinha de aceitar. Este romance de Clarice, dentro de sua obra, pode ser considerado o mais lúdico e, possivelmente, o mais ousado em termos de caricaturização estilística a operar-se entre os gêneros masculino e feminino. O romance pode ser interpretado como uma farsa amorosa, um jogo romanesco onde uma das possibilidades de interpretação é a relação paródica com a leitura tradicional da *Odisseia* e a realidade burguesa atual.

Narrado em terceira pessoa, a obra nos fornece pistas de como vivenciar a ideia de amor. A escritora parte do discurso mítico amoroso mais banal para operar uma reestruturação. O caminho escolhido é o da paródia, como explica a professora Ana Luiza Andrade em um artigo dedicado a esta obra:

[...] *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* parodia os estilos escriturais masculino e feminino, mesclando, com a mesma técnica assimiladora, o sério ao cômico, o elegante ao pretensioso, a pompa ao trivial. [...] No romance de Clarice Lispector, a paródia consiste na mudança que se opera nos personagens enquanto caricaturas dos estilos masculino e feminino, num jogo de sedução escritural indicado no subtítulo – *O Livro dos Prazeres*. Sobretudo, a autora faz comentário sobre a condição feminina através da escritura. O título – *Uma aprendizagem* – diz respeito à aprendizagem feminina, ao seu próprio exercício escritural em relação à escritura masculina. (ANDRADE, 1988, p. 47).

Podemos inserir à discussão o conceito de escritura proposto por Jacques Derrida, em *Gramatologia* (1973), pois segundo ele a partir da escritura pode-se entender a linguagem, buscando os rastros daquilo que está ausente.

Necessidade que mal se deixa perceber, tudo acontece como se – deixando de designar uma forma particular derivada, auxiliar da linguagem em geral (entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc.), deixando de designar a película exterior, o inconsciente de um significante maior, o *significante do significante* – o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem. Em todos os sentidos desta palavra, a escritura *compreenderia* a linguagem. (DERRIDA, 1973, p. 8, grifos do original).

É a distância entre o signo e o objeto que deixa os rastros, os rastros que observamos no escrito de Clarice em *O Livro dos Prazeres*. Há um exercício escritural, que transborda de sentidos, vai além dos signos, sobrevivendo ao conceito de linguagem e apagando todos os seus limites. Clarice utiliza da linguagem para ir além da linguagem. Utiliza de significantes para ir além dela mesma. A significação extrapola, a partir do fim é que vemos os rastros do sentido.

As personagens do romance, parodicamente, possuem papéis narrativos que de algum modo remetem a personagens onde a postura comportamental é revelada sutilmente na narrativa. Vê-se no romance de Clarice uma perda da imagem que coincide com a inversão escritural, ora que de um lado há Loreley a sedutora dos homens, como no mito, que recobra a voz de Lori. Ora do outro lado encontramos outro ser lendário, Ulisses, que “perde a força inspirada no mito homérico em que, atado ao mastro, resiste ao chamado sedutor do canto fatal das sereias. Em *Uma Aprendizagem*, Ulisses torna-se humano.” (ANDRADE, 1988, p. 48), divergindo do Ulisses da *Odisseia* já que, para Blanchot, em seu texto *O canto da sereia*, é o encontro com a Sereia que o torna ficção, uma vez que a introdução desse episódio na narrativa faz com que o real se torne imaginário e/ou enigmático.

Na obra observamos uma inversão de papéis no jogo de sedução feminino e masculino. Quando no romance a personagem feminina é chamada por Lori ela é a seduzida por um Ulisses sedutor, porém

quando a personagem passa a ser Loreley é ela quem o seduz, e ele passa a ser o seduzido. Há um desdobramento dos enredos feminino e masculino que se cruzam e se distanciam um do outro, resultando, como aponta Andrade, em uma “autodramatização da linguagem”.

Clarice Lispector nos propõe alguns aspectos de uma paródia burguesa do mito homérico. Ela difere ao reverter a tradicional aprendizagem de Ulisses na aprendizagem da sereia. É a ‘sereia’ Loreley que busca o tempo todo no romance, que possui a necessidade da solidão, de fugir de Ulisses: “[...] Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ele era o perigo” (LISPECTOR, 1982, p. 78). O romance se contrapõe ao tradicional, ao cânone em que a Sereia é aquela que persegue, encanta e seduz, trazendo uma releitura. Mas, é no mar que a personagem deixa ser transformada: de seduzida a sedutora, de mulher burguesa a sereia. Ela aprende pelo ritual, aprende em si. Através do banho no oceano, por meio da transformação da sua personagem, ocorreu uma mudança, o oceano no qual se banha não é mais o homérico, mas um oceano moderno de novos sentidos e significados. Neste episódio, parodicamente, pode-se visualizar o escritor e o ato da escrita, uma vez que, para Blanchot:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 1987, p. 24).

O banho do mar sinaliza que a autora ao escrever deixa-se envolver pelo fascínio da linguagem inserida no absoluto e imenso oceano. Por meio da escrita e da inserção daquele que escreve neste espaço desenha-se uma presença-ausência, ele está e não está, a personagem muda, torna-se outra, porém não em um outro, mas em si.

O banho no mar como um ritual de passagem não aparece somente em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, mas também em um conto de Lispector *As águas do mundo*. No conto, assim como na obra citada, o banho da mulher no mar possui uma condição ritualística, representando a iniciação única da linguagem dramatizada. Esse ritual também vai ao encontro da tradição cultural masculina. O

mar representaria a conquista masculina – uma vez que a conquista do novo mundo se deu através da navegação – e o banhar-se caracterizaria que a mulher possui os requisitos necessários para executar seu papel feminino, não só na escrita, mas na sociedade.

[...] o “mar é uma realização” e tem que ser respeitado como força conquistada pelos homens, mundo masculino que já é contestado por Clarice em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*: “Como explicar que mar era o berço materno, mas que o cheiro era todo masculino?” (p. 55) Em “As Aguas do Mundo” a frieza do mar tem que ser enfrentada como ritual, estranhamento inicial que se cumpre para que seja tomado o reconhecimento da própria ignorância: a mulher se conhece menos do que conhece o mar. O autoconhecimento se desperta pelo cheiro: “O cheiro é de uma maresia tonteante que *a desperta de seus mais adormecidos sonhos seculares*”. (ANDRADE, 1994, p. 288, grifos nossos).

A mulher, o feminino, é despertada dos “seus mais adormecidos sonhos seculares”. A mulher retoma – ao nos remeter às sereias homéricas – a frente da sua vida, seduzindo, encantando, fazendo-se notar. Se são as sereias (o feminino) que enclausuram Ulisses (o masculino) na narrativa, com o banho do mar (masculino) a mulher (feminino) acorda e cristaliza seu poder de escrever, busca sua identidade e seu conhecimento.

[...]

Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem.

Vai entrando. A água salgada é de um frio que lhe arrepiava em ritual as pernas. Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorresse sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonhos seculares. E agora ela está alerta, mesmo sem

pensar, como um caçador está alerta, mesmo sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda - e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido.

[...]

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe com o sal, os olhos avermelham-se pelo sal secado pelo sol, as ondas suaves lhe batem e voltam, pois ela é um anteparo compacto. (LISPECTOR, 1998, p. 145-146).

Em *As águas do mundo*, um conto de Clarice Lispector inserido na obra *Felicidade Clandestina* (1971), a mulher é iniciada na escrita. Existe uma transformação do estado líquido no sólido no ato de produção que recorda a mulher de “proa”, como aponta o enxerto acima. Ela toma a frente na produção do texto, abrindo caminho entre as águas. Assim como as sereias de Brennan são como carrancas que espantam o mal, a “mulher-proa” e a mulher-sereia de Clarice tomam a frente metaforicamente com a “coragem secreta” de abrir caminho no texto, de produzir-se e firmar-se dentro de uma tradição masculina, de conquistar enquanto são conquistadas, “do lembrar-se renovado de seu esquecimento no sono secular”, como ensina Andrade em um texto a *Bizarra Coincidência: Clarice Lispector e Julio Cortázar* (1994).

Clarice dramatiza a linguagem. Tem na imagem da “mulher-proa” ou da mulher burguesa a retomada do papel de sedutora-sereia, como exemplos de processo de produção textual que atingem um nível poético que intensificam em mudanças bruscas de ritmo, a partir de confrontos de entrega e violência contrários, que se chocam e passam da estruturação à destruição da narrativa, equivalentes a línguas e/ou culturas diferentes, mundos que se estranham, estados que se formam do líquido ao sólido, em busca de sua identidade.

Ao lermos as obras devemos olhá-las sem deixar que nada nos escape por já possuímos concepções pré-estabelecidas, sentir o *vazio* e preencher com a nova experiência, uma vez que o que nos é apresentado com as leituras é algo novo, sensível, diverso do “original”.

O leitor faz a obra; ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa

escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. Tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si. (BLANCHOT, 2011, p. 317).

A ‘sereia’ de Clarice pertence a um mundo burguês que está aprendendo a seduzir, está se encontrando dentro de si mesma. Encontrar a si, a paródia, o “canto paralelo” auxiliou nessa questão, um encontro com partida marcada para uma nova experiência. Vemos uma pluralidade de discursos em que o leitor é a chave para o entendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aby Warburg quando nos apresenta a ideia de sobrevivência e movimento da imagem, a pensa como algo não inerte e/ou inanimada. Para o historiador de arte, ela (a imagem) possui uma vida póstuma, em que cabe ao sujeito histórico fazer com que aconteça o movimento de transmissão, permitindo que esta imagem não desapareça, mas apenas se modifique, como um pós-viver. Deste modo, neste trabalho buscou-se analisar as sereias considerando as diferentes imagens e sentidos por ela produzidos no passar do tempo. O mito homérico (do encontro de Ulisses com a sereia) e a imagem da sereia deixaram rastros, vestígios, pegadas, em que a sensibilidade frente à racionalidade fez com que observássemos o movimento de transformação de seus sentidos figurais e significados.

A imagem da sereia teve múltiplas formas e significados nos diferentes tempos e sociedades. Passaram a não ser mais vistas apenas como belas e encantadoras, mas como sendo “animais marinhos”, como apontou Borges, ou silenciosas como nos apresenta Kafka, ou ainda carrancudas como esculpiu o artista plástico Francisco Brennand. As sereias na modernidade são vistas – no sentido literal do verbo *ver* – em novas roupagens e leituras. Esta nova visão faz com que se desmonumentalize o mito que, por tão longo tempo, foi contemplado como um grande monumento. Na modernidade o mito se quebra ou “sobrevive”.

A imagem da sereia apresenta-se disseminada nos diferentes campos das artes. Podemos encontrá-la na literatura, nas artes plásticas, no cinema, dentre outros. Cada área, obra e/ou trabalho expõe a imagem da sereia com uma singularidade de sentidos e significados. Sua significação e interpretação se dão em um espaço e um tempo particular, onde se percebe, por meio do movimento de sobrevivência, que esta imagem manifesta-se em diferentes horizontes e em um espaço de mudanças permanentes.

Para este trabalho, sobre a sobrevivência do mito das sereias, partiu-se da escolha de determinados aspectos correlacionados à área da literatura. Em nenhum momento houve a intenção dar conta de toda a dimensão que a imagem da sereia significa no campo das artes. Tomou-se o cuidado de evitar concepções reducionistas, não pensamos a imagem da sereia como sendo um corpo único, significando em um único tempo. Esta imagem possui uma relação atemporal e que pode também ser pensada além da sua materialização visual. Assim, o

proposto, desde o título, foi trabalhar com três aspectos – que também refletem na divisão do texto –, quais sejam: Kafka e o silêncio, Brennand e a arte e Blanchot e a literatura.

No primeiro ponto discutido – *Kafka e o silêncio* – abordou-se, além dos aspectos característicos da obra kafkiana, o conto *O silêncio das sereias* em que Kafka propõe uma releitura do mito homérico. Observou-se que, no texto kafkiano, as sereias não mais cantam e encantam, mas sim silenciam, proporcionando uma quebra de sentido e de significado de uma narrativa tida como um cânone da literatura ocidental. Por meio da imagem das sereias criada no conto sobrevém uma nova leitura, uma nova interpretação. O conto traz à discussão não mais os anseios de navegadores, mas as inquietações de um mundo moderno, de um mundo do trabalho, de um mundo de funcionários públicos, um mundo com suas regras e comportamentos, que só sabe respeitar o tempo do relógio. O texto de Kafka nos apresenta um jogo entre ouvir e fingir não ouvir, onde silenciar e usar de jogos de aparências faz com que a sociedade inserida nessa modernidade não se perca. Faz com que o mesmo de todo o dia e todo tempo, a reprodutibilidade do igual, não tire o mundo moderno do caminho traçado. Assim, visualizamos um encadeamento de imagens, em que arcaico e moderno coexistem fazendo com que o mito sobreviva e se “salve” neste mundo fragmentado e sistematizado.

No segundo capítulo, *As sereias no Paraíso Perdido: Brennand e a arte*, por meio da imagem das cinco sereias de Francisco Brennand, alocadas de frente ao Marco Zero, no Parque das Esculturas, na cidade de Recife, apresentou-se uma releitura da cena que, supostamente, os descobridores do Novo Mundo encontraram aqui quando chegaram. Nas sereias de Brennand é possível observar a inserção de discursos visuais. Não são palavras como ocorre com Kafka ou Blanchot que orientam a interpretação e os sentidos, mas sim o que está inscrito na obra de arte. Na obra do escultor recifense encontramos a escritura inscrita. Contudo, observamos também que a significação do mito das sereias em Brennand vai além do aspecto visível. Suas sereias foram criadas no período moderno e não são belas e encantadoras, mas sim desiludidas com o que a conquista e a modernidade proporcionaram ao Novo Mundo, principalmente na cidade de Recife. Diversamente do que acontece no mito homérico elas não olham os navegadores esperando que avancem para alto mar, e sim estão localizadas olhando para o continente como carrancas escandalizadas com a Recife em ruínas. Sua imagem são alegorias possuindo em si uma verdade múltipla e nunca acabada, que se estende além da escultura – como buscamos entender ao

pensar o seu olhar para as antigas ruínas da muralha holandesas. As sereias de Brennand não apenas olham, elas veem algo, veem a ruína, veem o passado e o presente. E esse entrelaçar de tempos não está somente no externo, no que olham, mas também o carregam em si (no seu sentido), pois o arcaico e o moderno/contemporâneo coexistem na imagem da sereia e, mais uma vez, o mito sobrevive.

No terceiro capítulo abordamos o aspecto da literatura e o correspondemos às reflexões de Maurice Blanchot. O literato francês recorre à ilustração do mito do encontro das sereias com Ulisses para exemplificar o “não” nascimento da literatura, uma vez que o Ulisses/o navegante/ o escritor não se deixou enfeitiçar pelo encanto e levar-se para o vazio. O silêncio não se deixou cair no abismo e desatar-se da sua obra. Deste modo, observamos como o mito é uma experiência ilusória, seu sentido simbólico determina um sentido global, que não remete apenas àquele objeto, mas a do mundo em seu conjunto, da conduta da existência humana em seu conjunto. O mito da sereia atravessa diferentes espaços e apresenta-se como algo fora do tempo. Ela perpassa do arcaico ao moderno, não deixando suas características principais de encantar, mas, no espaço em que se encontra esse “encantar, enfeitiçar” toma diferentes sentidos. O espaço que ela toma em Blanchot é o da literatura, uma representação do encontro com o imaginário.

Selecionamos três imagens de sereias e vimos como a imagem pode ser de novo interpretada e reinterpretada. Blanchot, como citamos na introdução deste trabalho, disse que “O mito, por trás do sentido que ele mostra, reconstitui-se incessantemente” (BLANCHOT, 2011, p.87), assim, concluímos que o mito se reconstitui no espaço e no tempo, sendo a imagem das sereias uma imagem sobrevivente, que na literatura, ou qualquer outra arte, pode, ao buscarmos desvendá-la, proporcionar-nos uma experiência de descoberta, não somente para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos. O mito vai além, podendo chegar a ser um *por vir* de sentidos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Nicastro Honeski. Chapecó, SC: ARGOS, 2009.

_____. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. O dia do juízo. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 27-30.

ALMEIDA, Marcela Moura. *Maurice Blanchot e a literatura – uma experiência outra*. 2012. 72 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

ANDRADE, Ana Luiza. O livro dos prazeres: A escritura e o travesti. *Separata*, Lisboa, n. 101, p.47-54, jan/fev, 1988.

_____. Bizarra Coincidência: Clarice Lispector e Julio Cortázar. In: ANTELO, Raul (Org.). *Identidades e Representações*. Florianópolis: Pós Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária – UFSC, 1994, p. 283-305.

_____. Ruínas de mundos perdidos: A estética residual de Brennan. *Revista de Estudos Brasileiros Contemporâneos*. Brasília. n.40, jul./dez.2012, p. 113-131.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ ; BOLLE, Willi; MOURÃO, Cleonice P.
 B. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1990.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1982.

BREMER, Lígia Maria. *A modernidade das sereias: um diálogo entre arte e literatura*. 2014. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

BRENNAND, Francisco. *Testamento I: o oráculo contrariado*. Recife: Bagaço, 2005.

_____. *Diálogos do Paraíso Perdido*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1990.

BRENNAND e o sentimento trágico do mundo. Direção de ARAÚJO, Olívio Tavares de. DVD (30 min). 1998. Documentário.

BRENNAND – Ovo Omnia. Direção DONOVAN, Lis. DVD (15 min). Filme apresentado no 5º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Mara da Feira – Portugal em 2001. 2000. Documentário.

BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2000.

BUENO, Alexei [et al]. *O universo de Francisco Brennand*. Rio de Janeiro: G.. Ermarkoff, 2011.

CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo (SP): Globo, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Quatro esperas”. In: _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, Flavio de. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHEREM, Rosângela Miranda. Walmor Correa, um artista de ficções. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. 2010, Cachoeira, Bahia. **Anais...**Cachoeira/BA: ANPAP, 2010, p. 899-913.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas/SP: Papyrus, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013a.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. De semelhança a semelhança. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol.13, n. 1, jan/jun, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

FRANCISCO Brennand – O demiurgo. Diretor COELHO, Feli; GIOVANI, Celso. Ministério da Cultura. 1996. DVD (30 min). Documentário.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do Exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Forense, 2009. p. 219-242.

FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que é a imagem dialética?” In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Org.) *História e Arte: imagem e memória*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2012.

_____. *Resistir às sereias*. Disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/2010/03/resistir-as-sereias/>. Acessado em 23 de novembro de 2014.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 1999.

_____. Homero e a Dialética do Esclarecimento. *Boletim do CPA*. Campinas, n. 4, jan/dez, 1997.

HOLANDA, Sergio Buarque. Visão do Paraíso. In: *Visão do Paraíso: os motivos endêmicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultix, 2006.

HUCHET, Stéphane. Prefácio à edição brasileira - Passos e caminhos de uma história da arte. Belo Horizonte, 1998. In: DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

KAFKA, Franz. O Silêncio das Sereias. In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 104-106.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quarto conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Camila da Costa. *Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. As águas do mundo. In: _____. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2013.

MATOS, Olgaria C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, o leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MELO NETO, João Cabral. Paisagens com cupim. In: *Poemas pernambucanos*. Recife: Centro Cultural José Mariano, Sindicato do Açúcar do Estado de Pernambuco; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008.

ORLANDI, Eni P.. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas/ SP: Pontes Editores, 2008.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas/ SP: Editora da UNICAMP, 1997.

OTTE, Georg. Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 3, p. 63-70, jan/jun. 2011.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Editora Tecnoprint S. A., 1983.

PÁL PELBART, Peter. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense 1989.

_____. Excurso sobre o desastre. In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (Org.). *Barthes/ Blanchot: um encontro possível*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 65-74.

_____. *Fala dos confins*. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fala-dos-confins/>>. Acessado em 03 de maio de 2014.

PONTE, Antonio José. “Un arte de hacer ruínas”. *Un arte de hacer ruínas y otros cuentos*. Prolog. Esther Whitfield. Mexico: FCE, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993

SOUZA, Jessé e ÖELZE. *Berthold. Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 137-144.

TUNGA. *Barroco de Lírios/ Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

WARBURG, Aby. *Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *La larga revolución*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión 2003.