



[ORG.] PROF<sup>o</sup> DR<sup>o</sup> FERNANDO DE MENDONÇA / PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO  
ANO VIII > Nº 12/13 > 2020 > ISSN 2316-316X

# intersemioserevista digital



MISE  
EN ABYME



NELI

[ORG.] PROF<sup>o</sup> DR<sup>o</sup> FERNANDO DE MENDONÇA / PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO  
ANO VIII > Nº 12/13 > 2020 > ISSN 2316-316X

# intersemioserevista digital



NELI



UFPE

MISE  
EN ABYME

Esta edição foi financiada pelo “Plano de Ação Especial de Auxílio Complementar à Pesquisa”, instituído por meio da Portaria nº 870, de 13 de novembro de 2020, no âmbito da Iniciação Científica ou da Iniciação Tecnológica e Inovação da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

---

#### **CONSELHO EDITORIAL**

PROF. DR. ANTONIO VICENTE

SERAPHIM PIETROFORTE (USP)

PROF. DR. EDUARDO STERZI (UNICAMP)

PROF. DR. FABIO ANDRADE (UFPE)

PROF. DR. FABIO PAIVA (UFPE)

PROF. DR. FERNANDO MENDONÇA (UFS)

PROF. DR. HENRIQUE MAGALHÃES (UEPB)

PROF. DR. LUCIANO JUSTINO (UEPB)

PROF. DR. NEWTON DE CASTRO PONTES (URCA)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ANGELA PRYTHON (UFPE)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ANNITA MALUFE (PUC-SP)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ERMELINDA FERREIRA (UFPE)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO NINO (UFPE)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> RENATA PIMENTEL (UFRPE)

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> SHERRY ALMEIDA (UFRPE)

#### **EQUIPE TÉCNICA**

##### **EDITORES**

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO

##### **REVISÃO DE TEXTO**

IGOR GONÇALVES MIRANDA

##### **PROJETO GRÁFICO**

PEDRO ALB XAVIER

##### **IMAGEM DA CAPA**

OBRA: RE-ENQUADRAMENTOS, 2000

/ MARIA DO CARMO NINO

##### **WEBDESIGNER**

JOÃO BOSCO



*su.má.rio*

## **EDITORIAL**

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Fernando de Mendonça

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo de Siqueira Nino ..... 8

## **DO PROCESSO COMO CRIAÇÃO**

(notas sobre *parque das ruínas*, de Marília Garcia)

Eduardo Gonçalves ..... 14

## **OBJETOS-POÉTICOS**

A palavra-imagem em Gabriela Marcondes

Ariela Fernandes Sales ..... 40

## **VIDEO GAMES**

A autorrepresentação em abismo

Mariana Duarte ..... 56

## **A OBRA KAFKIANA EM *RESIDENT EVIL: REVELATIONS 2*:**

Convergência intersemiótica nos jogos eletrônicos

Yann Dias da Silva Maia ..... 68

## **A RIVALIDADE ENTRE O MUNDO REAL E SUA REPRESENTAÇÃO**

*Os moedeiros falsos* de André Gide

Ana Ferreira ..... 86

## **A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *LOVING VINCENT***

Gabryelle Gois Lopes

Fernando de Mendonça ..... 100

## **A *MISE EN ABYME* EM A QUEDA DA CASA DE USHER**

Do conto ao cinema

Renato da Silva Oliveira ..... 120

## **O HORROR EM ABISMO**

Uma reflexão metalinguística sobre a quadrilogia *Scream*,  
de Wes Craven

Derick Rafael Santos Cavalcante ..... 136

## **DIALÉTICA VAMPIRESCA EM ABISMO:**

o cinema 'underground' norte-americano diante do espelho

Túlio de Araujo Rocha ..... 152

## **A ESCRITA ENSAÍSTICA NO MEIO DO REDEMUNHO**

**DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Wanessa Rayzza Loyo da F. M. Vanderlei ..... 172

## **METAMUSEU ABISSAL:**

O Projeto Inocência de Orhan Pamuk

Ermelinda Maria Araújo Ferreira ..... 196

# **EDITORIAL**

**Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Fernando de Mendonça**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo de Siqueira Nino**

O tempo verbal que sintetiza nossa era é o gerúndio

Eugenio Bucci

A imagem de capa que abre esta edição temática da Revista *Intersemiose*, sobre *mise en abyme*, produzida por uma das responsáveis na organização deste dossiê, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Carmo de Siqueira Nino, no ano 2000, intitula-se “Re-enquadramentos” e problematiza uma experiência criativa pessoal a partir da prática da fotografia digital e da vertiginosa consciência *em abismo*. Trata-se de um impulso que sintetiza boa parte do repertório teórico e analítico que dá corpo ao presente sumário (reunido há mais de um ano e somente agora trazido a público, numa edição retroativa, por conta de dificuldades com o isolamento pandêmico e a diminuição de incentivos no âmbito acadêmico brasileiro), a saber: reflexos especulares, intermedialidades, postura paródica, diálogos metalinguísticos, hibridismos, repetições autorreflexivas, fragmentações labirínticas, dentre tantos outros efeitos que decorrem da intrincada problematização que se alcança a partir da estrutura abismal. Algumas considerações sobre o trabalho de Nino podem ser inicialmente destacadas, com o intuito de lançar luz a questionamentos concernentes à heterogênea reunião de textos aqui disposta.

“Re-enquadramentos” integra a série *Projeções*, constituída principalmente de trabalhos que são feitos a partir do escaneamento de fotografias — em sua maioria autorretratos ou simplesmente retratos da vida da autora, do passado que remonta da infância a vivências mais recentes. Fotos comuns de família, assim como de parentes e de amigos, ou ainda o registro de paisagens ou lugares guardados com uma lembrança afetiva. Refazendo estes idos caminhos em um lento vagar que vai de foto em foto, inicialmente na seleção das imagens e posteriormente na metódica construção das futuras e novas configurações imagéticas, a relação de temporalidades adquire, assim, um caráter presencial, uma dimensão sensorialmente tátil muito forte, amorosa no sentido proustiano, pela atenção dada aos detalhes, ou ainda barthesiano, já que submetida a acasos

interiores e exteriores. Revela-se cara a ideia de um olho-tato, um olho háptico, que ao tocar em algo lhe proporciona vida, animando-o. Presente que mergulha de imediato no passado, mas que, nem por isso, deixa a imagem fotográfica fora de uma abertura ao pensamento e à fruição, pronta a se tornar viva, a se achar no olhar de quem a observa, numa espécie de abrandamento do seu peremptório *foi*.

A apropriação de fotos pessoais e a produção mais recente de imagens constituem o ponto de partida, o vocabulário formal com o qual o imaginário criativo se defronta nas operações de ressignificação efetuadas: elas são então trabalhadas e inseridas em um âmbito estético, simbólico, social e histórico, diferentes daqueles que prioritariamente seriam os de sua origem. Dialogam com a história da cultura visual, com a história da arte, ou, como diria Malraux, simplesmente com a história daquilo que é fotografável. Na imagem, a prática dominante da colagem consiste fundamentalmente em dissociar para recompor, em um processo inicial que remete ao fragmentário para em seguida o reunir. Eis o fascínio pela imagem: um novo traçado para os desejos, etimologicamente *dis-cursos*, entre afetos e desa-fetos, numa atitude análoga a de quem faz uma declaração de princípios, assumindo a natureza hedonista, não de todo inconsciente da extrema solidão à qual Barthes se refere.

Verifica-se que o espectro geral da maioria das estratégias artísticas de criação fotográfica, que tiram partido do uso do computador, tem particular conexão com os temas do corpo, do espaço, da identidade, da autenticidade e da memória, embora estas sejam questões que já estavam presentes no cenário artístico através de outros meios, onde a fotografia tem provado ser um veículo de transição, interface entre mídia analógica e digital, e como tal, um dos agentes neste campo de tensão. Em *Projeções* há indexação do próprio tempo nas imagens, uma vez que, isolando um traço do passado, tem-se a consciência do espaço-tempo que pode ser investido pela emoção, é claro; mas principalmente por colocar em confronto a possibilidade para o observador de reconhecer nessas imagens referências culturais, históricas, simultaneamente de diversos períodos e espaços, ligadas à própria história da nossa visualidade no ocidente.

A citação paródica incita o observador a estabelecer comparações com os detalhes conhecidos, rememorando o quadro e comparando com o que ele percebe na imagem que passa diante de si, atribuindo significações de valor às mudanças. Antes de tudo, lugar privilegiado do *processual*, a tecnologia digital, imagem sempre pronta a ser presentificada com a fluidez que lhe é singular, primeiro ao viabilizar através da numerização das imagens, e depois, neste caso, ao incorporar efetivamente a temporalidade narrativa, estabelece um contraponto complexo e desafiador para permitir que esse jogo intertextual se concretize e nele, por sua vez, se reflita. Trata-se de um jogo amparado pelos evidentes ecos *em abismo*, localizados em múltiplas camadas de nossa capa, e motivador do impulso que orienta todo o estímulo desta edição.

Nesse sentido, as contribuições recebidas e aqui contempladas, de pesquisadores e pesquisadoras nacionais (contam-se três regiões representadas), de estudantes da iniciação científica à pós-graduação, assim como de docentes em atividade contínua de pesquisa, afinam-se pelo interesse especialmente amparado na interseção da *mise en abyme*. Reflexões literárias, pictóricas, digitais, cinematográficas e audiovisuais, passando por interações com a mídia dos games e um interesse também voltado para o auto processo criativo, dão forma a uma unidade que, mesmo híbrida e fragmentária, não deixa de se estabelecer com rigor e intencionalidade, irmanando-se à problematização do olhar lançado na capa. Olhar que não se finaliza, mas que se oferta em condição de ser *olhante*, em permanente gerúndio, como este que continuamos vivenciando nas artes e nos estudos intersemióticos.

*ar.ti.gos*



**DO PROCESSO  
COMO CRIAÇÃO**  
*(notas sobre *parque  
das ruínas, de  
Marília Garcia*)*

**Eduardo Gonçalves**

Centro Universitário da Vitória de Santo Antão (UNIVISA)

eduardo\_goncalves\_santos@hotmail.com

**RESUMO:** *Parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, evidencia o processo de sua criação quando, antes mesmo de impresso, existe enquanto fala, no gesto que pode ser compreendido como o de testar a recepção. Além disso, é um texto em que vozes são encadeadas para a formação de um complexo paginário crítico-criativo acerca dos modos de olhar e de ver, na acolhida, ao longo de sua estruturação, de procedimentos artísticos em múltiplas linguagens, que interrogaram as suas temporalidades e as imagens que delas foram criadas, criando outras. Por isso, para o texto que ora se apresenta, ensaia-se modos de leituras, em forma de notas, que intentam compreender como a dialética de vozes, cuidadosamente cosidas, apontam para a reflexão acerca de repensar a relação do ser derivante com os espaços, a fim de revê-los. Ao longo de desta leitura, coteja-se *parque das ruínas* com obras anteriores da poeta, como forma de compreender a abissal relação existente entre elas, uma vez que, além da existência anterior à impressão, o livro para o qual se lança o olhar teve parte de sua estrutura compactada em *Câmera lenta* (2017), imbricando-se, ainda, com o projeto poético de Garcia por meio de modos recorrentes de criar: na figuração do espaço-tempo, na reflexão sobre a criação e na produção de linguagem sobre a linguagem, ao modo da *mise en abyme*.

**PALAVRAS-CHAVE:** criação; processo; *Parque das ruínas*; Marília Garcia; *mise en abyme*.

**ABSTRACT:** *Parque das ruínas* (2018), by Marília Garcia, highlights the process of its creation when, even before been printed, it exists while speech, in a gesture that can be understood as a testing reception. In addition, it is a text in which voices are linked to the shaping of a critical-creative paginary complex about the ways of looking and seeing, in the reception, throughout its structuring, of artistic procedures, in multiple languages, that questioned their temporalities and the images issued from them, creating others. That is the reason, for the text presented here, ways of reading are rehearsed, on note forms, waited to be understood how the dialectic of voices, carefully sewn, point to the reflection about rethinking the relation of the derivative being with spaces, in order to review them. Throughout this reading, *parque das ruínas* is compared with previous works by the poet, as a way of understanding the abysmal relationship between them, since, in addition to the existence prior to printing, the book here observed was part of its structure compacted in *Câmera Lenta* (2017), also intermingling with Garcia's poetic project through recurrent ways of creating: in figurating space-time, in the reflection about the creation and in the production of language about language, as a *mise en abyme*.

**KEYWORDS:** creation; process; *Parque das ruínas*; Marília Garcia; *mise en abyme*.

## 1

*Agora, entre meu ser e o ser alheio  
a linha de fronteira se rompeu.*  
Câmara de ecos, Waly Salomão, 1993.  
*escrever sobre escrever  
é o futuro do escrever*  
Galáxias, Haroldo de Campos, 1984.

Penso *parque das ruínas* (2018) como um “já estive aqui”: ora na passagem pelo precedente *Câmera lenta* (2017), ora nas escutas atentas à obra que se faz na voz, rompendo o limite da criação poética como ato em verso, num quase sublevar o poema para nos dizer de suas linhas. A leitura, então, torna-se ato mnemônico consciente, nas interrogativas que dizem respeito ao espaço-tempo em que li as regras dos procedimentos criativos em que se afiguram: “aqui só tenha uma regra: / todos os dias às 10h / tiro uma foto da ponte”. Estes versos, que abrem a seção *pausa* (2018: 43) da obra *Câmera lenta*, são os primeiros do “tem país na paisagem? (versão compacta)”, poema único e que divisa a obra, pondo-se entre o lugar do aqui e do ali ao mesmo tempo, e faz de imediato recordar o “sempre na minha vida tinha tentado pular etapas / apagar o meio o entre o processo” (2018: 26), versos do *parque das ruínas*.

Talvez a forma como começo esta nota seja, do ponto de vista crítico que objetiva uma verdade em si, uma linearidade pouco proveitosa, de modo que, ainda que não me seja diretamente solicitado, justifico pelo próprio procedimento de ler a obra: vou, verso-a-verso, consultar na “versão compacta” as presenças, as ausências, as recriações — é que o *parque das ruínas* nos põe diante da escritura enquanto criação abissal, apontando para obras anteriores, para a relação entre signos artísticos que rotacionam o livro e que ali entram em forma de dialética do ato criativo, na evidência de que o “eu-ali” é um ser em verdade poética, na existência pela recriações da própria produção literária, exis-

tindo e não existindo, diferindo-se da própria existência da poeta, ou mesmo da própria existência enquanto ato reminiscente.

O *parque das ruínas* é um poema-ensaio, uma espécie de poema-corpo que se divide em três partes, sendo a primeira, a que desejo lançar o olhar, uma espécie de paginário poético que traz, além do estudo *Topografia das lágrimas*, da artista norte-americana Rose-Lynn Fisher, logo na abertura, como uma espécie de epígrafe, sequências de reflexões sobre o ato de criar, de olhar e de perceber os espaços. Penso, ainda, que a entrada de *Topografia das lágrimas* como epígrafe da obra cumpre a função de antecipar o que ali encontraremos: a relação de um “eu derivante” nos espaços, no apontamento de que, assim como os mapas — que são ficções geográficas dos lugares —, o *parque das ruínas* se põe como tentativa de capturar o instante, de (re)criar o momento, de modo a caber no ato (re)criativo o jogo da memória: ora se diz o que coincide com a posição do real no mundo, ora se cria um efeito de real que acaba por se tornar o real do texto. O ato de relatar o procedimento de Rose-Lynn Fisher em aumentar, *100 ou 400x*, a dimensão da lágrima seca sobre a lâmina e a entrada, mais à frente, do *Blow Up*, de Antonioni, parece querer evidenciar que importa menos a posição de verdade entre o apreendido e a paisagem factível; importa mais, conjectura minha, a posição de criação de um instante, de um ato: o de borrar a cena até se ter um objeto outro, de existência empírica, para olhá-lo, para interrogá-lo e para aproximá-lo e compreender que “essas imagens / que parecem feitas de longe / mostram algo que está muito / perto // tão perto // perto demais” (GARCIA, 2018: 13).

Como olhar, então, e ver uma obra que ora é reflexão aproximada à convenção poética, na entrada uma de voz carregada de um lirismo que parece de empréstimo ao conjunto do texto, ora é reflexão ensaística na apreciação, que diz respeito à relação criativa em posição de fazer confluir diferentes signos artísticos? À busca de um lugar comum para o meu modo de ver, elejo a voz, ou as vozes, observando que temos tanto a da poeta, em oralizações do texto antes do impresso, quanto as de referências fílmicas, plásticas e literárias que realizaram o ato ulterior de ver o espaço-tempo e de recolher dali o até então inapreensível, o ainda não

visto. Por fim, temos o que chamo de, no ato de ensaiar modos leitura, a “voz do poema”, como uma presença que rompe a aparente referencialidade e que vai à busca de *rever* o espaço, fazendo uma linha que divide parte a parte a ruína da imagem, que se pergunta o que está anterior à paisagem sulcada pelo tempo.

## 2 O TESTE DO ATO

Em abril de 2017, antes mesmo de ter lançado o *Câmera lenta*, Marília Garcia leu a primeira versão do *tem país na paisagem?*. Numa performance entre o ler e o recitar, como que evidenciando ser aquilo que ouvimos, ao mesmo tempo fala-ensaio poético e fala-criação literária, numa prosódia que leva consigo as escutas, que põe em lugar de verdade a enunciação ali apresentada, quando, ao fim de sua apresentação, a poeta diz que aquele trabalho intenta a exposição da experiência vivenciada na residência na França — entre os registros fotográficos e a escrituração de um diário, este na existência enquanto procedimento para a criação de alguns poemas — para registrar aqueles dias menos como paráfrase, mais como lugar da afecção, do atravessamento. Põe, então, o ato de sua apresentação como ação em parataxe, quadros sucessivos e relacionados pelas interrogações em comum: “você também estão vendo?, tem país na paisagem?, você veem alguma coisa?” (GARCIA, 2018: 50-51), versos de *parque das ruínas*.

Antes de seguir como as minhas notas, chamo a atenção para a sequência encadeada, intrinsecamente amalgamada desses gestos: o *parque das ruínas*, de 2018, traz a versão integral daquela fala, em 2017, que deveria existir apenas no ato ali. O *Câmera lenta*, também de 2017 — no segundo semestre, ao passo que a fala foi de abril —, traz uma versão compacta da seção primeira da obra de 2018 e, ao mesmo tempo, da fala de 2017. Os três nascem do diário, que não existe, em tese, para os leitores — apenas para a consulta criativa da poeta —, e das fotografias da ponte, naquele método de criar, aqui já posto. Por essa criação em cadeia, em ponto de toques e de trocas, penso ser o campo conceitual da *mise en abyme* um dos possíveis para se

pensar essa criação, que se põe sob o “signo do teste”, fazendo de suas obras uma espécie de ato em processo. O teste, aliás, assina o título do quarto livro de Marília Garcia, *um teste de resistores*, de 2014, que já apresenta a relação da escritura como figuração do ambiente e como procedimento em cadeia, em retomada e em antecipações, trazendo à obra referências fílmicas e literárias que realizam o gesto do corte, a quebra da linha que divide as fronteiras entre obra de arte e público. Vejamos os recortes, a seguir, do poema *blind light*:

01. hoje é quarta-feira dia 27 de novembro / e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia (GARCIA, 2014: 11);
02. a hilary kaplan estava traduzindo um poema meu / e deparou com este verso / *ele fica boiando com um walkman* (GARCIA, 2014: 11);
03. o cinema hoje também é feito a partir de imagens fixas / mas são usadas 24 imagens por segundo / o que produz a ilusão de movimento (GARCIA, 2014: 19);
04. nesse momento ferdinand se vira / olhando para trás na direção da câmera / e diz — estão vendo / ela só pensa em se divertir / marianne se vira também olhando para trás / na direção da câmera / e pergunta para ele — *com quem você está falando?* / *ao que ele responde* — com o espectador (GARCIA, 2014: 14);
05. em 1925 oswald de andrade recortou / cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses / para escrever sua poesia pau-brasil (GARCIA, 2014: 21).

No primeiro recorte, por exemplo, temos a ação de alocar o leitor nos espaços, como em o *parque das ruínas*, que se inicia com a posição geográfica daquela voz que circula o poema e nos põe em interrogação com relação a quem ali fala: será a poeta? Será aquilo, assim, uma espécie de escritura de memória, o diário que tenta trazer à tona o momento tal qual vivido? Além disso, nos recortes 2, 4 e 5 temos a presença de duas constantes nas obras de Marília Garcia: (1) a reflexão

sobre a tradução enquanto elemento de criação genuína; (2) a entrada de elementos da arte que confluem para o gesto da ruptura, da colagem, da parataxe. O caso que me chama atenção — e me faz pensar na ação poética de Garcia mais como projeto, menos como obra em si — é o recorte 3, quando, às voltas com o livro de 2017, *Câmera lenta* — imagem prenunciada em um poema de *20 poemas para o seu walkman* (2007) —, temos os versos “o cinema é 24 vezes / a verdade por segundo” (2017: 19), num eco abissal que me permite pensar na natureza empírica dessa ação de refletir a obra em um conjunto, no jogo de espelhos que, segundo Dällenbach (1991), referenda a conceitualização do procedimento em *mise en abyme* como

01. Órgão pelo qual a obra se volta sobre si mesma, a *mise en abyme* se manifesta como modalidade de *reflexo*.
02. Sua propriedade essencial consiste em ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.
03. Evocada mediante exemplos tomadas de diferentes âmbitos, constitui uma realidade estrutural que não é exclusiva nem do relato literário nem da literatura em si. (DÄLLENBACH, 1991: 15).

Assim, além da natureza intrínseca da *mise en abyme* enquanto fenômeno realizável, para além da memória metafísica que a palavra abismo porta (DÄLLENBACH, 1991), podemos pensar na natureza seguindo o referencial de Anker e Dällenbach (1975), genuinamente a intersemiótica do conceito, uma vez pensarmos que a ocorrência, que nasce na produção e na reflexão acerca do literário, tomou lugares em procedimentos artísticos como o cinema, as artes plásticas, o teatro e, mais recentemente, na ampliação possibilitada pelas novas tecnologias, no uso do ciberespaço para a criação artística. Nesse sentido, quando pensamos que o *parque das ruínas*, antes de sua natureza impressa, foi uma fala, logo depois, veiculada ao canal da Casa de Rui Barbosa, chegamos à potência do tecnológico enquanto materialidade que possibilita o amplo alcance no fazer com que o público, para além daquele presente no ciclo de palestras, percebesse a ação do

“testar” a própria recepção, por meio de uma apresentação que, salvo algumas mudanças, é integrada à primeira parte da obra.

A própria entrada da poeta, como uma voz que porta a enunciação do texto, é um procedimento que pode nos remeter ao interno e ao externo da obra, rompendo com o movimento de pensar na verdade do ato narrado em si, pondo-nos diante de um acontecimento textual que problematiza os limites, que se afigura no ato *moebiano* de pensar a ação a partir da posição em que o observador ocupa (NINO, 2016). Assim, a voz que ensaio é a da poeta, que nos diz:

queria fazer este diário para tentar entender alguma coisa  
e eu fiquei me perguntando  
é possível ver este lugar?  
não queria ver algo além mas o próprio lugar  
talvez com a foto pudesse recortar o instante  
um fotograma (GARCIA, 2018: 16)

Esta voz está em paralelo ao ato de Pistoletto, anotado em Anker e Dällenbach (1975), de se fotografar

[...] diante de uma de suas obras, onde ele se encontra já representado, [de modo que] acrescenta um duplo autorretrato a esta e empurra ao extremo o jogo de trocas ambíguas entre o exterior e o interior. O artista está presente em sua obra, faz parte desta (ANKER, DÄLLENBACH, 1975: 6).

É como um “testar” o poema, enquanto ele se faz. É como, arrisco dizer, testar a criação e a própria recepção, para evidenciar que o campo da memória, em sua vastidão, é o lugar do constante movimento, posto que, lendo verso a verso, no contraponto que põe a página como quadros para testar a vista, temos:

Ora, se a posição do “eu” que atravessa o texto se altera, a percepção do lugar, naturalmente, é alterada. Não importa, assim, se

são 124 passos ou 115 passos, se a verdade mora nesse ou naquele gesto. Importa, na verdade, interrogar o lugar da inscrição de cada verso: em “lentidão”, os passos aumentam, a deriva de quem nos conta é outra, marcada por uma pontuação que, inclusive, solicita ao leitor intervalos maiores, no momento da leitura que, para passar de um verso a outro, pede a contemplação no jogo de “câmera lenta”. Na escritura do diário, penso, importa menos a assertividade quanto aos passos, mais a apreensão do lugar, o movimento em si, de modo que a própria ausência da pontuação nos versos de *parque das ruínas* parece-me sugerir a apreensão do instante mais como imagem em ondulação, menos como registro factível. O reflexo de *parque das ruínas*, quando observado em paralelo com o de *Câmera lenta*, em sua seção “pausa”, é de uma ampliação, possibilitada pela natureza daquele em se apresentar como uma espécie de diário para criação. Quando, no entanto, observado no conjunto das obras de Marília Garcia, *parque das ruínas* parece refletir uma relação de infinitude, neste que, além de jogo de memória, é jogo de percepção, estreitando e lembrando, por lampejos mínimos, versos, referências e gestos criativos precedentes. O “já estive aqui” do *parque das ruínas* é, ainda, um já estive ali: já li esse verso com prosódia assemelhada, já percebi essa referência em uso genuíno do partir dela para criar uma espécie de poética do contínuo, em som e em corte.

Nesse sentido, esta nota é uma forma de dizer que, a contrapelo da obra encerrada, existem outras que se põem como obra em processo, na altruísta entrega ao leitor de suas modificações, de suas alterações. Não me parece, no entanto, ser o caso de interrogar a gênese do texto e conjecturar os motivos da mudança. Parece-me mais interessante compreender a mudança como uma necessidade da matéria, do momento e da recepção, como se o texto, em suas linhas performáticas, impossibilitasse a repetição: em cada momento, um movimento, um modo de se apresentar. Corroboro com a anotação de Joana Matos Frias (2018: 94, *grifos da autora*), no posfácio ao *parque das ruínas*, quando ela nos diz ser essa uma obra que nos pede “[...] uma *ética da atenção* praticada através de inúmeros ‘modos de olhar e ver’ que confrontam as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e de distância, de derrota e de ruína”.

A “ruína”, aliás, este signo tão nosso, *punctum* do texto, diz da memória e diz da matéria: a paisagem, quando posta sob o signo da reminiscência, é natureza sulcada, atravessada pelo modo de ver, de olhar e de dizer de formas tão distintas, na ideia da imagem enquanto potência.

### 3 DA CRIAÇÃO COMO CRÍTICA

Octavio Paz (2013: 263), em seu *Signos em rotação*, para falar da poesia moderna, diz que esta é o “poema da poesia”. Walter Benjamin (2015: 206), por seu turno, no *Revisor de livros juramentados*, diz que o leitor contemporâneo, antes de “[...] abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo”. Cabe, entre as duas considerações, um contínuo que não nos permite dizer com clareza em que ponto a atuação moderna diverge da contemporânea, no ato de fazer convergir a diferença e de trazer à obra referências de lugares distintos da criação. Se a criação moderna é o gesto de fazer convergir signos distintos na página — que não é “[...] outra coisa senão representação do espaço real onde a palavra se desdobra, torna-se uma extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema”, de modo que “mais que conter a escrita pode-se dizer que ela mesma tende a ser uma escrita” (PAZ, 2013: 287) —, e a ação contemporânea, no vislumbre de Benjamin, é a de apresentar o livro como elemento inteiramente outro, de forma que a página assemelha-se a um museu, em que momento “entre” podemos conceber a atuação de Marília Garcia? Sem objetivar chegar a uma categorização para o modo de contemporâneo que a poeta mobiliza, penso a sua produção entre as perspectivas supracitadas: ora no fazer do poema uma ação sobre o poema, ora de fazer da obra uma constante para figurar as “outridades” de sua criação, posto que cada entrada parece reforçar a prática moderna de compreender a criação como crítica, numa espécie de continuidade antropofágica que

busca nas temporalidades distintas aquilo que, para o conjunto do texto em projeto, aloca-se em voz semelhante.

O *parque das ruínas*, logo em seu início, põe-nos no lugar do testar a memória e de nos fazer pensar na potência do “ver” por meio dos “atlas temporários”, em recortes distintos de lâminas de lágrimas advindas de sentimentos como a tristeza e a alegria, além das lágrimas recolhidas de pessoas que choraram a partida, de pessoas que nasceram. A lâmina de lágrimas apresento a seguir:

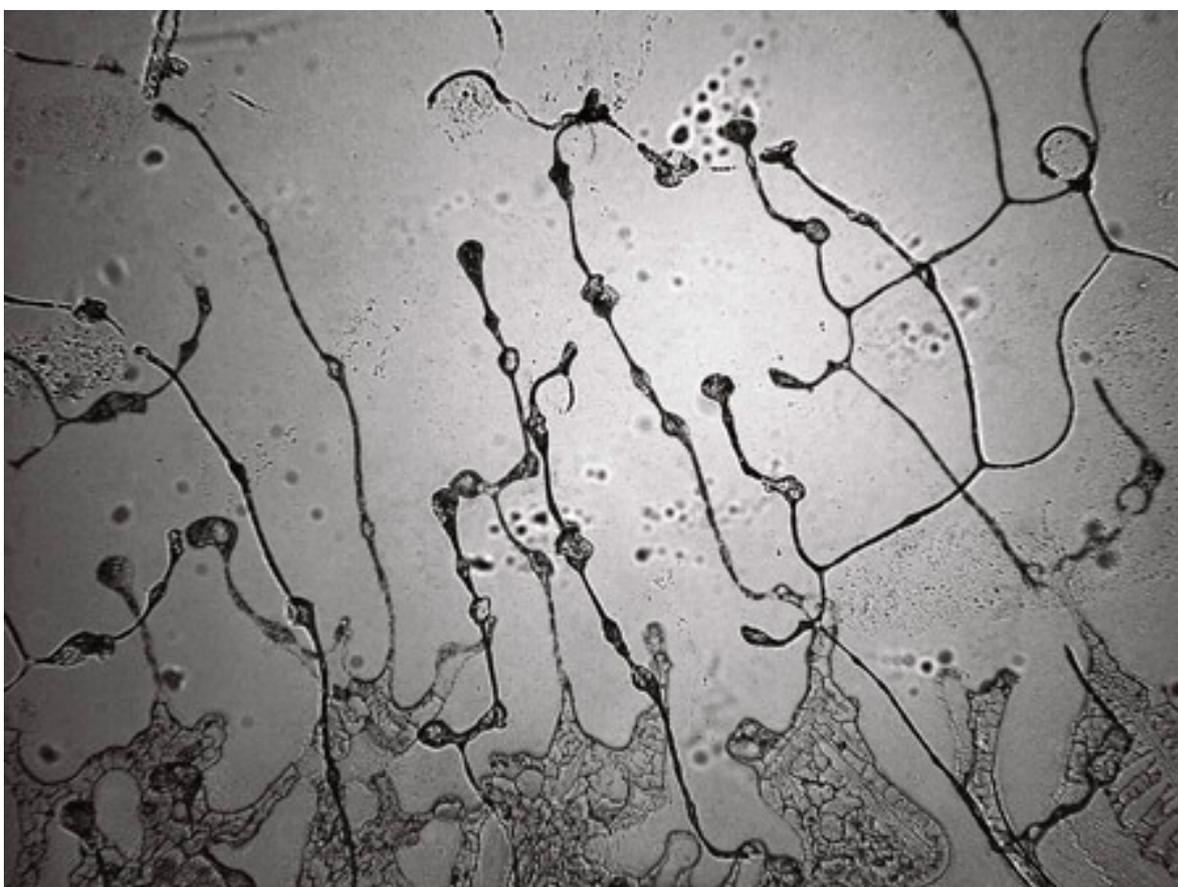


IMAGEM 1 – FOTOGRAFIA DE *THE TOPOGRAPHY OF TEARS*.

FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018: 12).

É a terceira fotografia do conjunto, intitulada por Rose-Lynn Fisher de “Lágrimas dos que anseiam por libertação”. Faz-me pensar na topografia das lágrimas, de modo que sigo a leitura, entre imagens de lágrimas e apreciações que, ainda que corta-

das em verso, parecem uma écfrase ao trabalho da artista americana, uma vez que trazem blocos de versos como:

são “atlas temporários”  
 que registram um instante da vida das lágrimas  
 rose-lynn fisher viu que as lágrimas  
 têm uma linguagem própria  
 para cada sentimento  
 o trabalho está disponível no seu site  
<http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>  
 (GARCIA, 2018: 13)

A epígrafe em imagens, momento “um” para a figuração do espaço e do modo de ver, é seguida por algumas outras ações que, de certa forma, buscaram captar espaços. Segue-se a essa o procedimento empreendido por Debret, na “Primeira missão artística francesa”, para ver do cotidiano aquilo que escapava aos olhos de quem naturalizou aquela realidade. O gesto de Debret, nas apreciações, ao modo da écfrase, realizadas por Marília Garcia, não é apenas o de pintar o que está ali, é o de interrogar o que não se vê de forma direta, é lançar à paisagem uma lacuna, uma tela em branco:

o brasil tinha virado o centro do reino de Portugal  
 e debret chega aqui como pintor histórico  
 com a função de testemunhar  
 ele olha e vê:  
 [     ]  
 (GARCIA, 2018: 19)

A poeta recolhe, inicialmente, quadros pitorescos, como o mamão e o peixe-galo, caricatura de Dom João, até que segue para a passagem entre o instante das coisas e o instante dos espaços, na conclusão de que o pintor francês realizou “um trabalho de cronista”. A seção é encerrada com a uma fotografia da poeta:



IMAGEM 2 - FOTOGRAFIA DE *PONT MARIE*. FONTE: *PARQUE DAS RUÍNAS* (2018: 12).

Já na seção seguinte, vemos nascer o “diário sentimental da pont marie”, no especular movimento de, dentro da obra, escrever outra obra. O diário é justificado pela necessidade de “contar uma experiência / de olhar e ver”. Trata-se de uma experiência também de cronista que, partindo das fotos, olhava o que se via na reconstrução daquele real, na ressignificação da paisagem — ao modo de Georges Perec, outra referência recolhida e que realizou o procedimento de rever o cotidiano.

georges perec define uma categoria  
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias

O banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário

O *infraordinário*

O barulho de fundo o hábito

— como perceber todas essas coisas?

como abordar e descrever aquilo que de fato preenche a nossa vida?”  
(GARCIA, 2018: 27)

Ao fim, as entradas de Debret e Perec, postos em justaposição dialética, reforçam a coesão do projeto que, só na seção três, afigura-se enquanto diário — que não existiria para o leitor: a busca por uma forma de revisitar os lugares e de lançar para eles retratos, formas de criação que evidenciassem o ainda não visto. Mas como ver algo novo, quando a nossa relação com os espaços é tão mediada por imagens preexistentes desses espaços, quando esses já existem para nós em registros visuais diversos, antes mesmo de lá chegarmos?

Quando, então, vejo os quadros de Debret e as sequências de falas sobre eles, dizendo, quase em informações enciclopédicas, o que vemos; e quando leio sobre o conceito de *infraordinário*, de Perec, sumarizado em versos e, mais à frente, as entradas de *Smoke* — criação ao modo ora de uma sinopse, ora de apreciações acerca da repetição fotográfica do mesmo espaço — e de *Blow up*, seguindo-se o mesmo procedimento de ora comentar resumidamente, ora refletir acerca do que se “vê” enquanto a paisagem em si some — aqui, ainda, somam-se às referências as anotações que Ricardo Piglia faz de uma fotografia de Borges aproximando tanto a página do rosto: Borges quase cego, numa quase luta entre “olhar” e “ver”; e a performance de Valére Novarina, que realiza o oposto de Borges e afasta tanto o livro que perde o texto, restando apenas o todo das páginas, o que não se veria se próxima —, penso inicialmente numa relação tautológica entre as obras recolhidas e a nossa própria experiência. Recorro, inclusive, ao uso da expressão em Foucault (2008), em suas análises de *Traição das imagens*, de Magritte, a fim de procurar entender como ali há o desfalecimento da tautologia, como o quadro desfaz o caligrama e lança ao leitor a possibilidade de refletir duplamente sobre as linguagens, como ali palavras e imagens formam um todo em tela e como a palavra é reconstituída em ideograma. Volto ao diário que leio, essa obra porosa, essencialmente intersemiótica, e me permito a reflexão de que o que se lê é exatamente a dupla-busca

para tirar dos espaços a relação de ver, de rever e de “transver”, desautomatizando o gesto de olhar; me lembro, ainda, de um poema de Waly Salomão:



IMAGEM 3 - FOTOGRAFIA DE POEMA “MOSQUITO EXTRAORDINÁRIO” (1983).

O poeta é visto como esse *ser* que está à busca do extraordinário, da percepção dos espaços, menos como eles são olhados e mais como eles são vistos, no signo do subjetivo: “é preciso *transver* o mundo” (BARROS, 2000: 75, grifo nosso), verso de *Livro sobre o nada*, de Manoel de Barros.

Em seu paginário crítico-poético, Marília Garcia recolhe modos de nos lançar à reflexão sobre maneiras de lidar com os espaços, de perceber os espaços e de nos fazer compreender que a ação de ver implica a de ser visto. Portanto, “devemos fechar os olhos quando 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: 31, grifos do autor), ou seja, devemos compreender no amálgama entre o espaço e o sujeito, na constituição entre a paisagem e o ser derivante, na percepção quase indistinta de que as nossas ações no mundo são fruto de um atravessamento espaço-temporal. Isto eu digo quando, citando as duas últimas referências fílmicas para a sua criação, a

poeta menciona o documentário de Harum Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* — em que, anos depois, as fotografias aéreas, feitas por soldados estadunidenses, do que se parecia ser uma fábrica de borracha, revelam um campo de Auschwitz:

depois        quando começam a ver  
as fotografias com outros olhos  
algo aparece:  
uma verdade que ainda não existia  
                *aparição        fantasma*



neste caso  
precisam de uma distância temporal  
para ler  
(GARCIA, 2018: 34)

Ela também menciona o diário de David Perlov, em que o registro cotidiano de uma década parece recalcar o extraordinário, representando a passagem do tempo e os registros dos espaços. Na seção 12, no entanto, todas as referências de ver o *infraordinário*, o espaço e o tempo em sua ordem natural, são sublimados em extraordinários, naquilo que podemos pensar como a ação

do *rever*, e o próprio diário de Perlov toca o “diário sentimental da pont marie”, quando a casa da infância da poeta é filmada, na passagem do artista pelo Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa. Aqui, então, quando a escrita do diário começa a tocar aquilo que poderíamos chamar de “vida privada da persona que a escreve”, temos uma pausa e as três seções seguintes, exatamente aquelas que não fazem parte do “diário sentimental”, iniciam o processo de falar de uma memória da vida da poeta, e como essa memória toca aquele período de sua criação.

Antes de falar de uma memória de família, ilustrada por uma fotografia em preto e branco, e de contar como a sua mãe narrava a história do não ir de seu avô à Segunda Guerra, a poeta recorta comentários que as suas apresentações, as que ela lia exatamente o texto que leio, gerava. Uma das inquietações recortadas diz do caráter demasiado ilustrativo do texto e se encerra com estes versos: “qual a relação das imagens / com o texto?” (2018: 40). Naturalmente, a nossa relação com o mundo, e com os textos que o constituem, faz-nos repelir a noção de sentido das imagens: somos circulados por elas e não nos perguntamos o que elas significam, não nos interrogamos quanto à sua natureza, muitas vezes, não a vemos: somos por elas olhados. Parar e refletir sobre a relação entre textos, o verbal e o visual, é como possibilitar uma melhor compreensão do mundo, como ver o mundo por lentes que enxergam as naturezas híbridas de nossa produção, de modo que compreendo, ainda, o *parque das ruínas* como um texto que, ao capturar a duplicidade do caos no mundo por meio da ação da memória, campo vasto e fadado ao arruinação das imagens, desvela o caos e, de certo modo, organiza-o. Assim, “o mundo tornou-se um caos, mas o livro permanece imagem do mundo, caos-mos-radícula em vez de cosmos-raiz” (DELEUZE; GUATARRI, 2016: 16); isto é, a fragmentação da obra, a sua natureza de imbricamento “entre” linguagens é a forma encontrada para fazer dialogarem as memórias de uma experiência criativa com as relações de recepção daqueles que ouviram o “diário”, antes de sua forma em livro. Este que, por sua vez, faz tocar a memória da residência na França com as memórias de uma vida privada, na troca de correspondências e de postais entre parentes da poeta e de pessoas outras que ela

descobre folheando outros postais que, a contrapelo das mensagens de amor, figuram imagens de ruínas das cidades destruídas pela guerra.

O ano é 2015, o dia é 7 de fevereiro. O “diário sentimental da pont marie” começou a ser escrito em 1 de janeiro daquele ano e a busca por evidências do atentado ao Charlie Hebdo começa: os registros fotográficos de um mês antes são vistos, nada se encontra, além do *infraordinário* da ponte com pessoas passando. O ano 2015 é o ano da ruína também no Brasil, no Rio de Janeiro, isto a seção 16 de *parque das ruínas* registra. Agora, ao rever os espaços, temos um convite a rever o tempo: quando algo ocorre, em que lugar ele se põe? O quadro de Paul Klee e o adágio andino, que diz que o passado está à nossa frente, entram na seção última como forma de costurar as relações entre as noções de espaço e de tempo, a fim de dizer que o passado, constituição de variados “agoras”, é a temporalidade que se põe como lugar da certeza e da busca para interrogar o futuro, uma incógnita. Escrevo estas linhas em 6 de julho de 2020, o ano da suspensão do futuro, e me ponho a refletir sobre o tempo e como sucessões de ruínas nos fizeram chegar aqui. Não posso deixar de citar o emblema benjaminiano que fala do Anjo da História que vê o mundo a contrapelo de nossa visão:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés (BENJAMIN, 1987: 222).

A partir de Benjamin e de Garcia, podemos pensar no passado como uma presença do aqui-agora, um fantasma que circula nos espaços, evidenciado em ruínas. Em síntese, “[...] o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 151). Se o presente é uma emergência, precisamos pensá-lo por meio de ações que revisitem os espaços e que busquem dele a essência, aqui nomeada como o “extraordinário”. A criação crí-

tica de Marília Garcia é mais que uma sùmula de referências, são recortes de obras que, ao longo da história, pensaram o tempo e os espaços, potencializaram as suas criações como notas de um fazer ver, lançando ao futuro elementos da cultura dotados de capacidade de interrogar a própria história. A história, aliás, é um jogo de poder: precisamos pensar nas narrativas em suas lacunas, a fim de vermos o que não se mostra.

#### 4 A VOZ DO POEMA

Enquanto pensava esta nota, sua necessidade, sua relevância, lembrei de um procedimento recorrente em *20 poemas para o seu walkman* (2016: 53)<sup>01</sup>. Lá, com certa frequência, deparamo-nos com poemas em dupla-voz: ora temos aquela que encaideia as cenas, ora aquela que rompe a ordem do poema para a inserção de novas imagens, de observações e de interrogações. Recorto, para efeito de exemplificação, a parte I do poema “classificação da secura”:

agora já é quase amanhã mas queria  
 dizer apenas que é muito  
 tarde: acrescentar quatro horas ao relógio  
 indica que já é depois. lá é sempre  
 depois. parecia um nome  
 italiano com aquele som ecoando e a  
 resposta em outra língua mostrava  
 a cor das linhas, “é lilás”, para  
 não dizer algo preciso  
 para não terminar: *com ela*  
*saio cedo todos dias. fico de*  
*vez em quando escondido*  
*no porto. tomarei*  
*o transmediterrâneo e comerei*

---

01 Obra de 2007, aqui citada a partir da segunda edição, de 2016.

*calçots,*  
*até chegar o instante antes*  
*do instante,* momentoem que vê o relógio  
 e diz: *não.* já conhece todos os erros  
 do sistema e a retina derretendo  
 sempre que levanta  
 para sair dali.  
 (precisão é o retângulo do degrau  
 Inferior)  
 GARCIA, 2016: 53)

Se no poema lido observamos a passagem entre vozes por meio da marcação tipográfica em itálico, na leitura de uma espécie de voz *over* para contar a sua própria ação rememorando o poético enquanto atuação lírica que fala de si, em *parque das ruínas*, por sua escritura de caráter memorialístico, na inserção do diário em suas páginas, temos a presença de uma referencialidade marcante que diz do tempo e do espaço. No entanto, ao longo da escritura ao modo do diário, somos surpreendidos com a especular entrada de uma voz que ainda não disse, como lampejos poéticos para inserir na obra versos que potencializam a nossa relação com o próprio texto, fazendo-nos lembrar que o lido é criação poética em linguagem que desautomatiza, inclusive, a recepção leitora para a definição do que é literário. Essa voz, em *parque das ruínas*, diferente das obras anteriores, divide espaço com o itálico das vozes que são alocadas ali para a constituição de um texto que se põe como lugar para a reflexão acerca do olhar e do ver. Temos, nessas inscrições líricas, construções como: “é difícil olhar as coisas diretamente / ainda mais quando estão destruídas” (2018: 16). No conjunto de imagens em que elas se inserem, quase que na autonomia de refletir as linhas anteriores, temos a sequência narrada entre a memória do convite para a produção do texto que lemos e a própria lembrança do período em que a UERJ, instituição profundamente marcada pela crise econômica que se iniciou no Rio de Janeiro e tomou todo o país de 2015 em diante, era o lugar que abrigava o trânsito de estudantes, dentre os quais a poeta, que se insere por meio

da reminiscência de seu período de aulas. A passagem é marcada pelos espaços Chácara do Céu e Parque das ruínas. Este último é o lugar onde a poeta estava quando o e-mail convite chegou. As palavras “céu” e “ruína” recebem destaques ao longo das linhas, como forma, penso, de dizer que do funcionamento pleno, daquela que cumpria a função formativa, restava, naquele momento e quase agora, apenas a memória. Ainda que o prédio esteja lá, aparentemente intacto, a ruína de sua existência é uma potência que, com o passar dos dias, tomaria corpo empírico.

A palavra “ruína” deixou inclusive de ser uma espécie de imagem remota para se consolidar enquanto imagem do agora, no arruinamento institucional que, pouco a pouco, contamina toda a existência física: a ruína do país que sofre com rupturas diversas, passando do alegórico “céu” para o percebido *parque das ruínas*. De certo modo, penso em *parque das ruínas* como uma obra que tenta rever aquele período, e também ver este, a contrapelo da narrativa corrente e em parte das produções de imagens, que dizem: tudo está normal, o país tem todas as suas instituições em pleno funcionamento e tudo vai bem, apesar de termos derrubado a voz divergente. O segundo conjunto de versos, dessa voz “entre”, me ajuda a pensar dessa forma:

(se a gente começa a escrever     anotar  
e nomear o que acontece  
será que consegue fazer as coisas  
existirem de outro modo?)  
(GARCIA, M. 2018: 23)

Nomeadas, as coisas se inscrevem na história e se lançam como disputa narrativa de um dado evento. Se não tivéssemos a passagem do pitoresco em frutas e animais, em Debret, por exemplo, para as cenas da exploração escravista do período colonial, não teríamos a incontestável evidência dos mecanismos de violência que foram aqueles dias, de modo que, talvez, a narrativa atenuadora e negacionista da história, para o afago inconsciente da herança daqueles dias na estrutura atual da sociedade, fosse dotada de força e chegasse ao absurdo de ser posta como a verdade absoluta (como o é

para alguns). A arte, em toda a sua dimensão, põe em dialética a potência monumental das linguagens e a apreensão do tempo, inscrevendo-se na história por meio da duplicidade entre ação criadora e ação documental; logo, é preciso que se diga sobre o tempo para que os dizeres correntes sejam repensados, para que as imagens existentes sejam revisitadas, olhadas e vistas.

Isso, a seção 4, início do “diário sentimental da pont marie”, acaba por reforçar, quando, entre recortes de informações enciclopédicas daquele monumento e a descrição do procedimento da poeta para rever aquele lugar, é atravessada por versos que apontam para a imprecisão dos registros e para ação de ser aquilo uma expedição diferente daquelas em que se sabe relativamente o que se busca, pois o que se evidencia em imagens é o que seria posto para revisionamentos: “o lugar faz parte da experiência / e do acontecimento” (2018: 26). Estes são os versos na seção 5, como forma de dizer que o lugar se mostra por imagens distintas daquelas já conhecidas — como em *Smoke*, em que uma das fotos revela a existência de alguém que ainda não existia para quem a vê. Logo, mais do que ver o lugar, esses lampejos líricos e marcados em itálicos nos remetem a como vê-los, compreendendo que a prática de sempre ocupá-los precisa ser substituídas pela ação de vivê-los, de desautomatizá-los, de aproximar o olho na compreensão de que a nossa relação com o visual é mediada pelo distanciamento. Mas, vez ou outra, é preciso distanciar o olhar, de forma consciente, para ter a visão do todo: construir imagens sobre as imagens, linguagem sobre linguagem.

Apesar desse indicativo pedagógico que faço, destaco que não há uma relação direta, ao longo da obra, que aponte para o revisionamento dos lugares. É na sutileza e até na ação oposta em que isso se inscreve, fazendo-nos ler o que fazer a partir do que é feito, como nos três últimos versos da seção 7: “faço o mesmo trajeto todos os dias / e a rotina produz uma única imagem/ do que acontece” (2018: 30). A entrada dessa voz que porta uma subjetividade lírica chega até ao poema intitulado “despedida”, quando a história do fantasma da Pont Marie é apresentada numa guinada fabular ao modo de fazer se encontrar o referencial e a criação, no uso da sequência de quatro fotografias que captam o movimento de ida de uma mulher — o fantasma da ponte que ali se inscreveu quando

morreu de frio à espera por seu amante: “olho para a esquina em busca do espectro dela / e não vejo vocês veem alguma coisa?” (2018: 50), seguindo-se com a interrogativa “*tem país na paisagem?*”, que intitula a versão compacta do poema, presente no *Câmera lenta*. As cenas da mulher caminhando até sumir potencializam a ideia da fotografia enquanto deslumbre e mistério, enquanto elemento gerador do real, além de tornarem a apreensão de um instante em ato irrepetível e intrinsecamente marcado pelo signo da ausência; ou, como nos diz Susan Sontag (1983: 18):

A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. (SONTAG, 1983: 18).

Logo, o fantasma, em Garcia, que encerra as páginas da primeira seção da obra de mesmo nome do conjunto do texto, faz-nos vê-lo como algo criado em intersecção com a história não oficial. A lenda em torno daquela ponte pode, por meio da organização narrativa e da ilustração visual, tomar ares de verdade, pois a verdade é uma questão de comprovação que, muitas vezes, flerta com o ficcional. Inclusive, a dita história oficial, que tomou legitimidade conceitual, é forjada por pequenos quadros pintados pelos vencedores, ao modo benjaminiano.

Ao fim, podemos lançar as seguintes interrogativas: qual a verdade acerca dos fatos que marcaram o Brasil e a França no ano de 2015? Que país podemos ver quando retratada as suas paisagens? A voz que corta o poema desvela a profundidade de suas escrituras: lança-nos ao momento de questionar o que se apresenta como cena cotidiana, enfaticamente repetida até se tornar real. É preciso olhar as coisas e buscar vê-las, para delas tirar o véu que anuvia as nossas percepções.

## 5 DO FIM ENQUANTO INÍCIO

Ler o conjunto de textos de Marília Garcia é um teste de memória, de modo que podemos pensar num projeto poético cuidadoso e lançado como um “contínuo descontínuo”: cada obra, mais do que tocar na anterior, imbrica-se com ela, cria uma sensação de leitura especular. Desfaz-se, por assim dizer, o lugar da reflexão, do abismo, enquanto potência metafísica, e podemos perceber o acontecimento de obras dentro de obras, de textos dentro de textos, de vozes que chamam outras vozes e fazem da obra um paginário entre a crítica e a criação. A poeta, quando se afigura no texto, numa espécie de corpo em transe, lança formas de se perguntar menos da verdade daquele acontecimento, mais do porquê daquela entrada, fazendo-se persona de uma crônica cortada em verso e desfazendo a imagem anteriormente estruturada. É uma relação plena de rever, de desestruturar e de conceber a criação como gesto que não se encerra.

Além disso, é uma relação de linguagem e de problematização com a própria linguagem; afinal, o que define um texto enquanto literário, ou um poema enquanto poema? Quais os limites entre a linguagem cotidiana e a linguagem poética, entre a criação do mundo e o mundo criado? Ler *parque das ruínas* é um “já estive aqui”, sim, porque já estive ali, no seu antecessor, e já ouvi o livro antes de ser uma edição impressa. A linguagem sobre a linguagem, o livro sobre o livro e as imagens sobre as imagens constituem, em meu modo de serem lidas, a síntese geracional da poesia de Garcia. Apesar disso, não existe a repetição da forma, existe a ênfase do gesto criativo: é uma poética em processo, em trânsito e que traz vozes para dizer que o movimento do poema é o movimento do mundo. Como querer outra obra quando nos encontramos em ruínas? Não intento aqui a verdade crítica, ensaio modos de ler e de experienciar *parque das ruínas* no conjunto que o possibilita, de modo que se o ver parece ser o convite indiretamente lançado, o ouvir é uma urgência de leitura: ouçamos, pois, as vozes que vêm do poema, lancemos para elas atentas escutas.

## REFERÊNCIAS

- ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e literatura recentes, Tradução: Maria do Carmo Nino, **Art. Internacional**, vol. XIX/2, fevereiro 1975.
- BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- **Revisor de livros juramentados**. *In*: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. (org.). **Mallarmé**. Tradução Haroldo de Campos e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. Publicado originalmente em 1926.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Tradução Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Rizoma**. Tradução: Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FISHER, Rose-Lynn. **The topography of tears**. Disponível em: <http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>. Acesso em: 12 de jul. 2020.
- FRIAS, Joana Matos. Apesar das ruínas, testar a memória. *In*: GARCIA, Marília. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2016.

----- . **um teste de resistores**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2014.

----- . **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

----- . **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

----- . **tem país na paisagem?** Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=CG=-nTXqgSEk&t=3455s>. Acesso em: 12 de jul. 2020.

NINO, Maria do Carmo. **American Splendor**: uma estrutura moebiana. Revista de Letras, v. 1, n. 35, 11. 2016.

PAZ, Octávio. Os signos em rotação. *In*: ----- . **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

# OBJETOS-POÉTICOS

## A palavra-imagem em Gabriela Marcondes

**Ariela Fernandes Sales**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

ariela.sales@gmail.com

**RESUMO:** O presente artigo analisa a série de objetos-poéticos da poeta e experimentalista Gabriela Marcondes. O foco centra-se em perceber como tal série de objetos culmina a partir do engendramento de diversas linguagens artísticas, desafiando a crítica e a própria arte para a atualização de conceitos e observâncias do ato artístico. Nesse sentido, recorre-se ao conceito de ubiquidade de Maciel (2007), que se relaciona, em certo grau, ao de *mise en abyme*, de Dällenbach (1979), para que se perceba como os objetos-poéticos se dissipam em linguagens distintas ao mesmo tempo que se refletem num abismo artístico especular.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gabriela Marcondes; objetos-poéticos; ubiquidade; *mise en abyme*.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the series of poetic-objects by poet and experimentalist Gabriela Marcondes. The focus concerns on perceiving how this series of objects culminates from the engendering of several artistic languages, defying critics and art itself to update concepts and observances of the artistic act. That being so, it resorts to Maciel's (2007) concept of ubiquity, which is related, in a certain way, to Dällenbach's (1979) *mise en abyme*, in order to understand how the poetic-objects dissipates themselves into distinct languages at the same time they are reflected on a specular artistic abyss.

**KEYWORDS:** Gabriela Marcondes; poetic-objects; ubiquity; *mise en abyme*.

## 1 QUE NOME TEM ESSA ARTE?

Inominável. Ironicamente, talvez seja esta a nomenclatura para as artes que se mesclam, perdem-se e se encontram entre si. O caminho das denominações seguras e das separações exatas nunca foi o da arte, sabemos. Entretanto, parece ser unísono o que ouvimos sobre ela na contemporaneidade: após seu encontro com a tecnologia, a arte está cada vez mais híbrida e fronteiriça, numa constante zona de contato de linguagens que se conectam e deixam surgir outras formas de linguagem.

Pudemos acompanhar em estudos sobre artes, comunicação e tecnologia — dos quais *Por que as artes e as comunicações estão convergindo?* (2005), de Santaella, entre outras obras, pôde nos guiar por esse roteiro — os caminhos entre tais áreas do conhecimento que pouco a pouco se entrecruzaram. Hoje, parece ser difícil encontrar arte que não esteja envolta em processos tecnológicos, em ao menos um dos seus seguimentos: na criação, suporte e/ou divulgação.

São tão evidentes as relações entre artes e tecnologias, que dispomos de áreas/temas/termos de estudo da artemídia, como nomeia Machado (2007), que tratam da intervenção e influência que os campos da tecnologia e informática exercem sobre os campos da arte — aqui se incluem as artes plásticas, visuais, literatura, música e tantas outras experimentações ainda sem específica definição —, e vice-versa.

Apesar de ser bastante tentador pensarmos que essas imbricações entre arte e tecnologia são oriundas do século XX, é necessário lembrarmos que a arte sempre tentou se utilizar dos materiais de ponta de cada momento histórico, como nos aponta Oliveira (1997: 219), pois “na Antiguidade, arte e técnica designavam a mesma coisa”. Ou seja, o que vemos hoje entre arte e tecnologia é uma potencialização de trabalho entre ambas as linguagens, uma vez que o ramo da informática/tecnologia se encontra em constante mutação e inovação.

Assim, se o artista sempre se dispôs das mais variadas formas de trabalhar as linguagens — inclusive as linguagens

entre si —, não seria diferente na era digital. Mas essa afirmação não nos traz material suficiente para falar como a arte contemporânea, imersa na tecnologia digital, opera. Ao contrário, encontramos uma mescla de linguagens que cresce exponencialmente, fato que nos lembra da definição de Maciel (2007) ao pensarmos na “poética do inclassificável”.

Ao se valer de conhecimentos próprios à taxonomia, a autora faz alusão à dificuldade de classificação da arte contemporânea, dada a sua própria natureza inter-relacional, além do constante contato desta com a tecnologia. Dessa forma, se já era difícil separar e classificar precisamente as linguagens das quais a arte se utiliza, a tecnologia parece ter complicado exponencialmente essa função. É como se, por ser inclassificável, a arte recebesse e devolvesse os reflexos de diferentes campos comunicativos. Segundo Maciel (2007):

O “inclassificável” pode também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido — mesmo que provisoriamente — em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários topoi, não se deixa aprisionar em nenhum. (MACIEL, 2007: 156).

A noção de ubiquidade é, pois, complementar à ideia de a arte contemporânea ser inclassificável. Se as linguagens se entrecruzam — e são elas o código de trabalho do artista — é muito difícil precisar se o resultado final de uma obra em questão seja mais isso que aquilo, pois ela é, ao mesmo tempo, ubíqua e inclassificável.

É essa noção que nos acompanha na pesquisa e observação do trabalho e da arte de Gabriela Marcondes, que se espalha entre música, vídeo, poesia, tomando como suporte ora o papel, ora telas de computador e, por vezes, objetos cotidianos. Na seção

que segue, falaremos sobre sua poética, sua relação íntima com as artes visuais e concretas e sua série de “inutensílios poéticos”, que põe em espelhamento a arte.

## 2 ARTE NO PONTEIRO DO MOUSE

É justamente a partir do conceito de ubiquidade que pensamos a poética de Gabriela Marcondes. Carioca, médica por formação, com mestrado em musicologia na UFRJ, poeta, videopoeta, performer, afeita às artes visuais e ao objeto-arte — bem como ao entrelaçamento entre todas essas áreas —, o trabalho de Gabriela não é simples em sua feitura nem na sua observação.

A autora, que também assina como Gab Marcondes, vê seu trabalho “como uma interface, um ponto ou uma ponte de contato entre muitas coisas. Gosto disso de estar nesse espaço entre a poesia e as artes visuais, entre a poesia e a música...”. Sua poesia se constrói com três livros impressos publicados: *Videoverso: poesia que lê vendo; que se vê lendo* (2006), *Depois do vértice da noite* (2010) e *Em caso de emergência pare o tempo* (2014).

Apesar de ter seu trabalho marcado no papel, seu acervo encontra-se disponível também em sites — com experimentos proporcionados pelos próprios *softwares* computacionais, nitidamente afeitos à chamada tecnopoesia — dentre os quais podemos citar *inutensiliospoeticos.com*, a conta do Instagram de mesmo nome, a conta no YouTube, de nome *vertigens* e o aplicativo para Android, chamado *poemapps*.

De natureza eminentemente digital, o trabalho da autora se encontra em várias plataformas e sites da Internet com *hiperlinks* que nos fazem dar saltos sobre a sua produção. Por estar na Internet, muitos outros sites possuem seus trabalhos diluídos, a exemplo do YouTube em parceria com André Vallias ou mesmo com o canal intitulado “Gab Marcondes”, até o *gab-marcondes.weebly.com* e o de nosso maior interesse no momento: o canal *Curta*, com a série “Arte já”.

As buscas se multiplicam quando pesquisamos por Gabriela ou Gab Marcondes na Internet. A produção da autora é diversa — até sua denominação o é — de modo que os algo-

ritmos da Internet se desdobram para nos mostrar resultados sobre quem e o que pesquisamos. Analisar a obra da autora, não apenas no meio digital, mas também por entre as folhas dos seus livros, também pede olhos atentos a todo o diálogo que sua obra promove com ela mesma, entre o que está nos livros que se deram pelo meio digital, por objetos-poesia, por videopoemas etc.

Com essas informações e com tantas áreas de estudo em contato a cada página que viramos ou *site* que visitamos, vemos que a poética de Gabriela Marcondes se rende ao experimentalismo (e por que não vice-versa?), e só podemos pensar no seu trabalho como algo inclassificável. Seu trabalho é uma “entre-arte”, como se diz na orelha do livro *Em caso de emergência pare o tempo* (2014).

É, portanto, com a premissa do desafio de analisar o ubíquo que nos dedicaremos neste momento à observação dos objetos-poéticos presentes tanto no *site inutensiliospoeticos.com* quanto no livro *Em caso de emergência pare o tempo* (2014). Vale salientar que, ao mesmo tempo que analisarmos esse formato poético, analisaremos também seu diálogo com a videopoesia, um dentre os vários formatos com que tais objetos são apresentados.

As escolhas estéticas feitas pela autora nos colocam em um campo de contato e espelhamento da arte por ela mesma. Por isso, além de tentarmos situar sua obra no campo da tecnopoesia, com análise dos ditos “objetos-poéticos”, inevitavelmente nos deparamos com o conceito de *mise en abyme*. Joguemo-nos, pois, ao risco de tentarmos analisar algumas das obras de Gabriela Marcondes.

No caminho para pensarmos a obra de Gabriela Marcondes — especificamente seus objetos-poéticos — é preciso (re)encontrarmos alguns conceitos que embasam trabalhos dessa natureza. Falamos aqui do ambiente digital que propicia o manuseio de linguagens diversas na arte da autora. E é válido dizer que o ambiente que comporta uma arte complexa também é bastante complexo, com nomenclaturas e conceitos que se multiplicam e desdobram.

Assim, pensamos que no fazer poético da autora se engendram os conceitos de tecnopoesia, videoarte, videopoesia, objeto-poesia. Dentre esses, os que são oriundos diretamente

da linguagem digital são os dois primeiros — a tecnopoesia e a videopoesia —, já que os outros dois podem se realizar sem necessariamente o apoio do meio digital.

De acordo com Antonio (2000: 25), a tecnopoesia “[...] é o procedimento do poeta sintonizado com as tecnologias do seu tempo”, ou seja, é um termo abrangente que envolve todo tipo de relação que o poeta estabelece com meios tecnológicos da sua contemporaneidade, com destaque, aqui, para as tecnologias advindas do meio digital.

Vale salientar que a tecnopoesia só se realiza a partir de negociações semióticas que se estabelecem na feitura da poesia aliada à tecnologia. Nas palavras do autor:

As negociações entre poesia e tecnologia podem ser observadas a partir das linguagens poética, artística e tecnológica, pois a tecnopoesia é a mediação entre elas, um processo sígnico que se caracteriza pela migração, mediação, intervenção e transmutação. Há a migração de signos de uma linguagem para outra, ocorre a mediação entre elas, existe a intervenção de uma em outra, o que resulta numa transmutação das três. A tecnopoesia é uma interface entre essas linguagens. (ANTONIO, 2008: 35).

Portanto, o conceito de tecnopoesia parece ser o que melhor abarca o fazer poético de Gabriela Marcondes. Vale ressaltar que os conceitos de poesia eletrônica e poesia digital também poderiam se encaixar nessa perspectiva, visto que também tratam de trabalhos em que a referida negociação semiótica ocorre.

Ainda segundo Antonio (2008), a diferença entre os três conceitos é a maior abrangência da tecnopoesia. A poesia digital é mais utilizada nos meios acadêmicos e a eletrônica abarca todos os meios eletrônicos passíveis de significação artística e não apenas o computador. Conforme nossa utilização, fica clara a predileção pelo termo tecnopoesia e seus desdobramentos.

É nesses termos que consideramos a série de objetos-poéticos, publicada em dois sites distintos: *inutensiliospoeticos.com* e o canal Curta, com o quadro “Arte já”, — sendo apenas

o primeiro criado e gerido por Gabriela Marcondes — ambos presentes na plataforma YouTube. Assim, vejamos a seguir um exemplar, dentre tantos dos seus objetos-poéticos:



FIGURA 1 – OBJETO-POÉTICO DE GABRIELA MARCONDES

FONTE: [WWW.INUTENSILIOPOETICOS.COM](http://WWW.INUTENSILIOPOETICOS.COM)

No site *inutensiliospoeticos.com*, há várias abas para consulta, dentre elas, três que, de alguma forma, se relacionam entre si: “objetos”, “objetos-poéticos” e “vídeos”. A aba “objetos” apresenta maior material para análise, contando onze ao todo. A aba “objetos-poéticos”, por sua vez, possui apenas um objeto, que se repete na aba anteriormente referida. Não sabemos se foi intencional essa divisão, mas consideramos todos os objetos em questão com a nomenclatura de objetos-poéticos.

O que nos interessa é justamente a ampulheta, que contém as inscrições “tempo” e “poem t”, uma em cada lado do objeto. Vemos a junção de três diferentes linguagens: palavra, imagem e objeto. A ampulheta adquire *status* de linguagem já que ela mesma emite significações, assim como ocorre com os escritos e a fotografia do objeto.

Em cada linguagem há camadas de significação, e em camadas que se sobrepõem as significações se desdobram. Assim, as palavras “tempo” e “poem t”, escritas em cada lado da ampulheta, adicionam outra camada de sentido quando da junção delas com o objeto em questão. Percebemos que onde há “tempo”, há diametralmente oposto a ele o anagrama “poem t”, que podemos entender como o não tempo, como uma pausa.

Poderíamos listar um sem-fim de obras literárias que fazem menção ao tempo ou à corrida contra ele. Em termos de criação poética, também encontramos uma luta entre o poeta e o tempo do poema — que foge às mãos de quem quer criá-lo; o poema parece ter autonomia, uma teimosia ante quem o constrói. Fica o poeta à mercê do tempo e do tempo do poema.

Se pensarmos na inscrição “poem t”, podemos visualizar outra forma de respeito (ou seria temor? ou seria revolta?) ao tempo do poema, em que o “t” destacado funcionaria como a notação da grandeza física do tempo, algo a que o poeta não pode se furtar, pois é inerente ao processo criativo da poesia: o tempo contém o poema e vice-versa.

Aliada a essa significação primeira, vemos a série de vídeos que insere (e/ou ressignifica e/ou adiciona) alguns dos objetos-poéticos aqui destacados, a exemplo do que ocorre com o vídeo, demonstrado no frame abaixo:

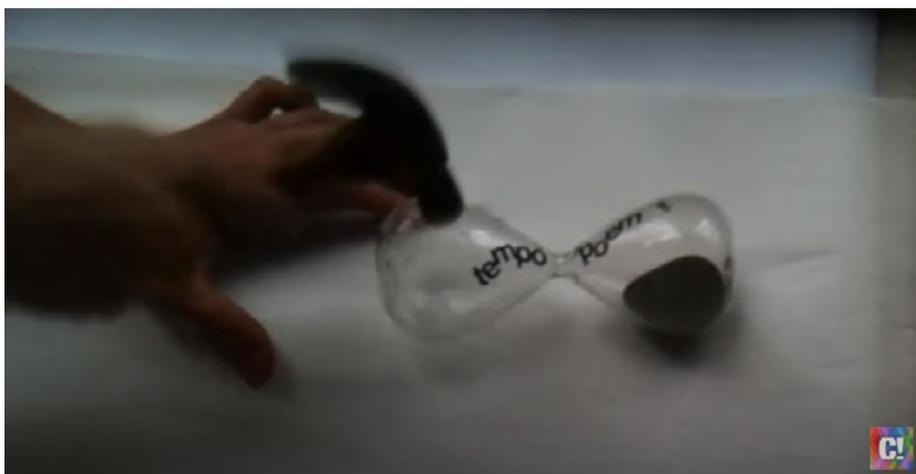


FIGURA 2 – FRAME DO VÍDEO DO OBJETO-POÉTICO DE GABRIELA MARCONDES

FONTE: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=VJKWE-NSXUU](https://www.youtube.com/watch?v=vJKWE-NSXuU)

A inserção das mãos segurando o martelo e quebrando a ampulheta do tempo (ou do poema) acaba por munir a expressão artística com outras conotações. Agora, não é suficiente que o poeta vislumbre o tempo do poema pacificamente, pois as mãos que aparecem quebram a ampulheta, em um gesto de libertação das amarras estruturais do poema.

Se o martelo quebra o “tempo”, o que nos resta é a parte da ampulheta com a inscrição “poem t”. Ao que parece, o poema agora está à frente do tempo; tem relação com ele, porém dele não depende. Talvez seja esta a “saga” que alguns poetas almejam: que seja o poema o mandante do tempo (e de outras grandezas), não o contrário.

É válido pensar que, metonimicamente, o poema seja o poeta, já que o primeiro, por soberania e autonomia, no mais das vezes, contém o segundo. Assim, o martelo é o objeto, a ferramenta do poeta, a quebrar a inércia do tempo sobre seu objeto de trabalho. Se a ampulheta estivesse em pleno funcionamento, o tempo “escorreria” pelas mãos do poeta. Ao quebrá-la, o poeta pode se tornar sujeito do próprio tempo.

Ao colocarmos lado a lado os dois formatos poéticos em questão — o objeto-poético e o vídeo que contém o objeto-poético — vemos duas artes que se refletem, porém com “acabamentos” e “aditivos” que as diferenciam. Sendo o conteúdo da primeira imagem denominado pela poetisa como um “objeto-poético”, vemos este mesmo objeto na segunda imagem, porém chamá-lo da categoria supramencionada já não é o suficiente, pois há imagem, som, movimento. Podemos colocá-lo no campo da videoarte. Sobre esse gênero, Dubois (2009) afirma que:

A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens — menos uma forma da imagem em si (específica, autônoma, unitária) do que uma transição em ato, a maneira e a própria matéria da transição nas formas visuais dos últimos quarentas anos. (DUBOIS, 2009: 188).

Em acréscimo a isso, dizemos que a videoarte ainda promove o trânsito entre imagens, em todas as fases em que possamos contemplá-la, falando especificamente do contexto dela no Brasil<sup>01</sup>. Então, a partir dos seus objetos-poéticos, Marcondes acaba por criar extensões em formato de videoarte e, não apenas esse formato, pois faz uso também da videopoesia.

Ainda que haja zonas de intersecção com a videoarte, a videopoesia, para ser considerada como tal, traz o preceito de — assim como a poesia tradicional — utilizar a palavra como mote central. Apesar de Marcondes também trabalhar com videopoesias, nosso foco aqui é perceber a série de objetos-poéticos em contato estrito com a videoarte.

Conforme foi dito no início do artigo, é difícil colocar a obra de Marcondes em lugares pré-definidos, pois é a mescla, a ubiquidade, o reflexo entre artes que caracteriza seu fazer artístico. O que temos até momento são algumas pistas. Seu trabalho se perfaz das relações entre tecnologia e poesia (tecnopoesia), ramificando-se em diversos “subgêneros” como a videoarte e a videopoesia, até o inusitado trabalho entre palavras e objetos, em que cada formato se desdobra e se reflete mutuamente. Vejamos um pouco mais sobre isto, à luz do conceito de *mise en abyme*.

### 3 AS FACES DOS OBJETOS-POÉTICOS: POEMAS-ABISMOS

Não é recente o uso de objetos para a comunicação artística. Em tempos modernos, podemos pontuar essas manifestações oriundas dos movimentos dadaísta e surrealista, com ramificações para o Novo Realismo e a Pop Art, como nos diz Littig (2015).

---

<sup>01</sup> De acordo com Machado (2007), a videoarte no Brasil passou por três fases: na primeira, usava-se o vídeo como meio para desconstruir as artes tradicionais; na segunda, aprofunda-se o uso desse formato, sendo denominado como “geração do vídeo independente”; na terceira, demonstra-se certa continuação da fase anterior, entretanto, sem muito radicalismo por parte dos seus entusiastas.

A autora supracitada nos diz que a presença dos objetos cotidianos na arte, ao longo dos tempos, deu-se por um caminho de apropriação artística, a partir do qual o próprio sistema de arte precisou se reconfigurar para abarcar esse feito. Nesse caminho, há um destaque para as obras de Marcel Duchamp e sua técnica *ready-made*, que se define como “um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como uma obra de arte” (CIPOLLA, 2001). Com sua inovação realizada no campo da arte, diz-nos Littig (2015):

A consequência do *ready-made* é a perda da função do objeto, mesmo que temporariamente, e a possibilidade de refazer o contexto desse objeto na sua escolha como objeto de arte reflete a manipulação ideológica contrária à própria arte e contrária também à natureza do objeto. (LITTIG, 2015: 39).

A despeito de várias décadas de intervalo e outras possíveis e prováveis influências, é impossível não relacionarmos os objetos-poéticos de Gabriela Marcondes à apropriação dos objetos cotidianos por Duchamp. Ao retirar uma ampulheta do seu contexto funcional, Marcondes se inscreve no campo da arte não tradicional, com o entendimento de que coisas podem ter caráter artístico. E o que dizer de “coisas” com inscrições poéticas?

Ao dar conotação de uma forma específica de arte a um objeto, à poesia, Marcondes atualiza o sistema artístico-literário, como ocorre quando da inovação e (re)criação em uma determinada área. Mas, ao que parece, na literatura — com foco na poesia —, alguns tentam transformar o livro em objeto, como ocorreu com alguns experimentos de Lygia Pape e Ferreira Gullar, no caminho do Neoconcretismo (BACHMANN, 2017).

Como exemplo dessa questão, temos que os poemas-objetos e os livro-poemas dos autores supracitados foram criados, respectivamente, no caminho de tornar o poema palpável. Em ambas as experiências, as palavras do poema ganham corporeidade, quando da manipulação das palavras por parte do leitor; o poema é mesmo um objeto (BACHMANN, 2017).

Se víamos os escritores acima transformarem poemas em objetos, Marcondes caminha na contramão; transforma objetos em poesia. Como vimos na seção anterior, a junção de poesia, objeto, imagem e vídeo apresenta um somatório de significados que se acumulam e transbordam em nossos olhos, em ondas múltiplas de sentidos.

Mesmo quando separamos os dois exemplares aqui mostrados — o objeto-poético e o vídeo contendo o objeto-poético —, ainda temos um mergulho de uma linguagem em outra; a palavra (poesia) inscrita na ampulheta (coisa) soma-se e se reflete num terceiro elemento, o objeto-poético. E é impossível não relacionar tal feito ao conceito de *mise en abyme*. Conceito criado por Lucien Dällenbach (1979), significa

[...] um enunciado que se refere a outro enunciado — e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979).

Nesse sentido, entendemos tal conceito como o reflexo de uma obra que contém outra, como a imagem de um espelho que reflete outros infindos.

Ora, a montagem dos objetos-poéticos de Marcondes nos leva a pensar numa flexibilização da *mise en abyme*, da especularidade possível de uma obra de arte. Os ditos objetos se montam a partir de uma intersemiose da linguagem da poesia, da imagem, do vídeo e da linguagem do objeto que se transmuta em arte. Ou seja, mais que uma repetição interna dos códigos, é como se os códigos dos objetos-poéticos se tocassem mutuamente e especularmente, donde a interseção entre eles permitisse a existência de um inusitado objeto-poético.

Não podemos esquecer que, por ser marca de um processo metalingüístico, como diz Dällenbach (1979), vemos a *mise en abyme* figurar, em certa medida, na constante menção ao próprio código artístico, em um movimento de se voltar para ele mesmo. Basta-nos lembrar que, aqui, temos diversos códi-

gos distintos que se misturam e criam metalinguagem, especularidade e intersemiose, em um eco artístico que ressoa de um código para outro.

Assim, mais que uma obra que se encaixaria no conceito de *mise en abyme*, vemos os objetos-poéticos e os formatos que dele derivam — a videoarte com os objetos-poéticos — e a especularidade da arte de Marcondes intrínseca à sua própria feitura. A criação dessa “vertente poética” nos mostra que a sobreposição de camadas de linguagens está presente em quase toda produção impressa e virtual de Marcondes, dentre as quais destacamos aqui sua série de objetos-poéticos.

É o diálogo entre campos distintos e relacionáveis da arte que proporcionou a observação dos objetos-poéticos em vertigem; ao olharmos para um campo, invariavelmente nos debruçamos sobre outro que o compõe e assim sucessivamente. Talvez assim tenhamos recaído no campo da ubiquidade: a arte que capta diversas linguagens, que se interconecta com outros campos artísticos, que está em todo lugar e nelas se reflete. É um encontro (esperado?) entre o ubíquo e a especularidade artística.

Foi assim que ocorreu com um objeto que virou poema, um poema que virou objeto, um objeto-poético que se tornou videoarte. E talvez o que eles se tornaram se transmute em outras tantas linguagens em reflexo, já que quase nada da arte é fixo. Em termos da poética de Gabriela Marcondes, podemos vislumbrar um abismo artístico em constante movimento.

## REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais**. Belo Horizonte: Veredas & cenários, 2008.
- BACHMANN, Pauline. Poesia que toca – tocar poesia: os objetos poéticos neoconcretos. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
- CIPOLLA, Marcelo Brandão. Ready-made. *In: Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DUBOIS, Phillipe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. *In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.)*. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009.
- LITTIG, Sabrina Vieira. **Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2015.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 15: 155-162, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393/1491>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- SANTAELLA, Lúcia. **Por que as artes e as comunicações estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- OLIVEIRA, Ana Claudia M. A. Arte e tecnologia: uma nova relação? *In: DOMINGUES, Diana*. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.



*VIDEO GAMES*

**A autorrepresentação  
em abismo**

**Mariana Duarte**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

marianaduarte.ia@gmail.com

**RESUMO:** O presente estudo tem como objetivo analisar o processo de criação de *Video games*, trabalho de artes visuais realizado como série fotográfica. Utilizando o fluxo de consciência como método de criação, avalia-se a autorrepresentação resultante e a narrativa em abismo que se instaura na imagem. Nesse sentido, busca-se fazer um comparativo com o trabalho em vídeo *Now*, da artista Lynda Benglis e trazer o conceito de *mise en abyme* dos autores do campo literário, como Dällenbach e Wolf. Tais questões dialogam com o papel da fotografia na produção em arte na contemporaneidade como herança da arte conceitual.

**PALAVRAS-CHAVE:** autorrepresentação, narrativa em abismo, *mise en abyme*, fotografia, arte contemporânea.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the creative process of *Video games*, artwork constituted as a photographic series. Using the stream of consciousness as a creative method, the resulting self-representation is evaluated as well as the narrative in abyss that is set in the image. In this sense, a comparison is made with the video *Now* by the artist Lynda Benglis and concepts of *mise en abyme* by authors of the literary field, such as Dällenbach and Wolf, are discussed. These issues dialogue with the role of photography in contemporary art production as an inheritance of conceptual art.

**KEYWORDS:** self-representation, narrative in abyss, *mise en abyme*, photography, contemporary art.

E se pudéssemos evadir o momento em que olhamos um espelho para nos ver olhando este espelho? Nesse processo se estabelece um escape. Surge a presença de um *voyeur*. Instaure-se o ato de nos olharmos nos olhando. O abismo de olharmos para nós mesmos. Então, escrevo no papel o conceito do que será cada imagem. Deixo o fluxo de ideias escoar.

O presente artigo trata do processo de criação de *Video games*, trabalho em fotografia que se caracteriza como narrativa visual. Aqui busco abordar questões como o fluxo de consciência como método criativo, a autorrepresentação resultante e as diversas camadas de *mise en abyme* que são possíveis identificar tanto na imagem como no processo em si.

A imagem final é uma fotografia onde eu (fora da televisão) interajo com minha imagem (dentro televisão) (Figura 1). O resultado é uma fotografia encenada, fruto de dois momentos: no primeiro, fotografo o eu que ficará “dentro” da televisão; no segundo, passo a imagem para a televisão e fotografo minha interação com esse eu já representado.



**FIGURA 1** – SÉRIE FOTOGRÁFICA *VIDEO GAMES* (2018). FONTE: ACERVO DA AUTORA.

A caixa de joias, já utilizada em outros trabalhos, vem à mente. A ideia da utilização do aparelho de televisão como parte do trabalho veio antes de iniciar o processo de criação do conceito das imagens, dessa forma, as fotografias foram criadas com base nessa ideia. O fluxo de consciência é usado de forma direta para criação da série de imagens. Sem muitas limitações, deixo fluir a concepção de cada imagem, uma depois da outra, anotando em um diário de bordo. A caixa de joias está presente. Poderia ser percebida como um diálogo que eu teria comigo mesma? Seria possível dizer que a caixa me chama para uma conversa? Diálogos internos, respostas e interações que temos conosco. Talvez o fluxo de consciência não esteja somente na gênese do trabalho, mas também se encontre presente como uma alegoria nas imagens, já

que durante o fluxo de pensamento ocorrem eventos que remetem a um diálogo interno na mente do indivíduo.

Posiciono a câmera, minha imagem na televisão e me posiciono no lugar previamente pensado para interagir comigo mesma. Olho-me de longe, olho-me de lado. Sinto a caixa de joias, sinto a tela da TV. Visualmente, busquei o duplo confronto do eu utilizando o recurso do aparelho de televisão. Trata-se da imagem dentro da imagem, da autorrepresentação dentro da autorrepresentação. Ocorre o confronto interno à imagem — no momento da realização (ou execução) do trabalho — e o confronto que ocorre ao ver a imagem pronta. Uma aproximação biográfica se dá ao utilizar elementos que me são caros, como a bastante mencionada caixa de joias. Nesse caso, o conceito de autotextualidade se torna operatório, uma vez que a caixa é um elemento que se duplica internamente, além de ser uma referência a trabalhos anteriores onde ela já foi utilizada.

O trabalho *Video games* também remete a uma narrativa em abismo. De certa forma, o próprio fluxo de consciência se dá em abismo; é característica desse processo mental infinitas ramificações de pensamentos. Tendo o trabalho se originado conceitualmente através do meu fluxo de consciência, já reside aí uma aproximação com a *mise en abyme*.

A ideia das narrativas em abismo foi descrita pelo escritor francês André Gide, no final do século XIX, para tratar das narrativas que contém outras narrativas dentro de si (GIDE, 1948). O conceito é oriundo da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesmo, de modo a indicar um processo de profundidade e de infinito. Gide escreveu em seu diário suas ideias literárias sobre histórias *en abyme*. O mais notório estudioso e pensador, até hoje, sobre *mise en abyme*, ainda é Lucien Dällenbach, que declara que Gide entende, pelo que foi posteriormente definido como *mise en abyme*: a repetição dentro de uma obra do objeto dessa obra no nível dos personagens. Já para Dällenbach, o uso da expressão abrange qualquer signo tendo seu referente um aspecto pertinente e contínuo da narrativa (DÄLLENBACH; TOMARKEN, 1980: 436). Dällenbach oferece uma extensão que se relaciona com a ideia de Gide; no entanto, a sua baseia-se menos na metá-

fora heráldica e mais na associação do espelho e ação supostamente reflexiva. Ele afirma que a *mise en abyme* é qualquer espelho interno refletindo a narrativa como um todo por duplicação simples, repetida ou ilusória (DÄLLENBACH, 1989: 52).

Em *Video games* as imagens se compõem em níveis narrativos que dialogam entre si: a imagem dentro da televisão dialoga com a imagem fora da televisão. Os signos e o sistema simbólico presentes no nível mais “profundo” do abismo fazem referência à narrativa como um todo. A presença da minha imagem em ambos os níveis das fotografias, assim como a caixa de joias, proporciona a reflexão especular.

Devido às considerações sobre o uso multidisciplinar da *mise en abyme* no campo das artes, Werner Wolf situou a “autorreferência” como um tipo de *mise en abyme*. A forma geral para definir a autorreferência em qualquer forma de arte é a presença da reflexividade. A competência da autorreflexividade recebe um nome especial: metarreferência. Entretanto, autorreferência e metarreferência não são sinônimos (WOLF, 2017). Nesse sentido, Wolf explica:

Metarreferência pode então ser descrita pelas seguintes três peculiaridades distintas: 1. a existência de uma referência intrassistêmica (autorreferência); 2. a qualidade semântica dessa referência intrassistêmica; em outras palavras: o fato de que esta consiste de, ou implica, uma afirmação autorreferencial e é então autorreflexiva; 3. um tipo de consciência do meio (medium) da parte de ambos produtor e receptor, que é implícita ou explicitamente tematizada na autorreflexão e, então, promove uma metadimensão [...] (WOLF, 2017: 301).<sup>01</sup>

---

<sup>01</sup> Tradução minha do original: “Metareference can thus be described by the following three distinctive traits: 1. the existence of an intrasystemic reference (self-reference); 2. the semantic quality of this intra-systemic reference; in other words: the fact that it consists of, or implies, a self-referential statement and is thus self-reflexive; 3. a kind of medium awareness on the part of both producer and recipient

A reflexividade também se faz presente em meu trabalho. Existiria um estranhamento da imagem, que desencadeia um processo cognitivo e exige a participação do observador? A autorreferência está claramente presente, mas em que nível? Para se configurar metarreferência, segundo Wolf, a autorreferência presente deve remeter ao meio ou à linguagem. A imagem nesse trabalho se apresenta como fotografia, sendo o meio, fotográfico. Assim, a imagem deve apresentar signos que remetam à fotografia. Não somente devem apontar para a técnica fotográfica, mas devem proporcionar metaefeitos, a fim de promover tal afirmação autorreferencial e ser autorreflexiva. Como a imagem contida na televisão é possível de ser percebida, por vezes pela formação de uma estrutura reticulada devido à tela de LCD (*Liquid Crystal Display*), é possível identificar a existência de uma fotografia dentro da fotografia. O título do trabalho *Video games* fornece mais uma pista nesse sentido. O observador que percebe ser uma imagem fotográfica dentro da imagem fotográfica desencadeia um processo cognitivo de reflexão sobre o trabalho e sobre o *medium*. Nesses casos em que o observador completa esse processo, podemos inferir que *Video games* tem uma *mise en abyme* com o caráter metarreferencial de Wolf.

Ao tratar conceitualmente esse trabalho, a observação de mim mesma me remete a Rosalind Krauss em *Vídeo: a estética do narcisismo* (1976), que reflete sobre a auto-observação em trabalhos de arte envolvendo o vídeo e a condição psicológica envolvendo o narcisismo; não como assunto do trabalho artístico, mas como *medium* (mídia ou meio). Krauss expõe ainda os conceitos de refletividade e reflexividade, sendo que refletividade trata da reflexão especular (ou imagem no espaço virtual de um espelho) e a reflexividade está vinculada a uma atitude modernista da obra de arte refletir e testar os limites da técnica, meio ou da arte em si (KRAUSS, 1976).

---

which is implied or explicitly thematized in the self-reflection and, thus, gives it a metadimension [...]”.

Vejo a possibilidade de o meu trabalho se relacionar em vários graus com tais abordagens de Krauss sobre a produção em vídeo, que também se relacionam com as teorias de Wolf. Existe o aspecto de reflexividade sobre questões da fotografia e da imagem, tratando-se de uma narrativa em abismo, uma imagem dentro de outra imagem. Está presente também a questão de refletividade em dois níveis. Primeiramente, o embate comigo mesma ao me ver refletida em um trabalho em que há a representação de mim mesma. Em segundo nível, mais relevante, em uma camada interna ao trabalho, se dá a reflexão da representação que se vê representada dentro do trabalho.

*Video games* busca uma aproximação e um diálogo com o trabalho da artista norte-americana Lynda Benglis, intitulado *Now* (1973), o qual se estabelece como um vídeo onde a artista interage com sua imagem (também em vídeo) sendo reproduzida em um aparelho televisor (Figura 2). Em *Now*, Benglis está de perfil, performando com um grande monitor. Neste monitor se passa um vídeo feito previamente pela própria artista executando as mesmas ações, porém posicionada de forma invertida da direita para a esquerda, de forma que ambos os perfis da artista, o real e o de dentro do vídeo, encontram-se frente a frente. Krauss, em seu artigo, cita esse trabalho de Benglis, afirmando que os dois perfis da artista performam um acoplamento autoerótico que, por ser uma regravação, torna-se o *background* para uma outra geração da mesma atividade. A voz de Benglis é ouvida dando o comando “*Now!*” ou perguntando “*Is it now?*”. Para Krauss, fica claro que Benglis está usando a palavra *now* para sublinhar a ambiguidade da referência temporal: não sabemos se o som da voz está vindo do vídeo “ao vivo” ou do vídeo gravado previamente. Também nos damos conta de que por causa da atitude de regravar gerações passadas, todas as camadas de “*now*” estão igualmente no presente. No trabalho *Video games* a sobreposição de camadas temporais também se estabelece; entretanto, são todas percebidas ao mesmo tempo, gerando o paradoxo já conhecido da fotografia: a percepção da passagem do tempo em uma imagem congelada pela câmera fotográfica.



**FIGURA 2** – *STILL* DO VÍDEO *NOW* (1973) DE LYNDA BENGLIS. FONTE: VIDEO DATA BANK

Imagens em séries podem sugerir continuidade espacial ou temporal, revelando uma história. Este trabalho se constitui em uma série composta por cinco fotografias, que apresentam individualmente um forte caráter narrativo. Ao serem colocadas lado a lado, uma forte sugestão de sequência se estabelece, propiciando conexões entre as imagens ao espectador.

De fato, o trabalho não foi pensado para ser uma sequência narrativa, mas uma série, por se tratar da mesma temática. Entretanto, ao repensar as ações que instauraram o processo, percebo que, por serem imagens oriundas do meu fluxo de consciência, fica claro que elas estão interligadas. Os elementos que se repetem no tempo e no espaço, nas diversas camadas da imagem, funcionam como o “*now*” de Benglis. Vemos as diferentes “gerações” de caixas de joias ao mesmo tempo, estando igualmente no presente, mas trazendo um movimento no tempo pela percepção das diversas camadas temporais que compõem a imagem.

A escolha por pesquisar meu processo de criação envolvendo o fluxo de consciência e a autotextualidade acabou levando o meu trabalho para a autorrepresentação. O emprego do fluxo de consciência como método de criação torna o processo autobiográfico, e o meu embate com minha representação é uma escolha que faço.

No esforço da autorrepresentação, crio a representação de mim mesma e de minha matéria através de meu corpo. Assim, no processo de criação da obra se dá uma dupla percepção corporal — uma necessária para criar o conceito da autorrepresentação e de confronto e outra que decorre do ato de execução do trabalho físico. Não é sempre que minha representação se dá de forma óbvia, também se dá mediante rastros deixados por movimentos em fotografias, manchas feitas com tinta, imagens formadas através da palavra, desenhos e objetos que me apropriio. Compreendo que me autorrepresento com meu corpo e também através de meu mundo interno e externo.

Percebo, então, que a autorrepresentação surge como consequência do processo criativo. Talvez exista uma potência justamente na força de vontade que o trabalho tem de responder ao processo de sua elaboração conceitual, dando um retorno. Um diálogo se estabelece entre as pontas do processo: o início manda um sinal e a ponta final dá um retorno. O fluxo de consciência aponta as questões internas que se passam no momento; toda informação é processada e o trabalho visual responde, dialogando com o fluxo.

Ponderando sobre as questões internas em trabalhos artísticos, Sandra Rey e Eliane Chiron (2017) afirmam que o artista tem como ponto de partida de seus trabalhos as suas emoções e sentimentos pessoais, que são experimentados em sua vida privada. De fato, no meu processo criativo, o fluxo de consciência registrado em diário de bordo e a concepção conceitual do trabalho visual são partes de algo maior que não está óbvio no trabalho final, visual, que chega ao público. São questões internas. Sobre esse assunto, Rey e Chiron afirmam que:

O artista parte de suas emoções e sentimentos pessoais, experimentados na sua vida privada. Agregando experiências as mais diversas, a obra vai dar uma forma a algo de novo que emerge dessa fusão. O trabalho artístico é esse processo de formação. Mas, para existir plenamente, a arte precisa ser mostrada em público uma vez que faz surgir novas emoções que só existem se partilhadas. Em público, o que a obra promove são emoções impessoais. Quando a obra encontra o público, numa espécie de transferência, somente então surge a parte íntima, impessoal, da obra; esta escapa ao artista que não tem consciência quando concebe a obra. (REY; CHIRON, 2017: 168).

Como forma de acessar essas emoções e sentimentos pessoais de forma mais livre, muitas vezes lanço mão do meu fluxo de consciência e um diário de bordo onde o registro. Seriam esses assuntos pessoais a força motriz para a execução dos meus trabalhos? Não vejo dessa forma. Segundo Rey e Chiron (2017), a ideia romântica de que o artista possuiria “motivações profundas” para a execução de seu trabalho, que seriam preexistentes a obra e que acabariam por formar o conteúdo do objeto artístico, é um mito: “o que se exprime na obra nunca é esse ‘eu interior’ de existência mais que duvidosa” (REY; CHIRON, 2017:170). De fato, o processo artístico envolve diversos fatores e, por mais particulares que sejam algumas motivações, acaba por envolver diversas camadas de interações de nossas questões subjetivas mais internas com o mundo exterior.

Dessa forma, entendo meu trabalho partindo de questões internas que tem origem na minha vida privada. Durante o processo de criação, o trabalho se transforma em algo novo, quando trago à tona sentimentos — de forma consciente — e os insiro em contextos e conceitos que trabalho artisticamente. Esse algo novo necessita se tornar público para sua plena existência; necessita contatar um observador disposto a se engajar na completude do processo de criação.

**REFERÊNCIAS**

DÄLLENBACH, L.; TOMARKEN, A.  
Reflexivity and Reading, **New Literary  
History**, v. 11, n. 3, p. 435-449, 1980.

DÄLLENBACH, L. **The Mirror in the  
Text**. Cambridge: Polity, 1989.

GIDE, André. **Journal**: tome I (1887-  
1925). Paris: Gallimard, 1948.

KRAUSS, R. Video: The Aesthetics of  
Narcissism. **October**, v. 1, pp. 50-64, 1976.

NOW. Produção de Lynda Benglis. Estados Unidos  
da América, 1976. 1 vídeo 4:3 (11 min), color, mono.  
Disponível em: <https://vdb.org/collection/browser-artist-list/now>. Acesso em: 30 jun. 2020.

REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o pri-  
vado, o público na arte contemporânea. **Porto  
Arte**: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre:  
PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, 2017, p.167-180.

WOLF, W. Metafiction and metamusic: Exploring the  
limits of Metarreference. *In*: BERNHART, Walter (ed.).  
**Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf  
(1992–2014)**. Boston: Brill Rodopi, 2017, p. 295-316.

**A OBRA KAFKIANA  
EM *RESIDENT EVIL*:  
*REVELATIONS 2*:  
Convergência  
intersemiótica  
nos jogos eletrônicos**

**Yann Dias da Silva Maia**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

yanndsmaia@gmail.com

**RESUMO:** O presente trabalho analisa de que forma os elementos narrativos do conto literário *Na colônia penal* (1914), do escritor Franz Kafka, se relacionam com o jogo eletrônico *Resident Evil: Revelations 2* (2015), identificando as ressignificações de sentido a partir de convergências intersemióticas (PLAZA, 2013), que, por meio da tradução da linguagem escrita para a audiovisual, contribuem para a construção de uma nova narrativa no suporte digital-eletrônico.

**PALAVRAS-CHAVE:** intersemiose; literatura e jogos eletrônicos; Franz Kafka.

**ABSTRACT:** The present work analyzes how the narrative elements of the literary tale *Na colônia penal* (1914), by the writer Franz Kafka, are related to the electronic game *Resident Evil: Revelations 2* (2015), identifying the resignifications of meaning from intersemiotic convergences (PLAZA, 2013), which, through the translation of written language into audiovisual, contribute to the construction of a new narrative in digital-electronic support.

**KEYWORDS:** intersemiosis; literature and electronic games; Franz Kafka.

## INTRODUÇÃO

Nosso interesse com este trabalho é demonstrar de que forma a literatura se apresenta nas mídias digitais, especialmente nos jogos eletrônicos, apontando quais recursos semióticos constroem os múltiplos significados que ampliam e ressignificam os sentidos da obra de Franz Kafka. O primeiro episódio do jogo *Resident Evil: Revelations 2* (2015), que recebe o título “Colônia Penal”, constitui o *corpus* central desta reflexão, bem como o conto literário de Franz Kafka *Na colônia penal* (1914), em que pontuamos quais elementos narrativos, discursivos e imagéticos convergem a partir desses suportes.

### 1 A LITERATURA IMPOSSÍVEL NA COLÔNIA PENAL

Franz Kafka foi um dos principais escritores do início do século XX, que, assim como outros grandes autores da época, tematizou a angústia do homem moderno em suas obras. O tema, recorrente em toda a sua produção literária, é retratado na observação de Blanchot (1997) sob uma perspectiva muito peculiar, seja pela criação de um mundo distópico que transita entre o absurdo e o real, que acaba por testar os limites do que compreendemos ser a própria existência e a condição humanas; seja pelo retrato de cenários de profundo isolamento psicológico que transformam a narrativa em um conjunto de fatos incompreensíveis e injustificáveis, e que encontram seus sentidos divagando entre a tragédia inevitável, atraente ao leitor que busca a ordenação do caos instaurado, e a esperança, que acaba por contestar o fim da desordem e da crise instauradas por Kafka.

Diante dessas implicações, as tentativas de compreensão dos sentidos mobilizados pela literatura kafkiana exigem de nossa reflexão que sejam adotadas duas posturas de leituras de complexa associação: aquela em que nos preocupamos com os aspectos narrativos das histórias contadas, atendo-nos à superficialidade opaca desses universos distópicos; e aquela em que nos detemos aos significados que não podem ser compreendidos

se levarmos em consideração apenas as comparações da narrativa com o mundo real, muito menos se negarmos como parte imprescindível para a leitura de seus textos, o que nos leva a uma leitura impossível (BLANCHOT, 1997: 12).

Entretanto, mesmo se considerarmos essas duas perspectivas como indissociáveis e impossíveis à leitura de Kafka, não podemos afirmar a chegada a um resultado final ou a um produto artístico de semântica lapidada a partir dessa associação; muito menos atingir uma compreensão absoluta de sua obra, visto que isso é impossível, o que comprovamos se levarmos em consideração a completa inquietude da contemporaneidade frente ao universo kafkiano, que vem traduzindo exaustivamente seus elementos narrativos em novas narrativas literárias, filosóficas e artísticas, dentro dos mais variados suportes semióticos, como filmes, quadrinhos e jogos eletrônicos.

Por isso, devemos admitir que os sentidos labirínticos, em que nem a morte ou a esperança são a saída para a angústia instaurada, devem ser tratados como a finalidade dos textos de Franz Kafka. A não resolução e os processos infundáveis que nos conduzem ao impasse de um conflito não se constituem como o meio para se atingir um produto coerentemente lógico com base no real, como estamos comumente acostumados a tratar nos textos literários clássicos; mas, sim, o fim, que abrirá sua obra à infinidade de possibilidades em interpretações e traduções.

Retomando a ideia de uma literatura kafkiana que perpassa entre os espaços de isolamento e exaustão psicológica, comumente expressos sob a ótica da relação entre pai e filho, como em *Metamorfose* e *O veredicto*; e os conflitos de ordem social, em que se questionam os choques do anti-herói kafkiano com a jurisprudência e o mundo administrado, observáveis em obras como *O processo*, *O castelo* e *Na colônia penal* (CARONE, 2016), situamos nosso *corpus* dentro desse segundo escopo de obras. É importante ressaltar, no entanto, que a preocupação com o conflito paterno é uma constante em toda a obra de Franz Kafka. No entanto, ela é tratada através de perspectivas distintas dentro desses dois conjuntos.

A figura paterna, em Kafka, possui função punitiva, mas a punição é conduzida, nas primeiras obras citadas, pelo

arquétipo do pai de família, referindo-se às consequências das relações de poder e de autoridade dentro da instituição familiar; já no segundo conjunto de obras, essa figura se dilui (não por estar presente de maneira mais sutil ou mais fraca, mas por ter perdido a unidade figurativa da imagem do indivíduo paterno para ganhar um corpo onipresente), sob a forma da jurisprudência, do poder político-militar ou até mesmo sob a ideia do Deus morto, conferindo o sentido de que a sociedade como um todo está condenada, de alguma forma, ao julgamento de uma entidade punitiva e autoritária. Sobre essa ideia, Blanchot postula:

O Deus morto encontrou nessa obra uma espécie de revanche impressionante. Pois sua morte não o priva nem do seu poder nem da sua autoridade infinita, nem mesmo da sua infalibilidade: morto, ele é ainda mais terrível, mais invulnerável, num combate onde não existe mais a possibilidade de vencê-lo. É com uma transcendência morta que estamos lidando, é um imperador morto que representa o funcionário de *A muralha da China*, é na *Colônia Penal* o velho comandante defunto sempre presente através da máquina de tortura (BLANCHOT, 1997: 15).

*Na colônia penal* (1914) surge, portanto, como uma das principais narrativas kafkianas que pertence ao segundo conjunto de obras citadas, as quais se preocupam com a exploração de conflitos de cunho social, conferindo-lhe uma perspectiva ampla ao retrato da instauração da angústia no homem moderno. Nessa obra, deparamo-nos com uma narrativa que se passa em uma ilha tropical, que foi comandada por um regime autoritário, e que, já nas primeiras páginas, demonstra estar em decadência, com pouca adesão ou interesse por parte dos governantes atuais e de seus moradores. Em um primeiro momento, a obra descreve, com detalhamentos estruturais e funcionais, uma máquina de tortura e nos apresenta a quatro personagens que participam ativamente do enredo — o oficial, o explorador, o soldado e o

condenado; e um único que participa ocultamente da narrativa, o ex-comandante da ilha, que já está morto.

A máquina descrita caracteriza-se por ser um instrumento de tortura refinado, pensado e arquitetado pelo ex-comandante da ilha, de forma que o condenado tenha a sua sentença escrita na própria pele por meio de uma plataforma cortante a que chamam de rastelo. Dessa forma, o culpado não tem conhecimento sobre sua condição, muito menos sobre o que o levou a ser julgado, nem sobre sua sentença, para que ele apenas descubra, quando o rastelo desenhar em sua própria carne, durante doze horas seguidas, o motivo de sua condenação. Assim, são levantadas questões como a culpabilização do indivíduo, necessária ao funcionamento do sistema penal, e a eficiência ou não da punição violenta dos corpos, conduzidas pela figura do ex-comandante, que, fisicamente oculto na obra, ocupa o espaço do Deus morto a punir ainda mais severamente os condenados da ilha.

## 2 A PARTICULARIDADE DO SIGNO ESTÉTICO

Para analisarmos de que forma os elementos da narrativa kafkiana traduzem-se intersemioticamente no jogo eletrônico “*Resident Evil: Revelations 2*”, devemos, antes, nos valermos da noção peirciana tricotômica dos signos, destacando a particularidade do signo estético e sua importância no que diz respeito à capacidade de suspensão do movimento centrífugo do signo, configurando-se, fundamentalmente, como uma possibilidade de compreensão do conhecimento que ele pretende instaurar (PLAZA, 2013: 24).

Em primeiro lugar, devemos entender que o signo, e todo processo sígnico, opera pela relação triádica própria dos aspectos da linguagem, que se apresenta através das qualidades materiais dos signos, de seu objeto ou sua aplicação denotativa, e de seu significado ou função representativa. Nesse sentido, Julio Plaza (2013) defende que

[...] o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo. (PLAZA, 2013: 21).

A partir disso, temos que o signo, referindo-se a seu objeto, pode se configurar em três tipos: ícones, índices e símbolos. Os ícones são signos que acionam a semelhança factual entre o signo e suas qualidades, seu objeto e seu significado, possuindo, em relação a seu Objeto Imediato (objeto como é representado) uma significação sentimental, tal como específica da produção artística. Já no índice, o signo é determinado pelo seu Objeto Dinâmico (objeto no mundo), em uma relação real de contiguidade entre o signo e o objeto que representa. Os símbolos, por fim, são os signos que possuem uma relação direta com seu Objeto Dinâmico, mas que, para terem seus significados apreendidos, necessitam de uma convenção ou hábito para intermediar os processos de interpretação.

Dentro dessa tricotomia, é importante destacar a especificidade do signo estético que “[...] erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose” (PLAZA, 2013: 24). Ora, se o signo necessariamente representa um objeto em princípio referencial, o signo estético, por sua vez, instaura a ideia da possibilidade, da indeterminação interpretativa, produzida pela relação de similaridade condicionada na mente através de processos de analogia. Sobre esses processos, Julio Plaza conclui:

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está em qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento. (PLAZA, 2013: 24).

Sendo assim, quando propomos interpretar uma tradução intersemiótica de uma obra literária, é preciso que entendamos que a linguagem conotativa é um tratado de possibilidades, que ganham contornos e instauram nela mesma a condição de objeto próprio, afinal, “em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto” (JAKOBSON, 1999: 72). Isso quer dizer que os elementos gramaticais, tais como a sintaxe, morfologia, radicais, afixos e fonemas, do texto poético (e nesse caso consideramos todo texto literário) produzem uma significação própria através de relações de similaridade e contraste que só são possíveis pela transposição poética, no caso da tradução intralingual, ou pela tradução intersemiótica. Sobre isso, Jakobson postula:

Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1999: 72).

Tratamos aqui da tradução do sistema de signo literário para os jogos eletrônicos, compreendendo-os como uma forma de manifestação artística legítima, tipicamente dotados de uma linguagem principalmente visual, mas também sonora e textual, relacionados a uma experiência estética que permeia entre a narrativa e a realização mecânica, simulando ações das mais diversas atividades humanas. Nesse sentido, os games possuem uma particularidade que difere do cinema, por exemplo, quanto à recepção ativa do indivíduo, que não está presente nos filmes, uma vez que o produto desse tipo de manifestação já se encontra fechado. “No caso de um jogo, a recepção, o uso e/ou a apreciação, só são possíveis com participação ativa em algum nível, ou seja, a experiência de jogar inclui tomadas de decisão atravessadas pelas estéticas do jogo, suas narrativas e mecânicas” (OLIVEIRA, 2016: 12).

### 3 CONVERGÊNCIA INTERSEMIÓTICA NO JOGO *RESIDENT EVIL: REVELATIONS 2*

*Resident Evil: Revelations 2* é um jogo *spin-off* da franquia *Resident Evil* (1996), produzido pela empresa japonesa Capcom, no ano de 2015. Conhecido por ser um dos mais influentes e um dos fundadores do gênero *survival horror*, o game explora as sensações provocadas pelo medo, através de uma experiência em que o jogador deve resolver quebra-cabeças e enfrentar inimigos letais para progredir na história e desvendar os mistérios de uma narrativa que, ao longo dos anos, construiu um universo vasto e complexo de tramas que abordam conflitos sociais e políticos em seu enredo.

A série *Revelations* surgiu como uma proposta de reaproximar a franquia de suas origens no terror, de forma paralela aos jogos principais, uma vez que os jogos canônicos da série vinham adotando aspectos mais relacionados aos jogos de ação, com uma dinâmica mais acelerada, reduzindo o número de quebra-cabeças e simplificando os mapas para que o ritmo de progressão do jogo acontecesse mais rapidamente. Além disso, essa franquia de *spin-offs*, que já conta com dois jogos, nasce com a intenção de fazer referências a elementos da literatura clássica. No primeiro jogo da série *Revelations*, a narrativa e alguns dos aspectos visuais baseiam-se na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O segundo jogo da franquia *Revelations* faz referências à obra e vida de Franz Kafka.

Apresentando-se em um formato inédito para a saga, *Resident Evil: Revelations 2* é dividido em quatro episódios que exploram a história de quatro protagonistas tentando sobreviver ao terror de uma ilha comandada por uma cruel supervisora. Na tentativa de desenvolver um método para atingir a imortalidade, a personagem Alex Wesker, que se declara uma grande admiradora de Franz Kafka, produz um vírus ao qual os protagonistas são expostos, e conduz experimentos que testam o limite do medo desses personagens, submetidos a condições grotescas e torturantes contra suas próprias vontades. Se sucumbirem ao

medo, eles tornam-se em monstros horrendos; se resistirem, tornam-se humanos superiores.

Cada episódio faz referência a uma conhecida obra de Kafka, mas, para além disso, outras obras são citadas em arquivos encontrados no jogo, bem como aspectos biográficos do autor. A divisão ocorre da seguinte forma: Episódio 1 – Na colônia penal; Episódio 2 – Contemplação; Episódio 3 – Julgamento (refere-se à obra *O Veredicto*) e, por fim, Episódio 4 – A Metamorfose. Sendo assim, os episódios constroem suas próprias relações com as obras às quais se referem, fazendo-se necessária uma análise individual e minuciosa para cada um deles. Esta reflexão se detém apenas sobre o primeiro episódio e sua relação com a respectiva obra, *Na colônia penal*.

### 3.1 O espaço

Nos primeiros momentos do Episódio 1, acompanhamos uma breve cena de apresentação das personagens Claire e Moira, que se encontram em uma confraternização da ONG antiterrorista “Terra Save”. A confraternização é brutalmente interrompida por homens armados que invadem o prédio onde ocorria a festa e levam as protagonistas inconscientes a um lugar misterioso, contra suas vontades. Em seguida, Claire desperta em uma cela de um lugar que muito se assemelha a uma prisão, sem carregar nenhum equipamento e com uma pulseira que emite uma luz verde em seu pulso. A partir desse momento, o jogador passa a assumir o controle da personagem. Essa pulseira afere o medo do indivíduo, e caso ela passe a emitir uma luz vermelha, a infecção pelo vírus ao qual eles foram expostos ocorrerá.



IMAGEM 1 – PAINEL DE ABERTURA DO EPISÓDIO 1.



IMAGEM 2 – CELAS DO PRIMEIRO CENÁRIO DO JOGO.

A ambientação construída reconstitui os sentidos do grotesco e já evocam os estímulos provocados pelo título da obra/episódio: afinal, a prisão é um lugar onde as pessoas que são julgadas pelos seus crimes cumprem suas penas. Por isso, no jogo, a colônia penal, em primeiro lugar, refere-se a um local de enclausuramento, fechado, propício a procedimentos de tortura, causando no jogador uma ansiedade por querer sair daquele ambiente o

mais rápido possível. No entanto, no fim do episódio, tomamos ciência de que os personagens se encontram numa ilha e que a colônia penal se refere a todo o local onde se desenvolvem as ações do jogo. Na narrativa de Kafka, por sua vez, não é claro se a colônia penal se trata propriamente da ilha, mas esta é uma leitura possível, uma vez que o meio pelo qual o personagem do explorador sai da colônia é em um barco:



IMAGEM 3 – ILHA-CENÁRIO DO JOGO.

Enquanto o explorador negociava com um barqueiro a travessia até o navio a vapor, os dois desceram a escada a toda pressa, sem dizer nada, pois não ousavam gritar. Mas quando chegaram embaixo, o explorador já estava no barco e o barqueiro acaba de soltá-lo da margem. Ainda teriam podido saltar dentro da embarcação, mas o explorador ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem. (KAFKA, 2019: 70).



IMAGEM 4 – CHEGADA DE BARRY BURTON À ILHA.

Nesse momento, o jogador compreende que os personagens da trama estão condenados a serem punidos em um espaço maior que o da prisão, o qual antes acreditavam ser a extensão completa da colônia penal. Esta é, na verdade, toda uma ilha comandada por uma supervisora, que se aproxima da função do ex-comandante de *Na colônia penal*: os personagens, tanto do jogo quanto do livro são afetados diretamente pelas ações dessas figuras superiores que não se apresentam de maneira física no decorrer das obras, mas detêm poder sobre a vida dos personagens e conduzem, através de suas posições de poder, o desenvolvimento das tramas. O desejo de fuga dos moradores da colônia, flagrado no excerto citado anteriormente, confirma a possibilidade de que toda a extensão desse espaço era também punitivo e opressor, desconfortável, angustiante.

Em suma, a obra kafkiana dita o tom do espaço não só do primeiro episódio do jogo, mas de todos os desdobramentos seguintes, uma vez que as ações dos personagens, por toda a trama, se passam dentro do espaço da colônia penal. Nesse sentido, concluímos que o jogo propõe a realização e construção de todo seu espaço baseando-se na narrativa do conto de Kafka que, por sua vez, constrói seu espaço por meio de pontos específicos, deixando boa parte da ambientação e todo o funcionamento da colônia como um trabalho dirigido à imaginação do leitor.

### 3.2 A máquina

A narrativa de *Na colônia Penal* é centrada na descrição de uma máquina de tortura, capaz de imprimir a sentença de um condenado em sua pele, fazendo com o que o indivíduo apenas tome conhecimento do motivo da sua condenação quando sentir o dispositivo circunscrevê-lo na carne. O dispositivo é descrito da seguinte forma:



IMAGEM 5 – DISPOSITIVO DE TORTURA.

Como se vê, ele se compõe de três partes. Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo. [...] As agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo e o conjunto é acionado como um rastelo, embora se limite a um mesmo lugar e exija muito maior perícia. Aliás o senhor vai compreender logo. Aqui sobre a cama coloca-se o condenado. Quero no entanto primeiro descrever o aparelho e só depois fazê-lo funcionar eu mesmo. Aí o senhor poderá acompanhá-lo melhor. No desenhador há uma

engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento, nessa hora mal dá para entender o que se fala; aqui infelizmente é muito difícil obter peças de reposição. Muito bem: como eu disse, esta é a cama. Está totalmente coberta com uma camada de algodão, naturalmente nu; aqui estão, para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apoia primeiro a cabeça, existe este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com a maior facilidade, a ponto de entrar bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ela grite ou morda a língua. Evidentemente, o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram sua nuca. (KAFKA, 2019: 32-33).

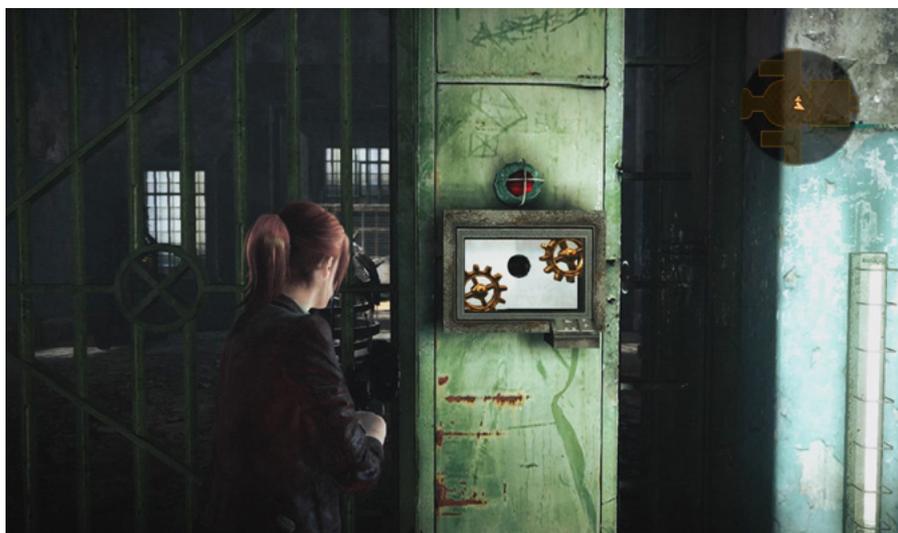


IMAGEM 6 – ENGRENAGEM DA PORTA DE SAÍDA.

Pela descrição minuciosa do dispositivo, é possível concluirmos que a representação da máquina está presente no jogo, como pode ser observado nas Imagens 5 e 6 a seguir:

Na Imagem 5, é possível perceber uma máquina que dispõe de quase todos os dispositivos descritos pela narrativa

kafkiana. Mostram-se as agulhas dispostas em forma de rastelo sobre o corpo do indivíduo que se encontra deitado, amarrado nos pés e nas mãos por correias firmes que o imobilizam. Na Imagem 6, notamos também a presença de uma engrenagem que faz referência ao que era necessário para o funcionamento da maquinaria. No jogo, essa engrenagem é responsável pela progressão da narrativa, pois é ela que abrirá a porta da saída da prisão, o que confere à máquina uma função também central no sentido de desenvolver a trama. Não há a presença, no entanto, do algodão que cobre a cama; em vez disso, a cama apresenta-se como uma superfície metálica. Também não há a presença do tampão de feltro.

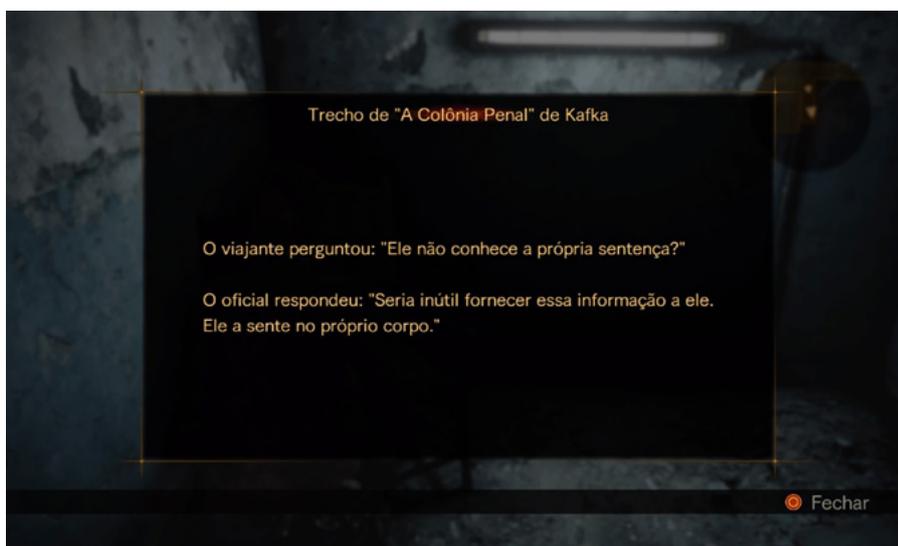


IMAGEM 7 – TRECHO DO CONTO NA COLÔNIA PENAL.

Além disso, há a presença de arquivos que contam com trechos escritos do livro, que anunciam, de certa forma, a existência da máquina de tortura no jogo. Momentos antes de o jogador se deparar com o dispositivo, ele encontra este arquivo:

O arquivo traz, portanto, trechos copiados do próprio livro que, a partir do momento em que se apresentam dentro da narrativa do jogo, passam a dotar uma nova significação. Ou seja, a existência desse excerto, dentro do contexto do jogo, anuncia a máquina de tortura, a qual o jogador está prestes a

encontrar e que irá exercer função central para o prosseguimento do enredo. Pela referência ao livro, a parte da narrativa em destaque se relaciona com o próprio enredo do jogo no que diz respeito aos personagens e suas condições de estarem expostos a um experimento cruel sobre o qual eles não possuem conhecimento de quem o conduz, em um primeiro momento, e quais os objetivos para com eles. Ademais, o excerto remonta a importância da experiência física para a compreensão dos sentidos da pena a que o indivíduo fora condenado.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises expostas, ainda que as reconheçamos em processo a ser continuado, concluímos que as traduções dos elementos na narrativa *Na colônia penal*, de Franz Kafka, no jogo eletrônico *Resident Evil: Revelations 2*, ampliam os significados da obra kafkiana, renovando-a através de uma linguagem de signos visuais em uma plataforma digital e contemporânea, que dialoga com os novos modelos artísticos proporcionados pela produção eletrônica. Dessa forma, as discussões propostas por Kafka em suas obras mantêm-se acesas na contemporaneidade, e é preciso que lancemos um olhar analítico sobre as plataformas que aproximam a literatura dos jogos eletrônicos, estreitando o diálogo entre essas duas áreas, a fim de que se abram cada vez mais espaços de reflexão que se preocupem com essas manifestações artísticas ainda pouco lembradas pelos estudos literários.

**REFERÊNCIAS**

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CARONE, Modesto. **Tradução e posfácio**. In: KAFKA, Franz. **O Veredicto / Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

KAFKA, Franz. **O Veredicto / Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Rodrigo Oliveira de. **Os videogames como forma de arte sob a perspectiva de Walter Benjamin**. Disponível em: [https://www.academia.edu/25818479/Os\\_videogames\\_como\\_forma\\_de\\_arte\\_sob\\_a\\_perspectiva\\_de\\_Walter\\_Benjamin\\_-\\_Intercomsul\\_2016](https://www.academia.edu/25818479/Os_videogames_como_forma_de_arte_sob_a_perspectiva_de_Walter_Benjamin_-_Intercomsul_2016). Acesso em: 29 jul. 2019.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REVIL. REVIL, 1999. **Resident Evil: Revelations 2**. Disponível em: <https://residentevil.com.br/resident-evil-revelations-2/>. Acesso em: 08 mai. 2019.

# A RIVALIDADE ENTRE O MUNDO REAL E SUA REPRESENTAÇÃO

## *Os moedeiros falsos de André Gide*

**Ana Ferreira**

Universidade de São Paulo (USP)

ana.ferr@hotmail.com

**RESUMO:** Este texto consiste em um ensaio sobre o romance *Os moedeiros falsos* (1925), do escritor francês André Gide. Na composição especular da obra, *Os moedeiros falsos* é o título do livro a ser escrito pelo personagem Édouard. Entre as ideias registradas em seu diário, destaca-se a tragédia moral que se torna o centro do romance de Gide, e concentra-se no possível processo de *mise en abyme* reverso que resulta um trágico apócrifo impresso na realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** André Gide; Os moedeiros falsos; *mise en abyme*; tragédia moral.

**ABSTRACT:** This paper suggests an analysis of the novel *Les Faux-Monnayeurs* (1925) by French writer André Gide. In *mise en abyme* composition, *Les Faux-Monnayeurs* is a book to be written by Édouard. From the ideas registered in his diary, it detaches the moral tragedy that will be the center of the Gide's novel, further it emphasizes the possible *mise en abyme* reverse process that results a tragic apocryphal pressed in the reality.

**KEYWORDS:** André Gide; Les Faux-Monnayeurs; *mise en abyme*; tragédia moral.

Um tipo de tragédia parece-me ter escapado à literatura até o presente. O romance cuidou das vicissitudes da sorte, da boa ou má fortuna, das relações sociais, do conflito das paixões, das personalidades, mas não da própria essência do ser.

Transportar o drama ao plano moral era, entretanto, o esforço do cristianismo. Mas não há, falando com propriedade, romances cristãos. Há os que se propõem fins edificantes; mas isso nada tem a ver com o que quero dizer. A tragédia moral – que, por exemplo, torna tão formidável a frase evangélica: ‘Se o sal se torna insípido, com que se há de restaurar-lhe o sabor?’ É essa tragédia que me importa. (GIDE, 2009: 136).

Este trecho é uma nota do diário de Édouard, personagem do romance *Os moedeiros falsos*<sup>01</sup>, de André Gide, publicado em 1925, quando o mundo se via totalmente modificado pela Grande Guerra, que não é mencionada no romance, mas se configura na explosão do gênero em gêneros vários, nas muitas vezes que se retalham na narrativa, nas histórias aos pedaços por toda parte, na confusão entre autor, narrador, personagem, personagem da personagem, e, em especial, na estrutura abismal — *mise en abyme* —, e na tragédia moral que importa a Édouard e que se torna o centro do romance de Gide. Édouard, personagem escritor, prepara um romance cujo título é *Os moedeiros falsos*. Entre as ideias para esta obra, amplamente registradas em seu diário, destacamos a tragédia moral que se identifica já a partir do anunciado-título do romance.

A tragédia prometida por Nietzsche<sup>02</sup> e a que importa ao personagem Édouard se apresentam já no primeiro parágrafo de *Os moedeiros falsos*, quando uma gota de suor cai sobre

---

01 Título original: *Les Faux-Monnayeurs*. Éditions Gallimard, 1925.

02 “Eu prometo uma época trágica: a arte mais elevada de dizer — sim à vida, a tragédia haverá de voltar a renascer, quando a humanidade tiver atrás de si a cons-

uma carta do acaso: “Encena uma lágrima”, pensou Bernard, “Mas é melhor suar do que chorar” (GIDE, 2009: 13). Numa velha carta de amor endereçada a sua mãe, o jovem Bernard descobre-se bastardo e deixa a casa dos pais. Passa a noite na casa do colega Oliver e, no dia seguinte, depois de perambular e dormir num banco do cais, vai atrás deste colega que deveria receber Édouard, o tio escritor, na estação Saint-Lazare. Bernard se apossa da mala de Édouard, tem acesso ao seu diário, e eis o principal motivo da questão: provar a Édouard que não é um ladrão. Isto logo se resolve, a relação entre os dois se estreita, Bernard passa a fazer parte vida do romancista, e, por consequência, de seu romance “ditado pela realidade”. Todavia, a realidade parece ter um ditador, ou orquestrador (para evitar a redundância), que seria o vil visconde Robert de Passavant, autor do recém lançado romance *A barra fixa*.

Édouard evita emitir opiniões e julgamentos acerca do visconde escritor, mas o narrador, de pronto, comenta que “Passavant parece-lhe menos um artista que um impostor” (GIDE, 2009: 76). Édouard não confirma tal comentário, mas parece arrependido de ter anunciado o título de seu novo romance: “Não está seguro de que *Os moedeiros falsos* seja um bom título. Fez mal em anunciá-lo” (GIDE, 2009: 83), comenta o narrador. Mais adiante, sabemos que Édouard teme que o título “seja um pouco enganador”, e, quando questionado sobre quem seriam “esses moedeiros falsos”, o narrador prontamente se encarrega da resposta: “era em alguns de seus confrades que Édouard imaginava inicialmente, ao pensar em moedeiros falsos; e em especial no visconde de Passavant” (GIDE, 2009: 209).

Cabe correlacionar o conde escritor Robert de Passavant, com Ginés de Pasamonte, personagem de *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, obra fundante

---

ciência das guerras mais duras, mas mais necessárias, sem sofrer por causa disso [...]” (NIETZSCHE, 2003: 87).

do gênero romance<sup>03</sup>. Em resposta à apropriação de suas proezas e personagens por Alonso Fernández de Avellaneda, pseudônimo de Jerónimo de Pasamonte, Cervantes cria e recria Ginés de Pasamonte, personagem que sugere o autor do *Quixote* apócrifo — um mau escritor surruprador de ideias e proezas, igualmente ao Passavant de André Gide. Também nos “moedeiros”, Gide talvez jogue com os “moedores” de Cervantes (*monnayeurs* – *meuniers*)<sup>04</sup>.

Tendo Édouard anunciado publicamente o título, pode-se conjecturar que Passavant se reconhece na metáfora do moedeiro falso. Para se esconder e banalizar a metáfora, quiçá anular

---

03 No capítulo XXII da primeira parte de *D. Quixote de la Mancha* (1605), *Ginés de Pasamonte* é liberto por Quixote junto a outros condenados da justiça (galeotes). O personagem teria escrito uma autobiografia intitulada *La vida de Ginés de Pasamonte*, e foi provavelmente inspirado na figura de Jerônimo de Pasamonte, cuja autobiografia muito se assemelha à vida de Cervantes, tendo igualmente combatido em Lepanto e ficado cativo dos turcos. Segundo Helena Percas de Ponseti, “a indignação de Cervantes ao ver que Jerônimo se apropriara de suas proezas o levou a retratar cruelmente ao seu antigo companheiro de guerra sob o nome de Ginés de Pasamont” (PONSETI, 2006: 171). Jerônimo teria se reconhecido na ficção de Cervantes e tentado impedir a prometida segunda parte de *Dom Quixote*, publicando antes uma versão apócrifa sob o pseudônimo Alonso Fernández de Avellaneda. Como observa Alfonso Luiz Jiménez, Cervantes se reconhece no autor de um grupo de comediantes da versão apócrifa, e em satírica resposta a Avellaneda, na segunda parte de *Dom Quixote* (1620), converte Guinés de Pasamonte em titeriteiro tradutor de um macaco (JIMÉNEZ, 2004). Além da queixa de Cervantes no prólogo, toda a segunda parte de *Dom Quixote* é permeada de referências e correções ao usurpador de suas matrizes e personagens.

04 Na dissertação *A recepção da literatura pela crítica brasileira: leituras da obra de André Gide* (2001), Laura Teixeira Miller realça que Gide cria “um jogo irônico com o sentido de algumas palavras”, como o sobrenome Profitendieu, que lido rapidamente, “[...] soa como: aproveitemo-nos de Deus” (MILLER, 2001: 83). Ainda, segundo Miller, André Gide não passou da sexta sessão de psicanálise, mas “[...] transformou sua psicanalista Mme. Sokoinicka em um dos personagens de *Les Faux Monnayeurs*, Mme. Sophroviska a psicanalista que tentou curar o jovem Boris” (MILLER, 2001: 57).

o livro, Passavant trama para tornar a leitura literal, trazendo à cena moedeiros falsos verdadeiros. De modo que, se Édouard aguarda que a realidade lhe “dite o conteúdo”, Passavant, rico e influente, propõe-se a produzi-la, tornando-se uma espécie de ditador do autor, secreta e indiretamente. E a produção desta realidade falseada conta com pessoas caras e inspiradoras a Édouard, a começar por seu sobrinho mais velho. Segundo o narrador, “o visconde tinha razões secretas para se aproximar de Vincent” (GIDE, 2009: 46). Uma dessas “razões” é induzi-lo a perder no jogo todo o dinheiro que se destinava à grávida e desamparada Laura, amiga de Édouard, a quem ela recorre escrevendo uma carta. Eis um trecho:

Estou escrevendo para o endereço de Londres que você me deu, mas quando esta carta chegará a você? E eu que desejava tanto ser mãe! Agora só faço chorar o dia todo. Aconselhe-me, não espero nada a não ser de você. Socorra-se, se isso lhe for possível, e senão... Que pena! Noutros tempos e teria tido mais coragem, mas agora não sou só eu que morro. (GIDE, 2009: 77).

Mancomunado com Lilian, a Lady Griffith que ama parcialmente Vincent, Passavant exerce toda sua vileza, oferecendo ao rapaz a quantia que perdera, com a condição de que tentasse recuperar seu dinheiro jogando, o que acontece. Depois de possivelmente ter colocado uma boa quantia de moedas falsas em circulação, Vincent passa a viver correndo mundo com a comparsa de Passavant. Outra das tais “razões secretas” do visconde escritor seria, através de Vincent, aproximar-se de seu irmão Oliver, que, além de escrever, admira o tio romancista. Feita a ponte, Passavant oferece ao garoto a direção de uma revista (surrupada de Dhurmer, seu colega), além de roupas novas, presentes, viagens e amigos influentes. Deslumbrado, Oliver afasta-se da família e muda o comportamento e o discurso, influenciado por Passavant, que “tira proveito de tudo” e diz que “a arte da vida é aprender tirar partido”, conforme o elogia Oliver numa preocupante carta a Bernard.

Saiba que é o redator chefe da nova revista *Vanguarda* que está lhe escrevendo. Depois de algumas deliberações, aceitei assumir essas funções, de que o conde Robert de Passavant julgou-me digno. É ele quem financia a revista, mas não faz muita questão que se saiba disso e, na capa, só o meu nome aparecerá (GIDE, 2009: 231).

A realidade orquestrada por Passavant naturalmente não deixaria de fora o dissimulado Georges, sobrinho caçula de Édouard, e “o mais jovem de seus heróis”. Seguindo as instruções de um primo, Ghérdanisol propõe a Georges e outros colegas a criação de uma associação secreta, cujos membros seriam admitidos sob a condição de trazerem provas de segredos de suas famílias para futura chantagem. Uma das missões da associação, não por acaso, é passar moedas falsas adiante, e desta forma Passavant busca safar-se da metáfora de Édouard, envolvendo o pequeno Georges no tráfico dessas moedas, o que se dá sem dificuldades. O primo mentor de Ghérdanisol é o enganador Strouvillou, a quem Passavant, entre outros serviços, chega a propor “um verdadeiro posto de ditador”.

Não bastando os três sobrinhos e a amiga de Édouard, a vileza do conde escritor acaba por recair sobre o pequeno Boris, neto problemático do professor La Pérouse, trazido por Édouard de Saas Fée a Paris a pedido desse seu velho amigo. Acaba por ser Boris a grande vítima do plano diabólico, da tragédia moral que culmina com seu suicídio, fato que Édouard se recusa a utilizar em seu romance, pois se lhe mostra indecente.

Sem pretender exatamente explicar nada, gostaria de não oferecer nenhum fato sem uma motivação suficiente. É por isso que não utilizarei para *Os moedeiros falsos* o suicídio do pequeno Boris; já tenho bastante dificuldade para entendê-lo. E, além disso, não gosto das “notícias policiais”. Tem algo de peremptório, de inegável, de brutal, de ultrajantemente real... Consinto que a realidade venha apoiar meu pensamento como uma

prova; mas não que o preceda. Desagrada-me ser surpreendido. O suicídio do Boris mostra-se a mim como uma *indecência*, pois não esperava por ele (GIDE 2009: 415, grifo do autor).

Da mesma forma que Édouard intenta maquiagem Passavant como moedeiro falso em seu romance, o autor André Gide pinta a crise histórica sem qualquer menção à Grande Guerra, como foi apontado, constando apenas uma palestra patriótica a que Bernard assiste e distingue o seu irmão mais velho entre os rapazes que se alistam; e o discurso de Strovilhou que soa terrorista, farto de acidentes e bombas. Todavia, nesta “espécie de romance”, os fatos surpreendentes, as histórias adjacentes, os documentos, e, especialmente, a rivalidade entre realidade e ficção, estão a serviço do romance que Édouard escreve, o que faz de *Os moedeiros falsos* um romance de inatividade ativa, afinal.

Em *Os moedeiros falsos*, a crise atinge a forma, a tragédia se espalha na trama contada por um coro, mas o gênero romance segue presente, magistralmente transgredido por André Gide. Como “aquele coro trágico dos gregos”, para Nietzsche difícil de entender, porque é “mais antigo, mais original e mais importante que a ‘ação’ verdadeira” (NIETZSCHE, 1948: 70).

Além da explosão de histórias e da profusão de vozes, Gide deixa muito por deduzir, concluir e preencher, como se pode notar nos nomes e termos por escrever, que tanto sugerem incabamento quanto deliberadas omissões do autor; incógnitas que ficam para o leitor, entre outras tantas neste romance em que “fingir” é um verbo mais que recorrente. Dentre as lacunas, vale destacar uma nota do diário de Édouard, referente ao “ano passado”:

Refleti muito sobre o que me disse X... Ele nada conhece da minha vida, mas eu lhe expus longamente meu plano para *Os moedeiros falsos*. O conselho dele me é sempre salutar, pois ele se coloca num ponto de vista diferente do meu. Teme que eu caia no factício e que abandone o verdadeiro assunto pela sombra deste meu cérebro (GIDE, 2009: 101).

Não há como saber quem é “X”, mas trata-se de uma visita importuna, pois Édouard foi “interrompido” e a conversa desconfortante. Imediatamente antes da nota sobre a visita de X, Édouard questiona a representação de seu próprio personagem e reflete sobre as inverossimilhanças da realidade e sobre a dificuldade “para maquiagem a verdade”, isto, depois de relatar o flagrante em seu sobrinho Georges, furtando um livro, e posterior visita à meia-irmã Pauline, quando se encanta com Oliver. Nessa instância, é evidente que os parentes já se lhe esboçam personagens, e, tendo exposto “longamente” o plano de *Os moedeiros falsos* para “X”, não é impossível que os tenha mencionado como seus referentes. Independentemente de quem seja “X”, Édouard expôs seu plano, falou de seu livro, além de ter anunciado publicamente o título, de modo que seria uma “ideia no ar” para o conde: “Tudo o que não estava impresso era, para Passavant, uma boa presa; o que ele chamava de ‘ideias no ar’, isto é: as dos outros” (GIDE, 2009: 284).

Descaradamente, Passavant aproveita tudo que ainda não foi escrito e publicado, tanto que nem um discurso de Vincent sobre animais marinhos lhe escapa, conforme demonstra a já citada carta de Oliver a Bernard:

Ele tem opiniões e ideias extremamente originais. Eu o incentivo o quanto posso a escrever certas teorias totalmente novas que me expôs a respeito dos animais marinhos das profundezas e do que ele chama de “luzes pessoais” (GIDE, 2009: 234).

No caso de Édouard, mais do que meramente usurpar suas ideias, o conde escritor se prestaria a aplicá-las na realidade, ajustando-as ao sentido literal do título *Os moedeiros falsos*, que o teria incomodado metaforicamente. Dessa maneira, na composição especular do romance de Gide, *Os moedeiros falsos* é o livro de

Édouard a se escrever no seu decorrer.<sup>05</sup> Inversamente, podemos considerar que Passavant se apropria da ideia de Édouard para produzir uma vil realidade, ou seja, num procedimento de *mise en abyme* reverso traz *Os moedeiros falsos* para a realidade. Na versão apócrifa e real, não por acaso, Georges, o sobrinho caçula de Édouard, acaba se prestando a repassar moedas falsas.

Notamos que entre os vários documentos e conversas transcritas no diário, consta uma única passagem de *Os moedeiros falsos*, a que Édouard antecipa que o “capítulo deve ser reescrito”; este trecho, que seria a transcrição de uma conversa sua com Profitendieu, é lido por Georges, que se reconhece no personagem Eudolfe, que experimentara roubar pela primeira vez.

Eu não tinha deixado de olhar para Georges durante todo o tempo de sua leitura; mas seu rosto não deixava transparecer nada do que podia estar pensando.

— Devo continuar? – perguntou no momento de virar a página.

— Inútil; a conversa acaba aí.

— É pena.

Devolveu-me o caderno e, num tom quase brincalhão:

— Eu gostaria de saber o que responde Eudolfe depois de ter lido o caderno.

— Exatamente, eu mesmo estou esperando pra saber.

---

<sup>05</sup> A respeito da estrutura abismal de *Os moedeiros falsos*, Silviano Santiago esclarece: “Do ponto de vista retórico, a estrutura de *Os Moedeiros Falsos* se inspira — e desde 1891 Gide estava consciente disso — na composição de brasões. A peça de nobreza pode trazer no seu interior, em miniatura, o desenho global. O todo se confunde com a parte. A parte se confunde com o todo. Questão de perspectiva. Em heráldica, a técnica se chama ‘em abismo’ [...]. Charles Du Bos foi o crítico mais contundente dessa estética. Apelou à distinção entre ‘complexidade’ (etimologia ‘plectere’, tecer) e ‘complicação’ (etimologia ‘plicare’, dobrar), para chegar à conclusão de que o autor de *Os Moedeiros Falsos* não era um romancista complexo, apenas complicado. Cheio de dobras. Barroco, diria Gilles Deleuze” (SANTIAGO, 2007).

— Eudolfe é um nome ridículo. Não poderia tê-lo batizado de outro modo? (GIDE, 2009: 327)

Adiantando que o tema profundo de Édouard é “a rivalidade entre o mundo real e a representação que fazemos dele”, cabe apontar no diário um outro “X” acompanhado de “Z”, que seriam preenchidos muito adiante, reiterando a relação de Édouard com a realidade que lhe dita o romance. Embora tenha exposto o plano de *Os moedeiros falsos* a alguém que não sabemos, posteriormente, em conversa com Sophroniska e Bernard, quando indagado sobre o projeto do romance, Édouard alega que “um projeto para um livro desse gênero é essencialmente inadmissível” e que aguarda que a realidade lhe “dite o conteúdo”, e então explica que seu personagem romancista “quererá afastar-se” da realidade, e que ele, autor, vai “levá-lo continuamente de volta a ela” (GIDE, 2009: 206), propósito que o narrador considera “ilogismo”, mas que parece esclarecer não apenas esse “X” como também o “Z” que aparece entre as notas sobre o romance: “X, no meu livro, se esforçará para se afastar de Z — e principalmente se esforçará para afastá-la de si” (GIDE, 2009: 81); donde este “X” seria o personagem romancista; e “Z”, que no contexto parecia corresponder a um personagem feminino inspirado em Laura, seria não uma pessoa, mas a “realidade”.

Notamos que, a princípio, o tema do romance seria “a luta entre os fatos propostos pela realidade e a realidade ideal”; mais adiante, Édouard o retifica e aprofunda, tornando-o “a rivalidade entre o mundo real e a representação que fazemos dele” (GIDE, 2009: 223). De qualquer maneira, a realidade parece moldada por estranhas forças externas, sob a batuta de Passavant. Entretanto, a realidade orquestrada por um mau ficcionista oportunista surrupiadador de ideias não contaria com o acaso, que no caso seria Bernard, o bastardo que ouve Hamlet e conversa com um anjo, assim como ganha uma providente moeda do diabo. Em diálogo com Laura, Bernard comenta que, para se distrair, escreveria com Édouard “o romance que ele sozinho não vai escrever” (GIDE, 2009: 222). É a partir dos pensamentos de Bernard que André Gide inicia *Os moedeiros falsos*, ao contrário da sugestão do realista Bernard, que, entre outras opiniões, começaria o romance apresentando uma moeda falsa.

Ela não tem o peso exato, creio; mas tem o brilho e quase o som de uma moeda verdadeira; seu revestimento é de ouro, de modo que vale, portanto, um pouco mais que dois tostões; mas ela é de cristal. Com o uso vai tornar-se transparente. (GIDE 2009: 210).

Passavant não contava com o “acaso Bernard”, que, por seu turno, depois de casualmente descobrir-se bastardo, faz-se devoto de Laura, que espera um filho bastardo. E se a narrativa em primeira pessoa se inicia pelo imprevisto e providente Bernard, e não por sua sugestão realista de começar apresentando uma moeda falsa; o final de *Os moedeiros falsos* de André Gide coincide com o fim sem fim pretendido por Édouard, não exatamente com a mesma frase, mas igualmente aberto à continuação. Édouard vislumbra inspiração para um futuro personagem no irmão caçula de Bernard, o garoto Caloub, que “a cada dia fica preso numa pensão após a saída do liceu”, como soube-mos logo no início do romance (GIDE, 2009: 13). E *Os moedeiros falsos* termina com uma nota do diário de Édouard:

Fiquei sabendo por Oliver, que Bernard voltou para a casa do pai; e, palavra, era o que tinha de melhor a fazer. Ao tomar conhecimento, pelo pequeno Caloub, a quem encontrou fortuitamente, de que o velho juiz não passava bem, Bernard nada mais ouviu que seu coração. Devemos nos rever amanhã à noite, pois Profitendieu convidou-me para jantar com Molinier, Pauline e os dois filhos. Estou bastante curioso por conhecer Caloub (GIDE, 2009: 418).

Exposta a hipótese, fica a pergunta: Édouard suspeitava que Passavant estaria tramando a realidade a fim de esconder-se da metáfora em que teria se reconhecido? Isto não importa, é um trabalho para a polícia de Profitendieu; a tragédia moral já fez seus estragos, restando ao sal insípido ter o sabor restituído com suor ou lágrimas.

**REFERÊNCIAS**

- CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de la Mancha**. México, Edición Guanajuato, 2010.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução: Mário Laranjeira. Estação Liberdade: São Paulo, 2009.
- JIMÉNEZ, Alfonso Martín. “**Cervantes versus Pasamonte (“Avellaneda”): Crónica de una venganza literaria**”. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, pp. 1-30. Disponível em: < <https://www.um.es/tonosdigital/znum8/portada/tritonos/CervantesPasamonte.htm> > Acesso em 16 set. 2021.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34: São Paulo, 2000.
- MILLER, Laura Teixeira. **A recepção da literatura pela crítica brasileira: leituras da obra de André Gide**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A origem da tragédia proveniente do espírito da música**. Editora Cupolo, 1948. *E-book*.
- PONSETI, Helena Percas de. **La reconfirmación de que Pasamonte fue Avellaneda (Artículo-resena)**. *The Cervantes Society of America*, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. André Gide por Silviano Santiago. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 30 set. 2007. Suplemento *Mais!*



# A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *LOVING VINCENT*

**Gabryelle Gois Lopes**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

[gabygois35@hotmail.com](mailto:gabygois35@hotmail.com)

**Fernando de Mendonça**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

[nandodijesus@gmail.com](mailto:nandodijesus@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho analisa a tradução intersemiótica contida no filme *Loving Vincent* (2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman, sob os diversos modos de recuperação biográfica de Vincent Van Gogh. Nessa obra, identifica-se uma forma de modificação do fato original, uma transformação paramórfica (PLAZA, 2013) na qual se altera apenas a estrutura traduzida e não o fato original na sua totalidade. O objetivo é refletir como o filme, ao recuperar o passado de Van Gogh, atualiza a poética presente no livro *Cartas a Théo*, por meio de uma construção sobre camadas biográficas e sobre a história da arte moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e Pintura. Intersemiose. Vincent Van Gogh.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the intersemiotic translation inside the film *Loving Vincent* (Dorota Kobiela & Hugh Welchman, 2017), under different forms of Vincent Van Gogh's biographical recovery. In this work, a change of the original fact is identified, a paramorphic transformation (PLAZA, 2013) in which only the translated structure is altered and not the original integrality of the fact. The aim is to reflect about how the film, once recovering Van Gogh's past, updates the poetics in the book *Letters to Théo*, through a construction over biographical layers and about the history of modern art.

**KEYWORDS:** Cinema and Painting. Intersemiosis. Vincent Van Gogh.

## INTRODUÇÃO

É certamente um estranho fenômeno que todos os artistas, *poetas, pintores, sejam materialmente infelizes, inclusive os felizes...*

Vincent Van Gogh

A emoção da epígrafe acima, contida no livro *Cartas a Théo*, pode ser identificada como o cerne da atmosfera que direcionou a realização do filme *Loving Vincent*, realizado por Hugh Welchman e Dorota Kobiela e lançado em 2017. Os sentimentos do pintor Vincent Van Gogh (1853-1890), expressos em suas telas, são perpassados no longa com simplicidade — mas de maneira complexa, pois pintar no estilo em que ele pintava e exprimir as mesmas ou parecidas emoções é uma tarefa difícil de se concretizar — pela forma escolhida na construção audiovisual, que percebemos como a melhor opção para o alcance dos resultados pretendidos.

Nesse sentido, nossa análise se orienta sob a perspectiva de um olhar intersemiótico, pois o filme em questão coloca criativamente o espectador dentro das telas do pintor, exprimindo suas emoções e visões pessoais, e provocando níveis de identificação muito particulares.

### 1 CINEMA E PINTURA: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

A tradução intersemiótica consiste na recriação de um objeto estético, ou uma releitura dele, em um plano/mídia/linguagem diferente do original. *Loving Vincent* baseia-se no passado biográfico e artístico do pintor holandês, traduzindo-o e recuperando os fatos, ao mesmo tempo que o presente influencia o passado e levanta suposições de sua veracidade, como, por exemplo, ao contestar a afirmação de suicídio do pintor. Afirmando-se no presente, esse tipo de tradução potencializa a dúvida sobre a bio-

grafia do pintor, ou seja, vai além de um material traduzido e recomposto, e serve como obra de recuperação biográfica, ainda que modificadora.

Julio Plaza (2013) denomina a tradução paramórfica, que identificamos ser a tradução presente no filme, como um modo de recuperar o objeto e transformar a sua estrutura sem alterar ou modificar a composição original. No caso de nosso estudo, o objeto modificado é a biografia do pintor. Essa biografia não é exposta como um todo, mas em partes, porém, as partes dos objetos (biografia e tradução) são transitivas entre si e podem se relacionar, dando continuidade uma à outra pelo deslocamento de metonímias, que Julio Plaza denomina como um movimento topológico-metonímico. Podemos dizer que o filme se alicerça nessa movimentação metonímica, pois toda a sua estrutura reconfigura os signos, voltando explicitamente ao passado em forma de *flashbacks* e criando elos de comunicação que geram uma narrativa sistemática, sobre os quais, sabemos:

Estes procuram a conexão sintagmática que alude à relação de continuidade, pois a relação metonímica dá-se por contiguidade produzindo um efeito de sentido. Os elementos deslocados podem, assim, ser “orientados” espacialmente e contextualmente, procurando novas organizações e cristalizações. (PLAZA, 2010: 92).

*Loving Vincent* não se baseia apenas na biografia histórica e artística do pintor para a sua construção, utiliza-se também da escritura contida em *Cartas a Théo* (2012) para a composição de espaços e do próprio roteiro, que abordaremos mais à frente. Percebemos o filme como um grande aglomerado intersemiótico e abismal, no qual a escrita, a pintura e a vida de Van Gogh se misturam e são reescritas sob um novo olhar.

A relação entre cinema e pintura não é simples. Cada linguagem possui planos particulares, mas podem coexistir em um determinado espaço. Cabe ressaltar que não é possível comparar duas obras diferentes como reproduções uma da outra, por exemplo, a obra fílmica inspirada em um quadro como uma

reprodução igual ao quadro original. Tratam-se de obras diferentes e que existem em si próprias de maneira autônoma e independente. No entanto, analisar uma obra como “não fiel” à outra é desconsiderar o contexto particular aos seus meios de formação e significação.

Por exemplo, se comparássemos *Loving Vincent* ao curta-metragem *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, não poderíamos deixar de levar em conta as semelhanças que se manifestam entre os espaços diegéticos dessas experiências audiovisuais. O curta mencionado, em delicada lembrança feita por Jacques Aumont no seu incontornável livro sobre cinema e pintura, *O Olho Interminável* (2004), possui uma operação tripla: diegetização, narração e psicologização. Também é possível observar essas três operações em *Loving Vincent*, porém, com recursos materiais diferentes. Os quadros de Van Gogh, em Resnais, são livres e com movimentação narrativa de forma linear, relacionando-se com a biografia do pintor. É o que também acontece no longa; porém, em *Loving Vincent*, eles se inserem num espaço diegético diferente, pois a narração acontece com a interação de personagens biográficos reais, e se utiliza dos quadros como cenas reais do cotidiano, enquanto no curta temos uma narração mais expositiva, mais dissertativa:

A coerência lógica das três operações é quase forte demais: trata-se em cada uma de evacuar representações pictóricas, o que é aí pintura — a pincelada, a tinta, a cor, a composição —, para transformá-las em diegese, em narrativa, em *filme*. Essas três operações coincidem: uma *cinematização*, operação contra-natureza, destruidora de especificidade, que só podia chocar. (AUMONT, 2004: 111, grifos do autor).

Também no sentido de estabelecer distinções entre as realidades materiais das linguagens, André Bazin demonstrou os limites entre o quadro e a parede, entre o quadro e a tela. Primeiramente, é importante observar como um quadro se dispõe em uma parede, em qualquer museu espalhado pelo mundo.

A moldura que envolve o quadro estabelece um limite entre este e a parede, entre a pintura e a realidade. Já o cinema polariza o quadro, prolongando os seus limites infinitamente no universo:

A moldura é centrípeta, a tela de cinema é centrífuga. Por conseguinte, se, invertendo o processo pictórico, a tela de cinema for inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. (BAZIN, 2018: 226-227).

Diante disso, entendemos que a tradução intersemiótica permeia *Loving Vincent* por completo, pois são incontáveis as relações de montagens exteriores e existentes dentro do próprio filme, tanto no âmbito de conteúdo quanto no espaço da montagem cinematográfica.

## 2 QUADROS COMPARADOS



FIGURA 1 – RETRATO DE PÈRE TANGUY (1887) FONTE: MUSSÉ DE RODIN

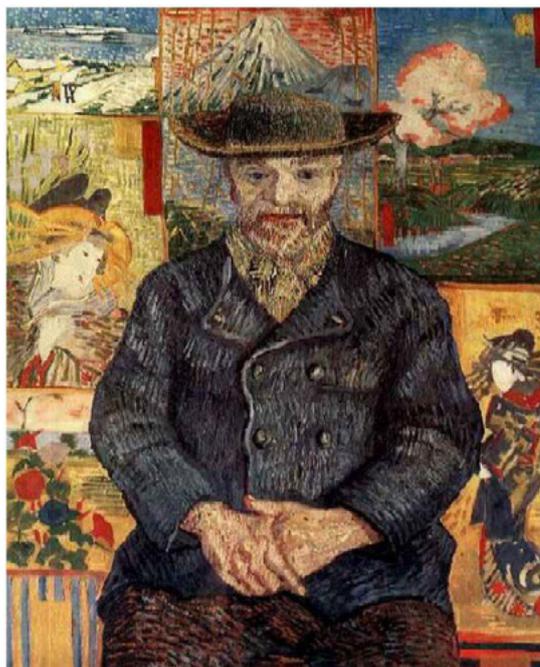


FIGURA 2 – *LOVING VINCENT* (2017). FONTE: FRAME DO FILME.

O quadro de Père Tanguy é, sem dúvida, uma das obras mais abismais de Vincent Van Gogh. No contexto de *Loving Vincent*, torna-se muito mais rico e vertiginoso. Um quadro que possui quadros dentro dele é colocado dentro de um espaço narrativo e ganha movimento; as pinturas atrás do senhor retratado ganham vida, ele próprio ganha vida e é pintado sobre elas, colocando o plano do filme dentro de um abismo biográfico e pictórico. O personagem da tela entra em movimento, dando vida e continuidade à obra de Vincent Van Gogh. A textura utilizada para pintar o filme é a mesma utilizada pelo pintor em seus quadros originais, o que acentua o caráter inventivo do filme.

A figura de “Père Tanguy” é caracterizada no mundo da arte com grande curiosidade, já que marca não só o tempo cronológico da vida artística do pintor como também o estilo de pintura dele. De acordo com os apontamentos biográficos de Naifeh e Smith (2012), o quadro do “pai das tintas” marcou a época parisiense de Van Gogh, quando ele foi à Paris para morar com o irmão e estudar as técnicas de pinturas do impressionismo vigente na época. O período parisiense de Vincent não foi de boas recordações, já que a doença psíquica dele entrava em

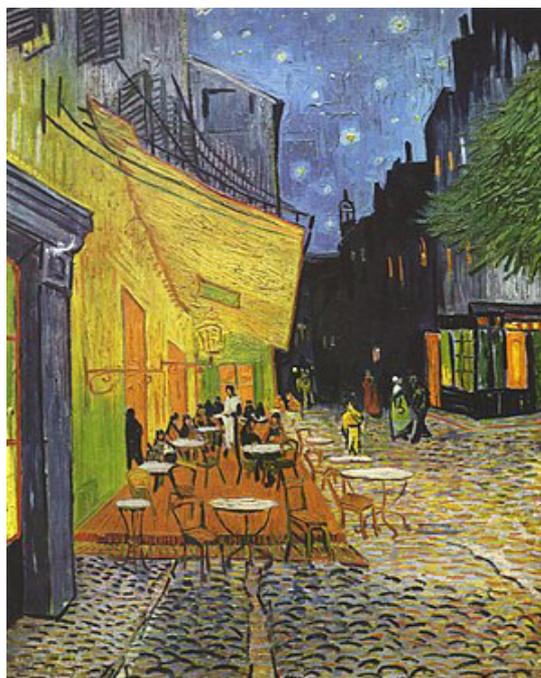
conflito tanto com o ritmo da cidade quanto com as pessoas que circulavam por ela. As atribuições de Vincent com os pintores em Paris também não foram boas. *Loving Vincent* encena essas discordâncias e traz Père Tanguy como personagem de uma trama, colocando-se dentro da vida do pintor, trazendo com ele os aspectos narrativos, citando *flashes* biográficos. Ao recriar o quadro em movimento no filme, os diretores contam implicitamente uma história que é inferida pelos conhecedores do pintor, história essa que marca toda uma trajetória de estilos artísticos.

Paris marcou a vida de Vincent como a cidade em que ele viveu e se consolidou em desgraça e fama: de um lado, o pintor louco que aprendia com o impressionismo e ao mesmo tempo ignorava os impressionistas maduros, de outro lado o mártir da arte moderna, caracterizado por Monet como um gênio na feira dos artistas independentes de Paris. Père Tanguy trouxe não só um estilo de pintura, mas também gritou aos fantasmas do passado quem era Vincent para a maioria das pessoas da época. Por serem amigos e sócios, a maioria dos quadros de Vincent durante seu anonimato ficou exposta na pequena loja/galeria que Tanguy mantinha para ajudar na popularidade dos seus amigos artistas. Marcar essa época com a figura emblemática do “senhor das tintas” traz luz a uma história contada pelas entrelinhas na academia, uma realidade plástica como a de Vincent, que não estava nos grandes salões, mas, sim, em casas como a de Tanguy.

Ter que trocar seus quadros por mantimentos não era o que o envergonhava, mas conviver com outros artistas que se diziam revolucionários e não apoiavam de fato a arte, interessados apenas na fama que faziam com ela. Esse foi um dos motivos para que Vincent se isolasse no interior da França e pintasse no anonimato, pois não queria ser influenciado pela metrópole que tanto fazia mal à sua saúde e à sua moral. O início da sua vida como artista é marcado por diversos acontecimentos no mundo da arte em geral, e a figura de Père Tanguy resume isso, ou podemos dizer também que abrange em linhas gerais uma sequência de fatos históricos, técnicos e pessoais de Vincent. Sendo assim, não é possível comentar a figura do Père Tanguy dentro do longa sem se ater a assuntos que caracterizam toda uma história da arte, o que demanda fôlego para maior pesquisa e reflexão.



**FIGURA 3** – O TERRAÇO DO CAFÉ NA PLACE DU FORUM, ARLES, À NOITE (1888). FONTE: MUSEU KRÖLLER-MÜLLER

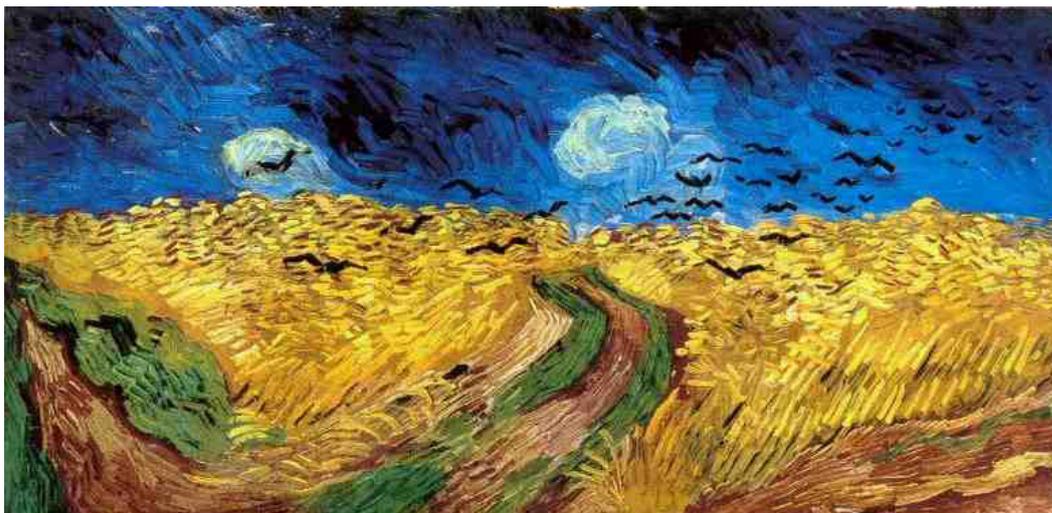


**FIGURA 4** – LOVING VINCENT (2017) FONTE: FRAME DO FILME

O Café Terrace é um dos muitos cenários de *Loving Vincent*. Assim como acontece com o retrato de Père Tanguy, a obra é colocada em movimento e é utilizada pelos personagens da narrativa como um espaço diegético. A intersemiose presente na montagem fílmica é evidente, pois a realidade material e pictórica dos quadros são semelhantes às réplicas utilizadas pelos diretos do longa. Tratam-se aqui de pinturas enquanto réplicas, pois as telas contidas no longa não são os quadros pintados originalmente pelas mãos de Van Gogh, mas por mais de cem pintores que ajudaram a produzir o longa. Tais réplicas foram postas em movimento e modificadas pela adição de alguns personagens que não se encontram na pintura original.

Ao recuperar a transcrição pictórica do Café Terrace, o longa se compromete em arcar com mais um espaço semiótico e caracterizá-lo, já que o lugar é descrito não só na pintura, como também em *Cartas a Théo*. Sendo assim, a recriação do quadro dentro de um espaço fílmico tem o seu papel não só descritivo e de amostragem de imagens, para o reforço de um “catálogo de obras” apresentadas no filme, mas também tem a função de reforçar a intersemiose, a sua construção dentro do filme e o seu papel para análise de cada obra reconfigurada no longa.

O Café Terrace, assim como a maioria das criações de Vincent, tem ligação direta com sua história biográfica, pois ele pintava o que via, onde vivia e o que sentia ao olhar para os espaços, para as coisas que o cercava. Essa obra se insere em uma série de quadros feitos em Arles, cidade em que o pintor passou um determinado tempo da sua vida, que foi marcante tanto para ele quanto para suas pinturas, já que eram de fato um só. Arles foi a cidade em que Vincent mais registrou os seus momentos, porém, também foi a cidade que mais abalou o seu psicológico, na qual ficou registrado um dos acontecimentos mais marcantes de sua vida: o episódio em que ele corta a própria orelha devido a uma crise psicótica.



**FIGURA 5** – CAMPO DE TRIGO COM CORVOS (1890). FONTE: VAN GOGH MUSEUM.

A relação deste quadro com *Loving Vincent* não diverge tanto dos demais, porém, possui algumas particularidades dentro do espaço movimentado pela diegese. No longa, não é possível ver esta obra por completo, a não ser com figuras adicionadas para a construção do espaço narrativo. As outras obras aqui apresentadas podem ser visualizadas por completo, sem a interferência “clara” e externa de figuras que fazem parte da construção do filme. O que nos move à interpretação de que a tradução também problematiza variados níveis de apreciação das obras de Van Gogh, utilizando-os de maneira sistemática, mas com diversas possibilidades de significação, a depender dos efeitos pretendidos junto à narrativa.

A figura individual do quadro como obra artística dentro de uma história poética serve de inspiração para outros artistas se utilizarem dela como um espaço diegético, retomando a ideia de que o campo não é apenas um campo, é um espaço de vida que diz muito sobre a solidão do pintor e como ele amava pintar a simplicidade da vida.



**FIGURA 6** – *NOITE ESTRELADA* (VAN GOGH, 1889).

FONTE: MUSEUM OF MODERN ART (MOMA).

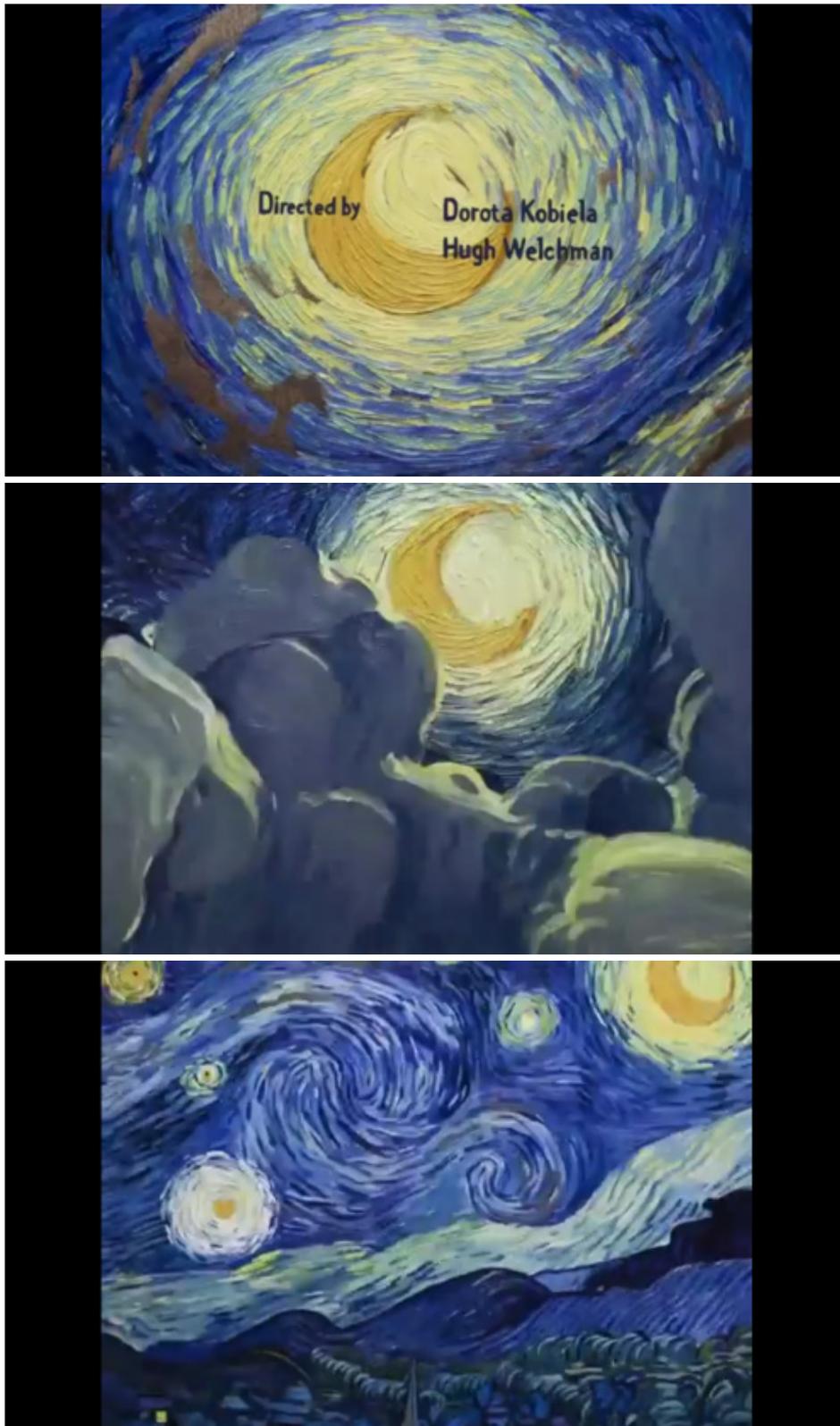


FIGURA 7 – ABERTURA DE *LOVING VINCENT* (2017). FONTE: FRAMES DO FILME.

O quadro *Noite estrelada* (1889) tem um papel fundamental e curioso na construção narrativa do longa, pois ele não é retratado como um espaço físico estático como *O café Terrace*, ele é utilizado dentro do longa como um espaço natural noturno. A narrativa fílmica se inicia dentro deste quadro e os acontecimentos, os outros espaços — como praças e cafés — se encontram dentro de *Noite estrelada*, como composição. O quadro é o ambiente. A passagem dos locais noturnos no início do filme sempre retorna ao céu, e o quadro se mostra de forma mais evidente. Todos os *frames* do início, desde as menções aos diretores, retratam a construção do quadro como um todo, culminando na imagem final, a qual se dissipa, dando continuidade à obra, sendo parte dela desde o princípio. Ao reproduzir o quadro como um campo abismal, primeiro plano para outra série de reproduções abismais, o longa se compromete com a obra de Vincent e com a sua própria criação, pois pensar em uma recriação inter-semiótica seguida de vários outros planos semióticos marca a obra como um todo, dando a ela originalidade.

Como todo quadro de Van Gogh, *Noite estrelada* tem ligação com a vida pessoal do artista. Já nos seus anos finais de vida, Vincent tem diversas convulsões psicóticas, o que o faz pintar compulsivamente após cada uma delas. *Noite Estrelada* é uma das obras, se não a obra, mais marcante de todo o catálogo de obras do pintor holandês. Nela, o domínio das cores e a convicção do que está sendo retratado se dão de uma forma exata, como um conjunto de técnicas aprendidas e trabalhadas por ele durante anos. Dentro do contexto cultural, a obra é o primeiro contato que os admiradores do pintor têm com o seu trabalho. Por ser um quadro bastante famoso e popular, *Noite estrelada* tem ganhado diversas versões digitais, circulando nas mais diversas plataformas de redes sociais, tornando-se acessível ao público em geral. A utilização desse quadro dentro do filme não se dá como um plano literalmente introdutório. É com ela que o espectador começa a ter o contato com a obra fílmica e também com o imaginário plástico do pintor. Ou seja, utilizar esse quadro como plano narrativo inicial do filme é fazê-lo, assim como o sumário de um livro, introduzir a história de Van Gogh.

Encerramos a análise comparativa de quadros com o enquadramento fílmico a seguir. A intersemiose se concretiza no *frame* em sua forma completa e nítida:



**FIGURA 8** – LOVING VINCENT (2017). FONTE: FRAME DO FILME

Vemos neste *frame* quadros de Van Gogh, dentro de um *flashback* em contexto narrativo oriundo das *Cartas a Théo*. Tal cena coloca em jogo as recriações dos objetos estéticos em uma mesma mídia, convertendo as artes plásticas e a literatura em um mesmo campo de contemplação, aos moldes do quadro de Père Tanguy dentro longa. Porém, o diferencial desta cena em relação ao *pai das tintas*, é que ela foi criada especificamente para o filme, com os componentes pictóricos expostos para validar a narrativa inspirada em *Cartas a Théo*, que abordaremos a seguir.

### **3 CARTAS A THÉO, UMA BIOGRAFIA**

O livro *Cartas a Théo* é a referência poética e literária utilizada pelos diretores do longa para o alcance da vida íntima do pintor holandês. O compilado de cartas organizado pela viúva de Théo, seu irmão, reúne uma série de mensagens trocadas entre ele e Van Gogh sobre arte, vida e família. Na construção da narrativa fílmica, é notável a presença do conteúdo das cartas, que apare-

cem nos diálogos entre os personagens do longa, todos presentes na biografia de Van Gogh e aos quais os diretores deram um caráter narrativo, pictórico e realista. Théo, como era chamado pelo irmão mais velho, foi o único dentre os familiares a acreditar nas habilidades artísticas do irmão, e por anos custeou suas despesas para que ele pudesse pintar livremente as suas obras de arte. Théo também tentou lançar a carreira do irmão no mundo das artes plásticas da época, mas a pintura de Vincent não era vista com bons olhos, nem mesmo no restante da família, que dirá no mundo artístico de pintores competitivos da época. O que só viria a mudar pouco tempo depois da sua morte (NAIFEH; SMITH, 2012).

A doença psíquica que permeia toda a vida de Van Gogh, tanto artística quanto pessoal, é um dos principais pontos pelos quais ele ganhou tanto destaque na história das artes. Será que a emoção das suas telas só era transpassada por conta de uma doença? Vincent não pintava somente como via, mas também como sentia as coisas do mundo, principalmente a natureza. A obra dele não era apenas um compilado de quadros que contrariavam as normas ditadas pela academia, mas, sim, um compilado de quadros que ditavam a vida e o sentimento de um homem que contrariava a si mesmo. Vincent não tinha o senso comum da realidade, isto é fato, mas a sensibilidade que ele tinha o tornou assimilável com o passar do tempo, pois todo ser humano possui emoções contraditórias, e as suas obras passavam a todos uma emoção tridimensional.

Van Gogh não queria impressionar a família, nem as pessoas, nem a academia, ele só queria que as pessoas o compreendessem, que entendessem o que ele sentia. As cores vibrantes e a técnica de pintura visceral demonstram a forma com que ele pintava, alucinadamente, como se não houvesse outra coisa no mundo para se fazer. A pintura de Van Gogh, naturalmente, nos desperta percepções semióticas que se distinguem dos demais pintores da época, e *Loving Vincent* acrescentou ainda mais as linguagens intertextuais/intersemióticas à vida do pintor.

A biografia de Van Gogh é uma narrativa que muitos poderiam ler com um caráter poético, assim como *Cartas a Théo*. O compilado de cartas revela um Vincent imerso em seus

pensamentos sensíveis e agressivos, apaixonantes e dilaceradores, aos quais os diretores do longa souberam utilizar para a produção da sua obra. Alguns diálogos foram construídos com base nas cartas, assim como as diversas narrações presentes na movimentação do filme, afinal, a trama começa com a entrega de uma carta. É correto afirmar que *Cartas a Théo* é uma das bases textuais mais importantes para a construção do espaço narrativo do longa, e para a construção de diálogos que passam para o espectador tanto credibilidade quanto verossimilhança.

Gerard Genette (2006), em sua teoria sobre os palimpsestos, destrincha os aspectos do texto literário partindo de sua composição estrutural. Ele aborda termos pautados na intertextualidade e hipertextualidade, classificando os textos e os colocando em categorias de acordo com a imersão de cada texto. A princípio, para lidarmos com o arquétipo textual de *Cartas a Théo* é preciso ter em mente que a obra é uma junção de cartas reais escritas pelo pintor, porém, sem a ideia de literatura romanesca, mas como uma comunicação pessoal com seu irmão. O livro foi publicado como uma espécie de apêndice biográfico, dispondo as cartas por ordem cronológica. Depois de certa fama, os estudiosos da literatura começaram a classificá-lo também como literatura, pois as cartas têm um teor poético e um estilo próprio de escrita. Conseqüentemente, a obra serviu de base para uma série de adaptações, tanto literárias quanto cinematográficas.

Genette (2006) classifica um texto como transformação ou referência direta quando o mesmo fala diretamente de outro texto sem necessariamente citá-lo. No caso do longa, os personagens citam os textos contidos em *Cartas a Théo* (nomeamos como hipotexto A), transformando a biografia de uma forma exata, porém contada em um contexto diferente do original, já que *Loving Vincent* (nomeamos como hipertexto B) acontece depois da morte do escritor da obra (hipotexto A). Para que haja uma transformação nítida, sem o caráter genérico de imitação, é preciso ter um domínio hipotextual. Quando o fenômeno da referência direta acontece de forma explícita, Genette denomina esse fenômeno de metatexto (comentário), é o que acontece quando o personagem principal da trama, Armand Roulin, lê as

cartas de Van Gogh no filme, deixando bem claro que ali são as cartas originais do pintor.

A teoria do palimpsesto sustenta a afirmação de Plaza ao denominar a transformação paramórfica: o longa é uma imitação ou transformação da obra biográfica original, sem perder em si o seu caráter, transformando e não modificando os fatores presentes em suas fontes. Afirma também a autonomia do longa frente às teorias de adaptações mais tradicionais, já que o mesmo não é apenas um relato biográfico que conta a vida do pintor, mas que recria seu universo pictórico por meio de recursos inéditos e potencialmente renovadores do imaginário de Van Gogh.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que destaca *Loving Vincent* de outras adaptações é que ele traz não só a vida de um personagem célebre, mas uma particularidade de sua morte no que evoca do próprio legado; não só uma biografia, mas aspectos narrativos do próprio cinema contemporâneo. Essa diferença desloca o filme de uma abordagem biográfica para entrar no campo da transformação intersemiótica, pois se utiliza de textos-fonte para compor sua estrutura imediata. *Loving Vincent* não é só um filme sobre pintura, é uma pintura em movimento, que traz dentro de si uma poética própria, inspirada na sensibilidade de um pintor que queria e que disse muito.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**: [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, André **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG (2006).
- LOVING Vincent. Direção: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Reino Unido: Altitude Film Distribution, 2017. 1 Blu-ray (95 min.)
- NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VAN GOGH, Vincent. **Campo de Trigo Com Corvos**. [1890]. 1 pintura, óleo sobre tela, 50,5 x 103 cm. Vincent Van Gogh, Wheatfield with Crows, Auvers-sur-Oise, July 1890 — Van Gogh Museum. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Noite Estrelada**. [1888]. 1 pintura, óleo sobre tela, 72 x 91,75 cm. Vincent Van Gogh, The Starry Night — Museum of Modern Art (MoMA). Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889](https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889). Acesso em: 15 jul. 2020.
- \_\_\_\_\_. **O Terraço do Café na Place du Forum, Arles, à Noite**. [1888]. 1 pintura, óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm. Vincent Van Gogh, Caféterras bij nacht (Place du Forum), c. 16 September 1888 — Kröller-

Müller. Disponível em: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-terrace-of-a-cafe-at-night-place-du-forum-1>. Acesso em: 13 jul. 2019.

----- **Retrato de Père Tanguy**. [1887]. 1 pintura, óleo sobre tela, 92 x 75 cm. Vincent Van Gogh, Le Père Tanguy, 1887 — Musée Rodin. Disponível em: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/paintings/pere-tanguy>. Acesso em: 13 jul. 2019.

VAN GOGH. Direção: Alain Resnais. França, 1948. (18 min.) Disponível em: <https://youtu.be/6YRXvEiXIWs>. Acesso em: 13 jul. 2019.

*A MISE EN ABYME*  
*EM A QUEDA DA*  
*CASA DE USHER*  
**Do conto ao cinema**

**Renato da Silva Oliveira**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

renato.silvao@ufpe.br

**RESUMO:** O conto *A queda da casa de Usher* (1839), do escritor Edgar Allan Poe, e sua adaptação fílmica *House of Usher*, dirigida por Roger Corman em 1960, apresentam uma relação de cumplicidade entre o texto literário e a produção cinematográfica que ressignifica a compreensão das narrativas, considerando que cada uma das artes possui formas específicas de contar/mostrar histórias. Este artigo analisa as obras a partir do espelhamento e do abismo que constituem a teoria da *mise en abyme*, discutida por autores como André Gide (1981) e Lucien Dällenbach (1979).

**PALAVRAS-CHAVE:** conto; cinema; *mise en abyme*.

**ABSTRACT:** The short story *The Fall of the House of Usher* (1839), by writer Edgar Allan Poe, and its film adaptation *House of Usher*, directed by Roger Corman in 1960, present a complicity relation between the literary text and cinematographic production that redefines the understanding of the narratives, considering that each of arts has specific ways of telling/showing stories. This article analyzes the works from the mirroring and the abyss that constitute the theory of *mise en abyme*, discussed by authors such as André Gide (1981) and Lucien Dällenbach (1979).

**KEYWORD:** short story; cinema; *mise en abyme*.

## INTRODUÇÃO

O conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, escrito em 1839, e o filme *House of Usher*, de Roger Corman, produzido em 1960 (no Brasil, intitulado *O solar maldito*), nos apresentam importantes relações intertextuais. Poe, em suas narrativas, criou muitos personagens que vivem situações aterrorizantes e, como um dos temas mais recorrentes em sua produção literária, a morte se faz presente em *O Gato Preto*, *Berenice*, *A máscara da morte rubra*, *O poço e o pêndulo*, *Morella*, contos que demonstram os extremos das emoções humanas. Desde há muito tempo, as obras do escritor americano sempre foram alvo de adaptações fílmicas devido às múltiplas possibilidades do processo criativo.

Os contos góticos de Poe apresentam, em sua composição, aspectos obscuros da personalidade humana. As narrativas policiais e de detetives fizeram parte de sua carreira literária, tornando-o um dos autores mais críticos da época e referência para novas ideias, como o conto que inspirou Roger Corman a produzir a adaptação fílmica de *A queda da casa de Usher*, em 1960.

O conto *A queda da casa de Usher* apresenta um narrador personagem que vai passar alguns dias na mansão de um amigo da infância, chamado Roderick Usher. Ao chegar na casa, o narrador é surpreendido por um ambiente sóbrio e macabro e percebe que seu amigo não está bem de saúde. Além disso, tem uma irmã gêmea, Madeline, sendo estes os únicos herdeiros da misteriosa família Usher.

Na adaptação fílmica, o protagonista Roderick Usher, preocupado com uma incurável loucura que herdou de sua família, tenta, durante todo o filme, impedir que sua irmã Madeline se case com a personagem Phillip Winthrop, no intuito de acabar com a continuidade da herança maldita.

O termo técnico *mise en abyme*, voltado a um procedimento heráldico, descoberto inicialmente por Gide em 1891, “[...] infere noções de profundidade, infinito, vertigem e queda” (DÄLLENBACH, 1979: 17). Esse termo se apresenta como um caminho que oferece segmentos variados para a construção de

significado, considerando que, se esses segmentos estiveram separados, podem provocar uma desarticulação na rede de relações e cruzamentos de ideias. De acordo com Lucien Dällenbach, *mise en abyme* é “[...] todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém [...]” (1979: 18), gerando a ideia de um reflexo, um espelho da obra que o inclui.

Nesse sentido, a partir de *Usher* é possível compreendermos a trama textual construindo um novo significado e reproduzindo ideias de outros textos, o que ocasiona um gesto de (des)construção de leituras sobre as obras. O jogo de espelhos dentro de narrativas como as de Poe e Corman desenvolve um jogo de analogias que se caracteriza como elemento de duplicação, histórias dentro de histórias.

## 1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A *MISE EN ABYME*

Dällenbach (1979: 76) discute sobre a *mise en abyme* como “uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual”, como uma unidade narrativa que promove uma repetição interna de ações ficcionais, o que poderíamos considerar como metalinguística. Possui a função de revelar por analogia ou contraste, de acordo com a reprodução mimética, a restrição de significados no sentido de particularização ou de generalização — expansão semântica. O autor acrescenta que

Não se há de espantar que a função narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracteriza fundamentalmente por um acúmulo de propriedades comuns da interação e do enunciado de segundo grau, isto é, a atitude de dotar a obra de uma estrutura forte, de assegurar melhor sua significação, de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação. (DÄLLENBACH, 1979: 76).

A literatura e outras artes conseguem naturalmente desenvolver relações de semelhanças com diversas produções artísticas,

assim como, em muitos casos, desenvolvem um diálogo consigo mesmas, o que permite ao leitor, espectador, apreciador ou crítico, uma leitura interpretativa por meio dos reflexos dessas artes.

Todo trecho de uma narrativa, seja ela literária, audiovisual ou dramática, que realiza uma relação intertextual com a própria obra que o contém, pode ser considerado *mise en abyme*. Dessa forma, funciona como um reflexo, um espelho que caracteriza uma reduplicação da narrativa, uma primeira que inclui uma segunda e a repete, “todo espelho interno que reflita a narrativa por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal” (DÄLLENBACH, 1979: 52).

No momento em que consideramos um trecho de uma obra literária como abismo, é possível realizar uma reflexão de muitos elementos que ela apresenta; esse trecho reduplicado permite que a especularidade, que se aproxima da perfeição, seja refletida na obra. Nara Maia Antunes (1982: 65) afirma que “[...] o mundo real inclui a obra literária que reflete este mundo; a obra literária inclui um fragmento reflexivo que a espelha; o fragmento reflexivo pode incluir um fragmento que o reflete ao infinito [...]”. No caso do cinema, Antunes (1982: 129) acrescenta que “[...] precisamente devido às sinergias existentes entre o pictórico e o narrativo (mais concretamente no cinema dito ficcional), não poderia deixar de a eleger como o efeito de estilo mais auto-revelador”. Por esse viés, é possível observar que, quando falamos de *mise en abyme*, estamos diante de uma obra artística que reflete o seu interior para si mesma.

Dällenbach (1979) apresenta duas condições que podemos considerar importantes para a compreensão de construção de abismos, reportando-se sempre aos fatos e figuras da diegese: um conteúdo sempre duplicado e uma estrutura reflexiva de duplo sentido literal ou metafórico que se manifesta impreterivelmente em relação à totalidade da obra.

Na primeira condição, ocorre uma duplicação no interior da narrativa a partir de diferentes formas, mas sempre na diegese dos personagens. Isso acontece em vários enunciados, considerando que o narrador pode ser o único a contar a própria narrativa, mas inserido em duas situações temporais. Nesse caso, por exemplo, a história é suspensa e apresenta uma pas-

sagem para outro espaço diegético, como os sonhos e as representações visuais ou auditivas. A segunda condição de *mise en abyme* apresenta um diálogo com a alegoria, representando um conjunto formado por metassignificação: uma metáfora representada pela “estrutura de duplo sentido”, ou seja, um sentido literal e outro figurado.

Segundo Chinita (2008), a *mise en abyme* de enunciado (ficcional) consegue realizar uma duplicação da história contada, o que, segundo a autora, poderíamos chamar de “resumo intertextual”. Nesse contexto, Dällenbach (1979) apresenta uma tipologia que estrutura essa *mise en abyme* de enunciado, construindo uma relação de analogia entre o segmento em abismo e o objeto de origem: reduplicação simples (reflete “uma mesma obra”, observando as relações entre a obra primeira e segmento incluso); reduplicação *ad infinitum* ou “interminável” (“a mesma obra”, relações entre os termos e seu perfeito mimetismo) e reduplicação aporética (reflete “a própria obra” numa relação de identidade). No caso da reduplicação repetida *ad infinitum*, principalmente quando aplicada ao cinema, devido à técnica de “encaixamento progressivo”, temos diversas possibilidades de levantar questões entre o mundo da obra e o do vidente. De acordo com Chinita (2008: 139), “a multiplicidade de enquadramentos potencializa um maior questionar da nossa própria realidade de videntes externos ao filme, na medida em que o ‘lado de cá’ se afirma em parte como uma extensão ‘daquele lado’”.

Na área do cinema, Sébastien Févry, na obra *La mise en abyme filmique: essai de typologie* (2000), também trouxe algumas discussões sobre a *mise en abyme* como um sistema dividido em duas áreas de construção em abismo: “homogénea”, considerando apenas o som ou a imagem, e “heterogénea” observando todos os recursos cinematográficos.

Dessa maneira, a partir das ideias apresentadas por Févry (2000), na *mise en abyme* de enunciação, o cinema desenvolve vários elementos reflexivos que se tornam mais visíveis e marcam o discurso apresentado nas obras. Os filmes que mostram a sua recepção são histórias mascaradas de discursos, que não deixam de ser narrativas, tendo a técnica de enunciação sobreposta a tudo.

Ulrich Wicks (1980) define a essência da metaficção como uma “ilusão intratextual” e uma “textualidade fugidia” (como técnica de enunciação), fugindo da estrutura narrativa que conta seu enredo de forma linear. Nesse sentido, na modernidade, é comum observarmos a construção em abismo na literatura e no cinema.

Nessas circunstâncias, quando os filmes se desdobram a partir de seções formadas por uma subjetividade, conforme a sua natureza e enunciado, podem apresentar uma recepção em que os enunciados se mostram com uma penetração recíproca. Assim, é possível compreendermos o que Dällenbach (1979: 140) aborda sobre a *mise en abyme*: ela não atua sozinha, mas num “sistema de alianças, obrigadas ou voluntárias”.

## 2 O CONTO E O FILME: A *MISE EN ABYME* EM *USHER*

Dällenbach (1979) afirma que a *mise en abyme* se revela de forma progressiva e controlada. Dessa maneira, as relações de semelhança são indispensáveis para que os fragmentos incluídos nas obras se tornem duplos, mesmo que de forma imperfeita. No conto de Poe e no filme de Corman, a reduplicação se constrói pela sugestão.

No conto, a presença da *mise en abyme* desenvolve a reiteração interna da ação ficcional. O narrador personagem promove uma reduplicação de forma implícita e por uma construção reflexiva, responsável pela produção da narrativa. O cenário é descrito pelo narrador como um lugar de tristeza, a estação que prevalece é o outono, o tempo em que as folhas caem, que pode ser entendido como uma metáfora para a “queda” da casa e da família *Usher*, já sugerida pelo título.

Na produção audiovisual, a construção de abismos é feita por meio de segmentos que se ligam ao todo do filme e por uma relação sistemática de fragmentos ligados ao tema da obra. Quando os recursos utilizados para produção de cinema, como a filmagem, ângulos, enquadramentos, os filmes dentro do filme, são intencionalmente desenvolvidos para construir referências, representam uma reduplicação com foco na produção e recepção cinematográfica.

A adaptação fílmica de Roger Corman, ao contrário da obra original, apresenta, no início da narrativa, um cavaleiro (Philip Winthrop) que vai à casa para encontrar com sua noiva Madeline Usher e levá-la para Boston. Mas Roderick, seu irmão, se opõe ao relacionamento dos dois, afirmando que eles possuem uma maldição, que se revela no conto de Poe.

A partir da construção que o narrador personagem realiza no filme, é possível considerar que a produção e a recepção do próprio enunciado representam a forma como a *mise en abyme* de enunciação pode se tornar presente em termos diegéticos, através de elementos na narrativa que não estão explícitos, algo que Dällenbach (1979) define como “tornar visível o invisível”. Essa enunciação em abismo caracterizada como produtora e receptora de um mesmo tema da narrativa, atuam como personagens “autoras” e “leitoras”, no caso, criando e observando a história: “É ao protagonista receptor ou a outras personagens com valência clara de espectadores que muitas vezes cabe a função de narrador delegado, a qual comporta a produção de narrativas (muitas vezes apresentadas como fluxo mental)” (CHINITA, 2008: 148).

Poe e Corman criaram obras que constroem no leitor/espectador a visão de um espaço imaginativo que é induzido pelo narrador e que gira em torno da casa dos *Usher*, nos afastando da realidade e de um espaço que está distante do mundo. Na obra fílmica, o personagem Philip Winthrop apresenta semelhantes impressões diante do ambiente que encontra. No entanto, possui uma bravura que se sobrepõe ao medo, por estar em busca da sua amada Madeline Usher: “[...] até que enfim avistei, com as primeiras sombras da noite, a melancólica Casa de *Usher*. Não sei por quê, mas, assim que entrevi a construção, um sentimento de intolerável tristeza apoderou-se de meu espírito” (POE, 2017: 53).

A *mise en abyme* de enunciação dá ênfase ao processo de produção do texto e ao narrador da história quando ele participa do enredo. A forma como o discurso é apresentado torna evidente o processo de produção e recepção pelos leitores. Essa reflexibilidade, que geralmente se encontra interna, se torna um caminho mais desafiador para os leitores visualizarem a trama

do texto; além disso, remete-nos para elementos que estão além do enunciado, mas é possível percebê-los como pressupostos, pois estão presentes de alguma forma.

A obra como enunciação reflete o que há fora da narrativa, no caso, o mundo dos seus produtores e receptores. Essa discussão preconiza a abertura de incessantes jogos de espelhos que podem, ao mesmo tempo, clarificar a compreensão das obras em análise, torná-las mais densas, o que se caracteriza como uma liberdade poética autoral.

O narrador, durante a sua estadia na casa de seu amigo Roderick Usher, leu os versos do poema *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) e a obra *Mad Trist* (Assembleia dos Loucos), que reproduzem os pensamentos do protagonista sobre a previsão de alguns eventos, do fim de sua existência e do seu patrimônio. Os textos apresentam elementos que contribuem com o processo de significação das narrativas de Poe e Corman.

Na narrativa literária, o poema *The Haunted Palace* e a obra *Mad Trist* fazem com que os personagens passem a noite em um sentido espacial e não apenas em termos temporais. Embora o narrador não queira acreditar totalmente na relação das obras com a situação de Roderick, o que se caracteriza como uma história duplamente ficcional, é possível enxergar a “loucura deplorável” (POE, 2017: 59) de Roderick, por meio dessa duplicação no texto. Da mesma maneira, algo acontece com o leitor dessa narrativa: ele sustenta a imaginação da mansão dos Usher, mas seu foco se volta para o cenário duplamente imaginativo.

Essa relação com o ambiente sombrio, inquietante e macabro da casa dos Usher, representa uma duplicação do poema, Poe consegue fazer uma escolha de vocábulos que duplica o sentido da própria história. A escolha da palavra “alaúde afinado” (POE, 2017: 63) para o poema, por exemplo, remete ao instrumento que Roderick costumava tocar, sempre tendo preferência pelos instrumentos musicais de corda. No poema, também é apresentado “um rio apressado e caudaloso”, uma referência ao rio que havia ao redor da mansão dos Usher e que duplica a sua imagem, destacando a relação dos irmãos que são gêmeos. No final das narrativas, literária e fílmica, os irmãos morrem e a casa desaparece dentro do próprio rio.

Na adaptação de Corman, o poema é retratado por Roderick como uma história para Philip em voz *over*, com a apresentação de algumas cenas que mostram a paisagem com a vegetação viva e saudável, mas que, posteriormente, deu lugar às trevas e às sombras. O poema nos leva a lugares representados por duplicações que servem como espelho da própria narrativa, apresentando fatos dentro de outros fatos que se relacionam e dão sentido às interpretações tanto do narrador personagem quanto dos leitores e espectadores das obras.

O poema *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) também representa a *mise en abyme* no desenvolvimento das narrativas. Segundo o narrador do conto, os versos “[...] eram, tanto nas notas quanto nas palavras de suas loucas fantasias (pois ele muitas vezes acompanhava a música com improvisações verbais rimadas), resultado da intensa e imperturbável concentração mental” (POE, 2017: 62). Os versos foram cantados na companhia de seu amigo que foi lhe visitar, e narra a história de um palácio com uma arquitetura belíssima, um lugar verde, que chamava a atenção de todos que por ele passavam. Entretanto, sem explicações claras, ele foi destruído pelas trevas e tornou-se mal-assombrado.

Os episódios de *Mad Trist*, de Sir Lancelot Canning, formam um campo psicológico à medida que as imagens da mansão são substituídas. Há uma fusão de espaços ficcionais construídos pelo leitor. Assim como o narrador experimenta um sentimento de espanto no nível ficcional, o leitor real se insere, no nível psicológico, em um campo de estranheza e sensação conflitante.

O livro *Mad Trist* narra a história de um herói chamado Ethelred que, em uma invasão a uma ermida, encontra um dragão

[...] com língua de fogo, que montava guarda ante um palácio de ouro, com assoalhos de prata; e sobre a parede havia um escudo brilhante, no qual se lia a seguinte legenda: “Quem até aqui entrou, conquistou seu direito, se matar o dragão terá este escudo em seu peito.” (POE, 2017: 69).

No fim da narrativa, Ethelred consegue matar o dragão e o que mais impressiona o narrador são os acontecimentos que ocorriam simultaneamente na mansão dos Usher.

Nesse paralelismo imaginativo, o protagonista constrói uma relação da personagem Ethelred com Madeline, a irmã gêmea de Roderick. Ela havia sido enterrada no sótão da mansão ainda viva e posteriormente volta ao espaço imaginativo principal. Dessa maneira, a descrição do narrador apresenta as relações entre Madeline e a personagem duplamente ficcional Ethelred.

Aqui, outra vez parei abruptamente, agora com a sensação de tremenda surpresa, pois não podia haver qualquer dúvida de que, desta vez, ouvi realmente (embora fosse impossível dizer de onde provinha) um grito ou rangido baixo, aparentemente distante, mas áspero, prolongado, singularmente agudo e dissonante, a exata reprodução daquilo que minha fantasia imaginava como o guincho do dragão descrito pelo romancista. (POE, 2017: 70).

A partir dessa leitura, é possível encontrar, nas obras em análise, o que Chinita (2008: 140) descreve como *mise en abyme* de enunciado: “uma ‘história dentro da história’ a qual é (micro-narrativa especular dentro da macronarrativa que é a obra)”. Nesse sentido, a construção em abismo presente em *Usher* não se limita apenas em apresentar especificidades em relação ao tempo, mas serve para prender a atenção dos leitores e conduzi-los no seu percurso de leitura.

A duplicação também se desenvolve no filme de Corman por elementos de cenografia. Os quadros com retratos da família, além de fazerem parte da decoração da mansão dos Usher, se relacionam ao destino dos dois irmãos. São pinturas expressionistas possivelmente feitas pelo próprio Roderick e produzidas com várias cores fortes, o que nos mostra o quanto o protagonista está preso aos seus antepassados, que além de estarem presentes em toda a casa por meio dessas pinturas, foram

enterrados nos fundos da mansão. Esses elementos cenográficos revelam para o espectador que os irmãos estão presos à casa e que não podem escapar de seu passado. Além disso, é um lembrete sombrio que reforça e influencia a loucura dos personagens.

De acordo com uma nomenclatura apresentada por Dällenbach (1979), o protagonista é um enunciador da obra e, na maioria das vezes, um observador à margem do enredo, o que o caracteriza como um receptor, como podemos observar em Roderick Usher. Há um momento em que a personagem principal para a reflexão sobre a história, dessa forma, quando ele se torna leitor da história interpretada por si mesmo, isso se configura como a *mise en abyme* de enunciado e como a *mise en abyme* de enunciação. Dällenbach (1979) também reforça a ideia de que o protagonista pode ser um enunciador produtor, em vez de enunciador receptor, no momento em que ele exerce a função de escritor ou artista, garantindo um envolvimento que discorre sobre a relação entre vida e arte.

A partir do conto de Poe, o filme reproduz um discurso narrativo que reforça o ambiente obscuro em que a história é apresentada para os espectadores. No conto, o narrador conta que Roderick, por meio de suas telas, conseguia expressar um terror intenso e insuportável que nem mesmo pesadelos, alucinações e fantasias conseguiam aterrorizar a mente da mesma forma. O narrador descreve um dos quadros de Roderick enfatizando que:

Era um quadro pequeno, representando o interior de uma câmara ou túnel imensamente longo e retangular, com paredes baixas, lisas, brancas e sem qualquer interrupção ou adornos. Certos detalhes do desenho conseguiam dar muito bem a ideia de que essa escavação ficava a uma extrema profundidade, abaixo da superfície da terra. Não se via qualquer abertura em toda a sua vasta extensão nem se percebia tochas ou qualquer outra fonte de luz artificial. No entanto, uma torrente de intensos raios jorrava, banhando tudo num esplendor cadavérico e antinatural. (POE, 2017: 61).

A personagem Madeline é caracterizada como uma personagem sensível e, em outros momentos, como uma louca, causando muitos conflitos que resulta na morte de seu irmão, que, posteriormente, morrem juntos em meio ao fogo que destrói a mansão. Como na adaptação, Philip é apaixonado por Madeline. Ele tenta salvar a amada, mas o fogo define o fim da família Usher. No conto, enxergamos uma mulher misteriosa, pálida e trêmula, que apenas com um grito anuncia a morte previsível, de acordo com os acontecimentos da narrativa. No filme, a personagem aparece e conduz diversas cenas, se apresenta sensual e com roupas provocantes. O nome de Madeline foi omitido durante muito tempo no conto, mas no filme de Corman ela é o centro de toda a história.

O narrador relata que fugiu da mansão em meio a uma furiosa tempestade e que, após atravessar o caminho, uma imensa luz aparece sendo projetada pela lua cheia cor de sangue quando a casa dos *Usher* cai partida ao meio. A casa e os corpos seguem o mesmo caminho, unidos por uma forma inexplicável e partilhando dos mesmos sofrimentos até a morte.

Fugi aterrorizado daquele quarto e daquela mansão. A tempestade ainda soprava com toda a fúria lá fora, quando atravessei o carreiro. De repente fulgurou sobre o caminho uma luz fantástica, e me virei para ver de onde podia provir luminosidade tão estranha, pois atrás de mim só havia a vasta casa e suas sombras. A irradiação vinha da lua cheia e cor de sangue, já baixa no horizonte, e brilhava agora vivamente através daquela fenda antes quase invisível, à qual já me referi, que descia em ziguezague do teto até a base do edifício. (POE, 2017: 72).

Diante dos abismos narrativos presentes na obra de Poe e Corman, algumas questões não são totalmente reveladas. Há muitas possibilidades de interpretação devido às duplicidades apresentadas nas narrativas. O narrador personagem não nos

assegura a veracidade dos fatos, pois devido ao contato com a mansão e com o próprio Roderick, ele esteve inserido em um ambiente perturbador, o que oferece ao leitor e espectador uma duplicidade de informações e múltiplas interpretações do texto.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os irmãos Roderick e Madeline, o narrador e o próprio protagonista, uma das pinturas abstratas semelhante a uma catacumba, o poema *O Palácio Assombrado* e o romance *The Mad Trist*, a casa refletida no lago, são exemplos de duplicação na história e que se encontram e refletem a própria história. Em ambas as obras analisadas neste artigo, é possível perceber a forma como cada uma delas apresenta os abismos que constroem significados múltiplos por meio de uma ambientação sombria e narrativas fantásticas.

Roderick e Madeline estavam inseridos em ambas as obras e em uma condição psicológica, considerando que, para ele, os dois deveriam ter o mesmo fim trágico. No conto, é evidente nas palavras de Roderick que eles possuem uma doença que esteve presente em toda a família, como uma herança genética que vem sendo transmitida de geração em geração. O narrador personagem compreende essa enfermidade ao longo do conto, ligada às questões psicológicas, também presentes na adaptação fílmica. Dessa forma, inserido em uma atmosfera de medo, a maneira como o narrador apresenta a história deixa o leitor sem compreender se os fatos dentro do universo diegético são ou não reais, o que caracteriza os diversos abismos narrativos da obra de Poe.

Os quadros que fazem parte da decoração da mansão na adaptação fílmica, assim como a pintura com traços expressionistas descrita no conto, são recursos metalinguísticos que evidenciam a relação com a morte, e que evidenciam como eles ainda estão inseridos na maldição herdada da família. Além disso, o poema e o romance apresentados no conto refletem de forma significativa a narrativa dos irmãos Usher, remetendo à situação da própria casa, assim como a aspectos da relação sombria entre eles.

A atmosfera fantástica apresentada nas obras é criada a partir de uma mobilização intensiva de elementos textuais que podem ser configurados como *mise en abyme* de enunciados, construídos e evidenciados pelo narrador personagem no conto e pelo personagem Phillip na adaptação fílmica, ambos inseridos em um espaço de caráter sobrenatural. Mesmo diante dos diversos elementos intertextuais discutidos até aqui, não há dúvidas de que as explicações não são suficientes para revelar os motivos pelos quais os personagens estavam inseridos em eventos sobrenaturais. As narrativas desenvolvem, ao seu modo, um caráter polissêmico que desafia o leitor/espectador a atribuir diversos sentidos aos textos.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos:** Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHINITA, Fátima. **O espectador (in)visível:** reflexividade na óptica do espectador em *Inland Empire*, de David Lynch. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 2008. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/5960>. Acesso em: 15 jun. 2020.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *In: \_\_\_\_\_*. Intertextualidades. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

FÉVRY, Sébastien. **La mise en abyme filmique:** essai de typologie. Liège: CEFAL, 2000.

HOUSE OF USHER. Produção e direção de Roger Corman. EUA: American International Pictures, 1960. 1 DVD, (79 min), color, mono.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe:** medo clássico. Tradução: Márcia Heloisa Amarante Gonçalves. Ilustrações: Ramon Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. Coletânea inédita de contos Edgar Allan Poe.

WICKS, Ulrich. “Borges, Bertolucci and Metafiction”. *In: CONGER, Cyndy M.; WELCH, Janice R (ed.). Narrative Strategies: original essays in film and prose fiction.* [S. l.]: Western Illinois University, 1980, p. 19-35.

**O HORROR  
EM ABISMO**  
**Uma reflexão  
metalinguística  
sobre a quadrilogia  
*Scream,*  
de Wes Craven**

**Derick Rafael Santos Cavalcante**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

derick18064@gmail.com

**RESUMO:** Esta reflexão analisa a metalinguagem na quadrilogia cinematográfica de filmes de horror *Scream* (1996 – 2011), do cineasta norte-americano Wes Craven. Numa perspectiva de caráter intersemiótico, toma-se por base a aplicação de um conceito originário da literatura: a *mise en abyme*. Primeiramente definida por André Gide, consiste na elaboração de uma narrativa encaixante sobre a sua própria diegese. O jogo de espelhos se desdobra ao longo dos filmes, ganhando profundidade em suas sequências. Assim, reflete-se um enredo que se volta sobre si mesmo para questionar seu processo de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema e metalinguagem; *mise en abyme*; Wes Craven.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the metalanguage in the cinematic quadrilogy of horror films, *Scream* (1996 - 2011), by the American filmmaker Wes Craven. In an intersemiotic perspective, which basis is a concept issued from literature: the *mise en abyme*. First defined by André Gide, it consists in the elaboration of a plug-in narrative (TODOROV, 2006) about his own diegesis. The game of mirrors unfolds throughout the films, deepening all over their sequences. That being so, a plot is reflected that turns to itself in order to question its own creation process.

**KEYWORDS:** cinema and metalanguage; *mise en abyme*; Wes Craven.

## INTRODUÇÃO

Segundo o dicionário Aurélio (2004), a palavra abismo tem a seguinte etimologia: “Abertura de fundo quase vertical, praticamente insondável. Precipício.” Por sua vez, o abismal tem a seguinte concepção: “Relativo ou pertencente a abismo. Insondável. Aterrador”. Com a palavra abismo, o escritor francês André Gide (1869-1951) elaborou o conceito em que se baseia este trabalho: *mise en abyme*, expressão que significa “por em abismo”. A partir de uma análise da heráldica, Gide observou que os brasões se posicionavam uns dentro dos outros, criando assim uma estrutura encaixante, tridimensional. Com isso, ele percebeu que este esquema abismal poderia ser localizado não só em pinturas, mas também na literatura e em outras artes. Não tardou para que novos estudiosos e pesquisadores se apropriassem do conceito para a interpretação crítica de obras cinematográficas, de cunho audiovisual.

Sob tal perspectiva teórica, voltamo-nos para a análise dos filmes da quadrilogia *Scream* (com tradução para o português sob o título *Pânico*, e com o lançamento das quatro versões, respectivamente, em 1996, 1997, 2000 e 2011), dirigida pelo cineasta Wes Craven (1939-2015), que aborda o recurso da metalinguagem de modo crescente, num jogo que se torna mais complexo quanto mais se aprofunda em um esquema de espelhos e abismos.



FIGURA 1 – CARTAZES ORIGINAIS DOS FILMES DA FRANQUIA.

A narrativa dessa franquia aborda um grupo de jovens que precisa enfrentar um *serial killer* fascinado pelo cinema de horror (o *Ghostface*), principalmente pelos clássicos da década de 1980. A metalinguagem se dá através dos diálogos e situações em que os personagens vivem, funcionando como um espelho dos filmes aludidos. Cada sequência traz novos desdobramentos: o segundo filme, em sua diegese, refilma o enredo do anterior; o terceiro leva os personagens para um set de filmagens onde também se realiza uma nova sequência; o quarto problematiza a relação com outras franquias e derivados do *Scream Universe*.

Nossos objetivos principais são: estudar e evidenciar o conceito da *mise en abyme* nas respectivas quatro obras e apresentar como a visão peculiar de seu autor agregou em uma direção original ao gênero do horror. Para isso, compararemos a noção de abismo difundida por Gide, em relação a conceitos desenvolvidos por outros estudiosos, como Lucien Dällenbach (1991 apud FILHO, 2009) e Tzvetan Todorov (2004), assim como produções acadêmicas contemporâneas que enfocam a quadri-logia e as aplicações da metalinguagem.

## 1 SCREAM (1996)

Antes de falar do fenômeno *Scream*, é necessário abordar o que levou esta obra a conseguir os méritos que lhe foram dados, quando estreou em 1996. Uma abordagem cronológica dos fatos precisa ser delimitada para que se entenda o impacto causado pelo filme. Em uma tese sobre o gênero narrativo do horror, temos que: “No nicho de horror da segunda metade dos anos de 1970, há a popularização de um subgênero chamado de stalker ou slasher, que reconfigura elementos de outros filmes de horror com a crescente violência do cinema da época” (PONTE, 2011: 44).

Há quatro filmes principais para esta popularização: *The Texas Chainsaw* (1974), *Halloween* (1979), *The Friday 13th* (1980) e *A Nightmare on Elm Street* (1984), este último dirigido pelo mesmo Wes Craven da posterior franquia *Scream*. Todos esses títulos geraram diversas e questionáveis sequências ao longo dos anos 1980, que, nas palavras de Ponte: “[...] funcionavam apenas por razões orçamentais, em que os estúdios esperavam a bilheteria sobrepor o orçamento para produzir o próximo, e o próximo, e o próximo filme.” (2011: 14). Depois de todos esses filmes nascerem e renascerem, o nicho entrou num período de crise criativa, ficando a cargo de um cineasta a reconstrução de uma nova identidade do horror, utilizando-se para isso de tudo o que fora ensinado pelos anos anteriores. Wes Craven, junto com o jovem roteirista Kevin Williamson, deu início ao que seria o ressurgimento do subgênero *Slasher*: “A uma primeira olhada, a trilogia *Pânico* passa como um bom exemplo de franquia *sla-*

*sher*, que obedeceria aparentemente às regras de composição do gênero ditadas pela indústria, e que por consequência realizaria sua potencialidade a contento.” (PONTE, 2011: 59). Mas assim que vemos a personagem da cena introdutória ao filme de 1996, Casey, atender ao telefone nos segundos iniciais, percebemos que o que iríamos presenciar a partir daí não seria mais um filme *slasher* qualquer, mas sim uma revolução para o gênero.

Quando a personagem de Casey é questionada sobre o seu filme de terror favorito, dá-se o passo inicial para a construção de uma narrativa que teria como reflexo todos os filmes comercializados anteriormente. As regras foram expostas pela primeira vez, e Casey é uma personagem fora da realidade dos filmes, por isso ela as conhece. Porém, assim que estas regras são colocadas em prática, Casey e os demais personagens do novo filme percebem que seguirão um caminho igual ao dos filmes que eles tanto vangloriam, servindo de guia para o assassino, não mais isentos do seu destino final.

Logo nestes minutos iniciais que evocamos, é perceptível a prática da *mise en abyme*, como lembramos de sua definição: “Pode ser considerada *mise en abyme* tudo aquilo que mantém um vínculo de semelhança com a produção que o envolve”. (DÄLLENBACH apud FILHO, 2009: 86). Ou seja, não se trata apenas de uma referência, a narrativa de *Scream* só existe porque é um reflexo de narrativas anteriores, advindas de outros filmes. A cena em que um personagem, *expert* em filmes de terror, explica quais são as regras para sobreviver a um assassinato é muito importante, pois, além de se conectar à abertura e aos filmes antigos, funciona como exemplo do que é a *mise en abyme* em nível preliminar, também entendida como um reflexo-armadilha, que explicaremos mais à frente.

Em seu livro, *As Estruturas Narrativas*, Todorov traz a seguinte afirmação: “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma” (TODOROV, 2003: 126). O primeiro filme tem a *mise en abyme* mais focada na construção da sua narrativa, justamente por se espelhar em filmes alheios e anteriores. À medida que ele se desenvolve, os personagens se sen-

tem em mais um filme de terror; o que antes era uma sensação, agora é uma realidade. Os personagens se tornam um espelho de todos os personagens dos filmes antigos. As situações que eles enfrentam também se tornam semelhantes, mas quando aquela sensação de “eu já vi isso” paira na tela, o filme mais uma vez quebra os paradigmas pré-estabelecidos.

Ao falar de uma cena em que um personagem que assiste a *Halloween* (1979) está advertindo a amiga sobre o assassino que está atrás dela, enquanto o assassino *Ghostface* (de *Scream*) anda em sua direção, exatamente igual ao Michael Myers (assassino de *Halloween*), Bessière (2005: 7) afirma que: “Essa construção ‘em abismo’, muito pouco frequente no cinema fantástico, essas idas e voltas entre paródia, seriedade e terror, essa aliança entre o medo e o riso garantem a consecução de um filme muito original e estimulante para o espectador.”

## 2 SCREAM 2 (1997)

O sucesso de público e crítica foi tão grande, que um ano após a estreia de *Scream*, a sua sequência ganharia vida.

[*Scream*] resgatou o horror da depressão que ficou conhecida como os anos do *straight-to-video*, tornou o gênero atrativo novamente para as audiências *mains-tream*, ressuscitou a carreira do diretor Wes Craven e até mesmo ajudou a estabelecer uma companhia de distribuição que marcou uma era no que diz respeito ao Cinema de Gênero. (CONIAM apud FREIRE, 2016: 14).

O ano era 1997 e a principal dúvida era se a sequência mancharia a reputação do original e se cairia no clichê de que “nenhuma sequência consegue superar o primeiro longa”. O filme estreou e foi um sucesso tremendo. E assim como o seu antecessor, a cena de abertura novamente trouxe originalidade para o gênero. Nela, os filmes começam a criar uma relação entre si, se autor-

referenciando e adentrando em mais um nível do conceito abismal da franquia.

Depois dos acontecimentos do primeiro filme, a história da protagonista Sidney e de seu namorado homicida ficou conhecida por meio de um livro escrito pela jornalista Gale, o que serviu de fonte para a produção de um filme de terror intitulado *Stab* (A Punhalada), e é assim que o filme *Scream 2* começa: na primeira cena, somos apresentados a dois personagens, Maureen e Phill, indo assistir à estreia de *Stab*. Durante a sessão, enquanto assistem à reencenação da sequência inicial do primeiro *Scream*, ambos são mortos, Phill na cabine do banheiro e Maureen na própria sala do cinema, diante de todo o público. Essa cena é reveladora por diversos motivos, e um deles é como os acontecimentos no filme projetado são um prelúdio, um reflexo do que vai acontecer com os dois personagens, principalmente com Maureen.

Em relação a essa cena, podemos observar uma nova dimensão do conceito abismal: “A *mise en abyme* do enunciado ficcional faz referência à história contada, ou à ficção, e é definida como ‘citação de conteúdo’, ou ‘resumo intertextual’”. (DÄLLENBACH apud FILHO, 2009: 88). Ou seja, não se trata apenas de uma referência. A cena na tela se conecta com a narrativa principal, e a narrativa principal, ou o personagem em evidência, “enxerga” naquela situação o futuro projetado (é importante comentar que o indivíduo não sabe que é o seu futuro sendo definido). É uma trama dentro da própria trama, construindo assim um reflexo entre ambas as narrativas e personagens.

A cena inicial de *Scream 2* relata o futuro de sua personagem, que após gritar o que atriz do filme assistido deveria fazer, ao ser posta na mesma situação, tem o mesmo fim: ambas morrem na mesma hora e com os mesmos golpes, num reflexo perfeito. Indo além, a personagem de *Scream 2*, em seus momentos finais de vida, põe-se diante do palco, da tela de cinema, e é quase engolida pelo abismo da máscara do fantasma, e à sua frente, centenas de espectadores a encaram. Caos, violência, sangue e crítica se misturam nessa sequência inicial frenética, que revela *Scream 2* em outro patamar metalinguístico, conseguindo se reinventar honrosamente.



FIGURA 2 – DECUPAGEM DO ASSASSINATO DUPLICADO NA ABERTURA DE SCREAM 2.

A cena que aludimos se relaciona com a *mise en abyme* de enunciado, agora apresentada sob uma nova definição: o reflexo de enunciação. Apesar de bastante similar, ela possui diferenças. Enquanto o reflexo ou a *mise en abyme* de enunciado se projeta para os personagens ou situação evidentes, a *mise en abyme* de enunciação é posta em funcionamento ou em prática através desses personagens, ou da situação em evidência. Ou seja, enquanto uma precisa do sujeito para existir (enunciação), a outra vai em direção a este sujeito, pois ele é a linguagem, é a *mise en abyme* esboçada.

A *mise en abyme* da enunciação coloca em cena o agente e o processo de produção do texto. O autor da história que está sendo narrada é ele mesmo participante da história nuclear. O discurso põe em evidência o seu próprio processo de produção e recepção pelo leitor. Por meio dessa reflexividade interna, o leitor surpreende a maneira de operacionalização da produção e a recepção textual, tornando visível a seus olhos a invisível trama do texto. (GARCIA, 2008: 6).

### 3 *SCREAM 3* (2000)

Depois do sucesso estrondoso de sua sequência, *Scream* alcançou uma posição onde poucas franquias de terror conseguiram chegar. Sua ferramenta metalinguística foi o que cativou o público. A audiência não queria apenas assistir a pessoas sendo massacradas por um assassino portador de uma arma pontiaguda; trata-se da procura de uma nova abordagem para a fórmula de se fazer filmes de terror, principalmente no subgênero abordado. Por isso, o uso da metalinguagem se adequou perfeitamente à exigência do público, em uma época decadente para os filmes de terror e para os estúdios, que procuravam uma nova mina de ouro. Segundo Waugh:

A metaficção é intensificada em momentos de crise criativa na produção literária e, mais ou menos simultaneamente, na transição político-econômica, abrindo novas possibilidades de reflexão sobre o fazer artístico quando esta mostra cansaço. (WAUGH apud PONTES, 2011: 85).

Depois dos acontecimentos de *Scream 2*, o filme dentro do filme *Stab* está prestes a ganhar sua terceira sequência, assim como o filme *Scream*. Porém, as duas obras cinematográficas se encontram quando os atores da franquia *Stab* começam a morrer, um por um. Um filme dentro de um filme, uma narrativa dentro de uma narrativa: temos assim duas diegeses se refletindo em um jogo de espelhos, no qual os personagens não sabem o que é filme e o que é realidade.

Os enredos, no caso, são organizados de forma a ironizar a sobreposição de níveis narrativos, pois o roteiro da micronarrativa *A Punhalada 3* começa sendo o ponto de partida dos assassinatos da macronarrativa, de forma que o simulacro *en abîme* tenta envolver seu quadro maior. Além disso, a coincidência de quem comanda

as duas séries de mortes abre um precedente perigoso, no sentido de confundir o que seria realidade e ficção. (PONTE, 2011: 82).

O enredo de *Scream 3* leva os personagens principais ao estúdio de gravação de *A Punhalada 3*. Com isso, surgem as “duplicatas”: atores fazendo os papéis dos personagens que conhecemos são agora apresentados, assim como os cenários do primeiro *Scream*, pois o subtítulo de *A Punhalada 3* é “Retorno a Woodsboro”, levando os personagens de volta, mesmo que de forma representada, à sua cidade natal, onde tudo começou, criando-se um sentimento nostálgico e de falsa esperança. A partir disso, temos uma cena fundamental para se analisar à luz do conceito da *mise en abyme*, em que a protagonista Sidney se depara pela primeira vez com os cenários da sua antiga residência.

Para Gide e Dällenbach, a *mise en abyme* pode ser categorizada em três tipos. Um deles, e talvez o mais utilizado em diversos casos, é o da reduplicação simples, no qual se mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém (DÄLLENBACH apud FILHO, 2009: 87). Apesar de ser o mais recorrente, não significa que ele não seja um dos mais complexos. Nessa cena que mencionamos, por exemplo, Sidney se depara com ‘sua casa’. A cada passo dentro desta, o sentimento de saudade é ampliado, pois cada detalhe está arquitetado coerentemente. É uma duplicata perfeita de sua residência do primeiro filme, o que nos direciona ao uso da *mise en abyme* enquanto duplicação de algo real em sua forma mais concreta, porém, igualmente duplicada e portadora de um teor falso, pois não é a original; pelo que, cedo ou tarde, despertará imperfeições, fazendo com que os personagens alcancem a compreensão de que estes simulacros não passam de um mero reflexo-armadilha.

Esta é uma das noções centrais do conceito da *mise en abyme*, pois esse reflexo seria algo que representa uma reconstrução daquilo que conhecemos, mas, quando nos deparamos com ele ou o enfrentamos, percebemos que não está mais da mesma maneira como o percebíamos. Mais do que isso, o reflexo

se manifesta quando o personagem em evidência percebe que há nessa forma (a casa/cenário, por exemplo) um caráter de ilusão.

Sidney, após se familiarizar com a casa e percorrer os detalhes dela, entra em um abismo no qual não percebe as imperfeições do cenário, imaginando estar em sua casa. Sua consciência só desperta para realidade de estar num protótipo de sua verdadeira casa, quando ela se depara com um abismo abaixo dos seus pés, que surge no exato momento em que ela abre uma porta que daria em seu antigo quarto, mas nada há ali, além de um cadafalso vazio, revelador das fragilidades cênicas do espaço ficcional em que está.



FIGURA 3 – DECUPAGEM DA CENA COM O REFLEXO-ARMADILHA EM SCREAM 3.

Apenas nessa situação Sidney alcança a compreensão de que aquele lugar não é verdadeiro, é uma ilusão, uma armadilha. O reflexo-armadilha envolve o despertar da consciência para a forma artística. Por isso, as sequências de *Scream* são exemplos que aprofundam a complexidade abismal em relação ao primeiro filme, que marcava o abismo apenas em relação ao gênero, depois passando a marcá-lo em relação a si próprio, ao novo universo instaurado.

#### 4 SCREAM 4 (2011)

Diferente de outros filmes de terror, *Scream* construiu seu universo coerente e fechado, mantendo frequentes os atores e a equipe de produção que o envolvia, pois esta era a ideia desde o momento da sua criação: uma trilogia conectada e finalizada. (PONTE, 2011: 2). Após estabelecida a sua relevância, outros *Slashers* se inspiraram, e mesmo que tenham se tornado referências para o nicho do terror, nunca chegaram ao mesmo patamar. As regras foram reestabelecidas, e aquelas anteriormente difundidas pelos filmes da década de 1980 não mais surtiam efeito no público. *Scream* trouxe uma nova roupagem para todo o gênero; e, após finalizar sua inteligente trilogia, o que viria depois?

Após de um hiato de 11 anos, Wes Craven trouxe mais um episódio para a franquia, restaurando uma narrativa firme e relevante em sua metalinguagem, onde também abordou a desvalorização do trágico pela juventude, criticando a maneira como a era da Internet pode influenciar nessa questão, além da visão atual do cenário do terror. O sucesso de crítica foi inevitável, porém, a bilheteria não foi tão expressiva quanto nos filmes antecessores. Craven demonstrou mais uma vez sua inteligência no quesito metalinguagem, criando uma abertura frenética e original, ao modelo do que fizera nos episódios anteriores.

Nesta introdução, duas garotas atendem o telefone e recebem mensagens assustadoras de um estranho. Depois de alguns minutos, as duas são mortas por dois *Ghostfaces*. Assim que o sangue escorre, uma tela preta aparece com o nome *Stab 6*. Logo somos apresentados a mais duas garotas que estavam

assistindo a um filme da franquia *Stab*, que pelo visto já chegou em sua sexta sequência. As duas entram em uma discussão calorosa acerca do filme, até que uma delas mata a outra. Novamente, uma tela preta aparece, agora com o nome *Stab 7*.

Diante dessa cena, adentramos em mais um nível de *mise en abyme*: a reduplicação ao infinito. Segundo Dällenbach (apud FILHO, 2009: 87), esta reduplicação “[...] apresenta fragmento que tem uma relação de similitude com a obra que o contém e, por sua vez, inclui um fragmento que tem uma relação de similitude... e assim sucessivamente.”. Não se trata somente de localizarmos a obra dentro da obra, mas de ser criada dentro da obra uma oscilação entre interior e exterior que contraria a noção do espectador por um momento.

*Scream 4* faz uma sátira ao que criticava em seu primeiro longa e a razão do motivo de toda a franquia ter sido criada: a decadência dos filmes *Slashers*, devido a produção de inúmeras sequências. A franquia dentro da franquia, *Stab*, já se encontra em sua sexta sequência, como num reflexo para os filmes da década de 1980. Dessa forma, assistimos às mesmas cenas, apenas com personagens diferentes (*Stab 6*), onde logo o público passa a criticar uma fórmula defasada (*Stab 7*), surpreendendo por um golpe que nos alerta: *Scream 4* conhece suas falhas e não vai cair na fórmula que ele tanto criticou. Craven indica nessa vertiginosa reduplicação de aberturas, o fato de não estarmos assistindo a mais um clichê, ele nos alerta sobre isso, e quando a verdadeira abertura de *Scream 4* é mostrada, sentimos o gosto da reinvenção.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente o quão vasto é o território que pode ser explorado na quadrilogia *Scream*. Desde referências à outras franquias; filmes dentro de filmes; narrativas encaixantes etc. É notório o grau de profundidade proporcionado aos espectadores a partir do uso da metalinguagem e da *mise en abyme*. Sendo um dos primeiros filmes e a primeira franquia de terror a popularizar e revolucionar o gênero e o subgênero com o uso da metalinguagem, o

campo percorrido e difundido por Wes Craven em seu *Scream Universe* nos mostra a originalidade e peculiaridade do diretor na criação de uma franquia que transcende barreiras cinematográficas. Afinal, podemos concluir que, se não fosse por *Scream*, a década de 1990 não teria sido totalmente escassa e improdutiva em termos criativos para os filmes de horror? A inteligência dos seus criadores não só fez os fãs abraçarem novamente o gênero, como também continuou a influenciar filmes, dentre os quais podemos recordar até títulos muito recentes, como *The Cabin in The Woods* (2013), *Tragedy Girls* (2017) e *Blood Fest* (2018). Essa cadeia de referências e intertextos nos mostra a relevância que a quadrilogia *Scream* legou para o mercado cinematográfico.

## REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. O fantástico no cinema: sonhos e medos do terceiro milênio. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, ano 4, p. 401-418.
- FILHO, J. J. S. **O beijo da mulher-aranha: o espaço da narrativa literária e fílmica**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2009. 131 p.
- FREIRE, R. D. **Construindo o medo: faces do horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2016. 147 f. Disponível em: < [https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31341?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31341?locale=pt_BR) >. Acesso em: 16 set. 2021.
- GARCIA, M. J. L. **A mise en abyme em inventário do inútil de Elias José**. Verbo de Minas. Minas Gerais. 2008. Disponível em: < <https://seer.cesjf.br/index.php/verbo-DeMinas/article/view/450> >. Acesso em: 16 set. 2021.
- GOMES, M. C.; Lima, G. T.; MENDES, M. L. G. C. **A fórmula matemática dos filmes de terror slashers e a estética da repetição**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2474-1.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2018.
- PONTE, C. **Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia pânico**. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 327. 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269972>>. Acesso em: 22 set. 2018.
- SCREAM (Quadrilogia). Direção de Wes Craven. Manaus (distribuição brasileira): Imagem Filmes, 1996 / 1997 / 2000 / 2011 (4 DVDs, son. color.).
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**DIALÉTICA  
VAMPIRESCA  
EM ABISMO:  
o cinema ‘underground’  
norte-americano  
diante do espelho**

**Túlio de Araujo Rocha**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

ancientfalmer@gmail.com

**RESUMO:** Partindo de leituras sobre a *mise en abyme* enquanto recurso especular de aproximação das artes, esta reflexão se concentra sobre uma mitologia cara ao diálogo entre cinema e literatura: a do vampirismo. A seleção de dois filmes específicos se baseia em um recorte marginal, pois é na margem da indústria que o *underground* norte-americano localiza potenciais exercícios autorais e estilísticos, em produções independentes com liberdade criativa, que também duplica uma noção de filmes vampirizados pelo sistema comercial. A partir dos títulos *Martin* (1977), de George Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara, busca-se aproximar a dialética vampiresca em contraposição a um mito fundante da *mise en abyme*: o Narciso e sua dependência a um reflexo especular. Na conflituosa relação entre a figura do vampiro e o espelho, trata-se de aspectos que não apenas conectam as filmografias dos cineastas abordados, mas também a consciência alternativa de produção que ambos exemplificam como marco renovador da história cinematográfica e de sua relação com as origens literárias.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema e literatura; *mise en abyme*; especularidade; vampirismo; narcisismo.

**ABSTRACT:** Based on readings about the *mise en abyme* as a specular resource for the approximation of the arts, this reflection focuses on a mythology at high price to the dialogue between cinema and literature: the vampirism. The selection of two specific films is based on the marginal approach, as it is at the margin of the industry that the North American *underground* locates potential authorial and stylistic exercises, in independent productions with creative freedom, that also duplicates a notion of films vampirized by the system commercial. Based on the films *Martin* (George Romero, 1977) and *The Addiction* (Abel Ferrara, 1995), an attempt is made to approach the vampire dialectic in contrast to a founding myth of *mise en abyme*: the Narcissus and its dependence on a mirror reflection. In the conflicting relationship between the vampire figure and the mirror, these are aspects that not only connect the filmmakers approached, but also the alternative awareness of production that both exemplify as a renewing landmark of cinematographic history and its relationship with literary origins.

**KEYWORDS:** cinema and literature; *mise en abyme*; specularity; vampirism; narcissism.

## 1 VESTÍGIOS ESPECULARES

O MYTHO é o nada que é tudo.  
 O mesmo sol que abre os céus  
 É *um* mytho brilhante e mudo —  
 O corpo morto de Deus,  
 Vivo e desnudo.  
*Mensagem* (1934), Fernando Pessoa

Percebamos que para compreender a mitologia e, conseqüentemente, a própria figura mitológica (o mito), podemos seguir duas direções possíveis que divergem à medida que são investigados os seus signos. A primeira é a ideia imaginária de mito, entendido como a reprodução da realidade e, por consequência, como tradução, lenda ou deformação do que foi essa realidade — trata-se de um signo. A segunda é o mito como prova de uma materialização do real: não mais uma reprodução, mas sim o próprio material de origem da narrativa, que “se escorre a entrar na realidade”, como prossegue o poema de Pessoa — trata-se de um símbolo (BAPTISTA, 2018).

Porém, há outro elemento que nos interessa diretamente e que coexiste com as duas noções anteriores: o Narciso. Enquanto mito, ele permeia a historicidade por meio de suas dialéticas: o tradicional e o moderno, o mitológico e o contemporâneo, o “eu” e “o outro”, o refletido e o projetado, o ver e o mostrar-se (BACHELARD, 1997). A partir desse mito, podemos adentrar na percepção da imagem, não de qualquer imagem, mas da imagem narcísica, que representa o “eu” e o “outro” — como citado dentre suas dialéticas que compõe o mito como obra e símbolo. Essa imagem representa fatores que caminham junto com a concepção de modernidade, considerando as questões na esfera da psicologia com as relações entre Lacan e Kohut e a percepção da subjetividade a partir da evocação do outro:

Como já vimos, o sujeito só pode se ver como um eu (moi), que corresponde a uma imagem especular de um outro — estando este ao nível do registro objetal imaginário. Porém, a grande novidade introduzida por Lacan é a sua teoria do simbólico, na qual a formação do eu como imagem depende inteiramente de um certo posicionamento simbólico, de um terceiro termo entre o sujeito e a imagem. (COUTINHO, 1999: 11).

Na política, a partir da emersão das ideias socialistas nas bases das sociedades industriais, e com o surgimento de teóricos marxistas que se espreitam na psicanálise lacaniana, como Franz Fanon e Louis Althusser, cria-se a noção de um ser coletivo, que possui no outro a figuração de certo entendimento do que se é e de que faz parte de um todo, como imagem da classe trabalhadora ou da classe burguesa, a depender do contexto material-histórico — ampliando-se, assim, o leque do imaginário político que, com o passar do tempo, adquire diversas simbolizações. Nas artes, mesmo representado desde o século XVI com a famosa pintura do Caravaggio, o símbolo narcísico permanece vivo na história e adentra à modernidade, como dá exemplo o quadro *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez, cuja presença do espelho é central na obra — além de outros artistas que colocam o símbolo do Narciso como núcleo de sua inquietação: John William Waterhouse no início do século XX, com *Echo and Narcissus*; ou Salvador Dalí, mais próximo da contemporaneidade, com *A Metamorfose de Narciso* (Figura 1), de 1937. Tais representações não se limitaram a certas linguagens, tão pouco se isolaram dentro desses três fatores apontados, por exemplo, o ensaio poético de André Gide, intitulado de “Tratado de Narciso (teoria do símbolo)”, de 1891. Ao invés disso, são claras as referências da psicanálise sobre a política e as artes, e nas artes, sobre a política e a psicanálise.



FIGURA 1 – A *METAMORFOSE DE NARCISO* (1937), SALVADOR DALÍ. FONTE: ENDEREÇO ELETRÔNICO *TATE MODERN*.

Em sua totalidade, há dentro da figura do Narciso duas chaves intrínsecas para se compreender o símbolo: a imagem e o espelho. A imagem para Narciso é o desejo e o desejo corresponde diretamente ao “ser”, ou seja, ao “eu”:

A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; nem sempre ela se apresenta como uma sublimação contra os instintos. Pode ser uma sublimação por um ideal. Então Narciso já não diz: “Amo-me tal como sou”, mas sim: “Sou tal como me amo”. Sou com efervescência porque me amo com fervor. (BACHELARD, 1997: 25).

O espelho é “[...] um fenômeno-limiar, que marca limites entre imaginário e simbólico” (ECO, 1989: 12), esse objeto não apenas é capaz de refletir as imagens, mas também de criar e projetar, assim como Narciso que em sua própria imagem projeta-se para o fim.

## 2 REFLEXOS ESPECULARES

Ó espelho!

Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada

Quantas vezes e durante horas, desolada

Dos sonhos e buscando minhas lembranças, que são

Como filhas sob teu gelo no oco profundo, em ti eu

me vi como uma sombra distante,

Mas, horror! Algumas noites, em tua severa fonte,

De meu sonho esparso conheci a nudez!

*Hérodiade*, Stéphane Mallarmé

O espelho é porta para inúmeras percepções do nosso imaginário. Ao nos defrontarmos com ele, somos expostos à realidade. Se antes falamos sobre Narciso enquanto personagem mitológico para explorarmos suas decorrências, agora ele será posto aqui como intrínseco ao espelho, já que, se queremos nos aprofundar nessas figuras, tanto o espelho quanto Narciso, não podemos separá-los, pois um é vital para a perpetuação do outro. E do mesmo modo como foi feito com a ideia do “mito”, precisamos ir à origem dessa relação, assim, tomaremos como ponto de partida a noção de *mise en abyme*. Este termo (mais tarde alocado como substantivo, a exemplo de *mise-en-scene*, é traduzido para “posto/colocado em abismo”. Na sua origem como conceito relacionada à heráldica, define-se o modo em que símbolos são postos/colocados dentro dos brasões, de maneira que haja uma reprodução dos mesmos dentro de si, criando uma repetição da imagens da obra dentro da própria obra. É a partir de André Gide que esse conceito se difunde como algo próprio da literatura, ou seja, das narrativas que também geram imagens. Explorando a especularidade da imagem, Valentina Anker e Lucien Dällenbach (1975) passam a desdobrar as possibilidades que há na exploração relacionada à *mise en abyme* como forma consistente de reflexão que há sobre as outras artes, para além da literatura, da imagem especular e da autorrepresentação:

Em ambos os casos, a literatura como a pintura recentes utilizam a *mise en abyme* a fim de isolar a obra sobre ela mesma, abri-la para o exterior, e dinamizá-la ou contestá-la do interior. Assim, qualquer que seja o uso que dela fizermos, a *mise en abyme* complexifica a obra, e oferece uma das tentativas mais interessantes de lhe insuflar vida, de ao mesmo tempo lhe conferir autonomia e recusando-a, de torná-la simultaneamente dependente e independente, à nossa imagem. (ANKER; DALLENBACH, 1975: 18)

Tendo em vista o que é a *mise en abyme*, podemos entender como se manifesta a partir das linguagens culturais e estéticas. Assim, nos é possível retornar para o foco a ser discutido em sequência: os espelhos. Partiremos, então, de outra citação de Anker e Dällenbach para nos guiar na introdução do espelho como objeto pertencente ao âmbito estético:

Todos os artistas que empregaram o espelho o fazem para melhor contornar as leis que regem o cosmos, tanto quanto as estruturas de nosso pensamento. A obra, ainda que entidade à parte, não é um ser vivo, ela é apenas a projeção de nosso espírito e, enquanto tal, não escapa a nenhuma das contradições que caracterizam nossas estruturas lógicas. (ANKER; DALLENBACH, 1975: 10).

É muito curioso nessa fala o fato de que aquilo que é posto como “nosso espírito” é o que podemos chamar de “imagem especular”, e é por intermédio dessa especularidade que os espelhos são tão caros ao conceito de *mise en abyme*, pois é mediante a especularidade que a obra tem o seu verdadeiro autoconhecimento, já que “a imagem especular não pode ser usada para mentir” (ECO, 1989: 26). Não devemos tomar todos os espelhos como proposta fidedigna do real, pelo contrário, pois, justamente na grande maioria das artes, os espelhos são tomados como signos

e “o signo serve também para mentir a respeito do estado do mundo” (ANKER; DALLENBACH, 1975: 24).

O espelho se envolve na mitologia como um objeto enigmático, como foi descrito até aqui, e sua potência de não só refletir, mas também projetar imagens, se encontra em meio a características tanto da narrativa literária quanto da narrativa cinematográfica, entre a semiose e a especularidade, entre o simbólico e o imaginário. E seguindo o fio do cinema, vale evocar mais uma vez Eco:

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar seja o instrumento mais “verídico” do mundo, mas isso nada tem de a ver com a predisposição da cena que ele vai filmar— e a respeito da qual eu posso não nutrir a convicção de que seja matéria de ficção. Diante de um filme que representa uma fada com sete anões numa carruagem voadora, eu sei que fada, anões e carruagem são *mise-en-scene* (ficção) e sei, mais ou menos o quanto devo confiar na fidelidade da câmera usada para a filmagem. (ECO, 1989: 29).

Assim, podemos conceber algumas das aproximações que o cinematógrafo tem com o espelho. A começar pelas suas origens: duas tecnologias que surgem para mostrar e refletir (sobre) o mundo a partir de uma realidade que fosse capaz de fazer vê-lo tanto em níveis espaciais quanto temporais, pois antes de surgirem, não era possível vê-lo com os reflexos naturais da água ou de superfícies que deformavam a imagem desse mundo. O mesmo acontece com a fotografia que, mesmo sendo o mais próximo da imagem real que temos, só é capaz de produzir uma imagem estática, paralisada e condenada àquele tempo específico, salvo exceções que buscam justamente tornar narrativa esta imagem para transmutá-la em espaço, tempo e sentido.

Gostaríamos de chamar atenção para o fato de os espelhos, apesar de acumularem uma idade muito superior ao cinema, sempre estiveram presentes em toda sua trajetória, com destaque para a imagem especular que se torna mais apa-

rente a partir do período posterior à Segunda Guerra, com os melodramas modernos (especificamente os norte-americanos) e os cinemas de vanguarda, com ênfase em alguns nomes, como Jean Cocteau e Agnès Varda — além de outros autores e inúmeros filmes que colocam o espelho como peça fundamental para a narrativa, pois, dentro do cinema há uma vasta gama de objetos, cenas e lugares que contribuem como signo de sua existência, esta que é própria da modernidade. Portanto, é fundamental pensar o narciso enquanto ser moderno junto às imagens especulares para concretizar as relações que serão feitas a seguir.

### 3 PROJEÇÕES ESPECULARES

Após essas amarras necessárias, feitas para chegarmos até aqui, alcançamos um ponto central de interesse neste texto: a figura do vampiro e a sua relação nos filmes *Martin* (1977), de George A. Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara. Para iniciar a reflexão, evocamos este trecho de Carla Serafin Silva (2011):

O historiador Christopher Lasch, em sua obra *A Cultura do Narcisismo: A Vida americana numa era de esperanças em declínio*, ressalta o medo da morte como expressão característica da contemporaneidade. E, em suas meditações acerca do assunto, associa o terror da morte à emergência da personalidade narcisista como padrão de estrutura da personalidade na sociedade contemporânea. Os narcisistas contemporâneos têm suas preocupações voltadas para o eu. Entretanto, eu preciso do outro. Em sua busca descomedida por liberdade e satisfação pessoal, o narcisista não ganha auto-suficiência. Pelo contrário, ele precisa do outro, que o admire e valide sua auto-estima. Sobreviver fisicamente e psicologicamente é a palavra de ordem na sociedade narcisista. Por isso, podemos apreender uma veemente campanha contemporânea contra a velhice e a morte. A velhice expõe o declínio do indivíduo narcisista e sua

proximidade da morte, sua inaceitável, porém inevitável derrota. Somente alcançando a eternidade para livrar-se do horror da morte. Contudo, a eternidade humana não foi conquistada e não existem indícios de que se torne acessível. Exceto em vias imaginárias, como na literatura fantástica, em que tudo é possível a um humano mortal. E, ao se pensar em conquista da eternidade, rapidamente vem à mente a figura do vampiro, ser fantástico dotado de tal possibilidade. (SILVA, 2011: 10-11).

A partir desta reflexão, podemos retomar algumas concepções já construídas até então, a começar pelas dialéticas que estão presentes na figura do Narciso, e como nesta figura há modulações que percorrem toda a sua história. Propomos discutir como o Narciso, enquanto símbolo, age de acordo com uma inversão dos significados da figura do vampiro: enquanto aquele morre ao penetrar-se no seu próprio reflexo, este, com a impossibilidade de ver a si próprio, vive eternamente; se para o Narciso, o espelho é o preâmbulo da finitude, para o vampiro, é a perspectiva ampliada de sua infinidade; ao mesmo tempo que o Narciso, por si próprio, é capaz de ter noção de sua mortalidade, o vampiro precisa do “outro” para reafirmar sua vitalidade constante.

O vampirismo ocupa o lado de cá do espelho: não é figurável, nem representável, sem reflexo, sem sombra, sem imagem num universo sem tempo e sem espaço, fora do recalçamento. É a imortalidade de um narcisismo primário absoluto que é infiltrado de pulsões de morte (KOHN, 2012: 5).

Notemos que, colocadas as premissas sobre as divergências entre esses possíveis arquétipos, é necessário também fazer um movimento de congruência que é formado a respeito destas figuras, já que, historicamente, a simbologia em torno tanto do vampiro quanto do Narciso torna-se deformada e, consequen-

temente, cria novas percepções, que vão desde a mudança dos lugares ocupados, até os tempos históricos retratados por esses símbolos. Não obstante, em diversas representações da contemporaneidade, nas quais essas figuras foram de encontro, o próprio vampiro pode ser entendido como uma imagem narcisista:

A personalidade narcisista reflete, dessa forma, uma drástica modificação no sentido de tempo histórico: o sentido de descontinuidade histórica. As criações literárias expressam o desejo do narcisista contemporâneo de tomar-se imortal e a figura do vampiro é um vislumbre do eu imortal. (SILVA, 2011: 67-68)

Assim, logo percebemos como esses símbolos, pertencentes a contextos estéticos, políticos e culturais, são representados como arquétipos apropriados a certas fabulações. O vampiro, por exemplo, ocupa sempre o lugar do “outro”, do estranho, do inimigo que foge das concepções padronizadas e hegemônicas de um período histórico e, principalmente quando é trazido para a modernidade, na qual Max Kohn (2012) reconhece como: “o símbolo da intrusão da morte num universo que a exclui. O vampiro representa a inquietude que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, essencialmente na relação dos mortos com os vivos.” (KOHN, 2012: 2).

Essa invariante cultural está presente tanto nas criações literárias modernas quanto no próprio cinema (moderno por ontologia), sendo possível fazer essas aproximações. E se, por um lado, na literatura da Anne Rice vemos uma retomada das fabulações vampirescas atreladas a um contexto contemporâneo (SILVA, 2011), por outro lado, no cinema de George A. Romero e/ou Abel Ferrara, percebe-se que as mitologias e fabulações são postas num movimento de “dessacralização”; melhor dizendo, essas manifestações aterrorizantes do cânone cultural se tornam mais ambíguas, mais humanas, mais materiais, mais reais. É como se o estigma da contemporaneidade estivesse sendo utilizado como um motor para não mais precisar recorrer a figuras tradicionais como o Drácula ou o filme *Nosferatu*

(1922), de F. W. Murnau, que foi proposto como alegoria para um terror vigente e material do nazifascismo.



FIGURA 2 – MARTIN (1977), DE GEORGE A. ROMERO.

Os filmes de Romero, desde a década de 1960, têm a maleabilidade de trazer os reflexos e projeções de toda a questão cultural e social contemporânea, como a noção de “racialização” — em específico, o tema da “negritude” — para entender como os tratamentos são divergentes a partir de uma questão genética que veio a se tornar histórica-material, como é o caso de *A noite dos mortos-vivos* (1968), ou como em *O exército do extermínio* (1973), em que as resoluções de uma sociedade adoecida pelo narcisismo e seu conseqüente individualismo pela exaltação do “ego” — no filme, as pessoas que possuem uma representação de si estão fadadas à morte ou à loucura (que dão no mesmo lugar), enquanto aqueles que estão mascarados, não possuem rostos naquele momento —, são agentes catalisadores de um ciclo que sempre se fecha, com toda a importância de que ter uma imagem significa possuir uma representação. O que nos leva à figura de Narciso, que morre na busca de sua própria imagem e que é “traído” pelo seu próprio reflexo — devemos ressaltar que o “vírus” do filme *O exército do extermínio* vem à tona e se perpetua pela água.

Em *Martin* (1977), o personagem do vampiro, mesmo com a necessidade básica de outro ser para obter o sangue e perpetuar-se eternamente, habita no espectro do contemporâneo com algumas mudanças, como a não afetação vital pelo sol ou por simbolismos cristãos e, principalmente, a representação de si mesmo pelo reflexo. Martin é um jovem em espírito, que se muda para morar com um parente, o “Uncle Cuda”, um senhor cristão ortodoxo que acredita veementemente que o ser vampirizado possui uma maldição devastadora capaz de assolar seus costumes e tradições e, portanto, corrobora com todo um imaginário de como aquela ameaça deve ser combatida de forma que, no fim, o resultado seja o extermínio do “outro”. Se nos dispusermos a entender o contexto da época, podemos facilmente traçar um paralelo com a elucubração de setores mais conservadores perante as políticas socialistas que cresceram e se fortaleceram ainda mais no pós-guerra, propriamente na Guerra Fria, e com a manutenção da “tradição americana de viver”, ameaçada pelo “estrangeiro” que veio com outras ideias para sua casa.

Também destacamos que a figura do vampiro é vista em diversos momentos do filme em situações de metalinguagem em relação a sua representação enquanto símbolo. Por exemplo, ao falar no telefone com um programa de rádio sobre as problemáticas de sua imagem e, mais propriamente, na procura de desmistificação dessa imagem; assim como numa das cenas-chaves do filme, em que Martin aparece trajado como um vampiro tradicional para mostrar ao tio Cuda que tudo ali não passa de uma fantasia, metonímia do próprio filme (Figura 2). Em outros momentos, podemos perceber como o martírio de Martin é a própria solidão: o fardo de ter de passar os anos nessa busca infinita de saciar os seus desejos.

Por todo o filme, assim como nos anteriormente citados, é perceptível a preocupação de Romero em interpor-se de maneira astuta e deliberada, o que corrobora com a ruptura do cânone cinematográfico sobre o tema do vampiro. Se em Hollywood há uma política industrial própria, que visa o potencial lucrativo de seu cinema, Romero realiza seu filme com um orçamento abaixo do grande circuito daquela época, com um potencial tão grande e comparável ao cânone do cinema. Hoje é

possível também colocá-lo neste lugar de grandes realizadores, mas com suas especificidades tanto de gênero quanto de produção, mais especificamente, o terror e o *underground*.

É a partir do modo de produção *underground* que inicialmente se cria um laço com outro cineasta e, mais especificamente, com um de seus filmes “vampirescos”: Abel Ferrara e *O Vício* (1995). Esse filme é descrito por Júlio Bezerra como: “Liberdade ou morte’ é como a pedra fundamental de um cinema como nenhum outro, distinto não apenas dos chamados “filmes B” ou do cinema independente, mas também do cinema “de arte” e do cinemão hollywoodiano.” (BEZERRA apud ABEL FERRARA, 2012: 9).

Observamos como esse cinema carrega algo de vampiresco em si mesmo, seja pela maneira como o vampiro, diferenciado em seus padrões, vem à tona para refletir e projetar algumas das problemáticas do próprio fazer cinematográfico, seja pelo modo como há uma necessidade de obter do “outro” algo de vital para continuar perpetuando eternamente. Nessa figura do “outro”, podemos encontrar realizadores de cinema, grandes chefes produtores e espectadores. Afinal, “Viver é algo perturbador no cinema de Abel Ferrara” (BEZERRA, 2012: 9), que está ligado a uma devoção extrema, perceptível pela atuação de seus personagens totalmente entregues — como Christopher Walken, em *O Rei de Nova York* (1990) e *Enigma do Poder* (1998), como Harvey Keitel em *Vício Frenético* (1992) e Lily Taylor em *O Vício* (1995), nosso alvo reflexivo —, que também os fazem possuídos de uma performance vampiresca, ou seja, um desejo insaciável de preencher aquele espaço da tela com suas angústias provocadas pela solidão e dilemas filosóficos. Sobre as particularidades vampirescas desse cinema, o crítico de cinema Tag Gallagher (2012) diz:

Quando não estão aprisionados em closes de solidão moral, as pessoas-vampiro estão esmagadas em composição, em profundidade de determinismo moral, e compelidos pelas equações geométricas da montagem. [...] Mas Ferrara deseja que nosso desgosto supere nossa

fascinação, de forma que, como *The Addiction* propõe, experimentemos metanoia — um tipo de catarse pela qual devemos rejeitar nossa cumplicidade de segunda mão com o mal. Metanoia é uma palavra grega que significa mudança de pensamento (noia) e, mais especificamente, uma conversão religiosa pela iluminação da morte e do renascimento. O maior obstáculo a uma tal mudança de pensamento é o conhecimento que achamos que já temos. Como diz Simone Weil, nossos pensamentos bloqueiam a graça divina, que só pode entrar quando há um vazio. E Kathleen Conklin em *The Addiction* diz algo parecido quando observa “Nós bebemos para escapar do fato de que somos alcoólatras” sem perceber (ainda) que sua filosofia é seu alcoolismo. (GALLAGHER apud ABEL FERRARA, 2012: 27-30).

Em *O Vício*, assim como em *Martin*, há um discurso que está relacionado com uma proposta de reflexão sobre nossa sociedade, motorizada por esses protagonistas. No filme de Ferrara, há diversos momentos de monólogos e diálogos com premissa num grande acervo filosófico que traz ao espectador perspectivas únicas de como se filmar ou pensar a respeito de certos temas morais. Desde a primeira cena, a qual nos coloca diante da protagonista espantada com um filme sobre desastres de guerras, a ideia de projeção e de potência das imagens fica clara, uma ideia de materialidade que surge em movimento contrário aos pensamentos realizados sobre a fragilidade da vida humana. Esse apontamento instiga pensarmos como esse projeto de cinema está ligado a uma espécie de vampirização da imagem: “E no fim das contas, o cinema e o filme cinematográfico se assemelham muito ao corpo e à figura do vampiro, em sua dupla natureza: recipiente de beleza e atração, e ao mesmo tempo um corpo ultrapassado, condenado à putrefação.” (MIGBLAH, 2018).



FIGURA 3 – CENAS DO FILME O VÍCIO (1995), DE ABEL FERRARA.

Em grande parte das vezes, a protagonista está condenada a uma solidão irreversível, fato comum ao vampiro. Em um dos monólogos do filme, ela descreve parte de sua vida e nos mostra a forma como sobrevivem os vampiros contemporâneos (Figura 3). Fica cada vez mais evidente que há um motor de duas potências presentes nesse filme: o do Narciso e o do Vampiro, ambos contemporâneos e capazes de entrarem em conflito perpétuo com realizações cinematográficas que procuram refletir sobre propriedades socioculturais e projetar, a partir dessas imagens, fabulações que se tornem matéria para alguma idealização, nunca determinista da vida humana.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível compreender que, com o passar dos tempos, as imagens, as narrativas e os símbolos vão se deformando à luz das necessidades de uma época. Como apresentamos, tanto a figura

do Narciso quanto a do vampiro sofreram essas mutações no âmbito psicanalítico, no campo político e no plano estético, como a literatura, a pintura e o cinema. Percebemos também que, diante de tais modificações, a origem dessas mitologias perpassa tanto a estrutura da *mise en abyme* quanto a ideia da especularidade, provocada nas imagens refletidas pelos espelhos, e que é vista também a partir da lente cinematográfica.

Ao aproximarmos os filmes *Martin* (1977), de George Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara, constatamos como se mostram as figuras vampirescas no cinema independente norte-americano, não apenas em oposição, mas também em paralelo ao mito do Narciso, com suas noções históricas notificadas a partir de uma relação com o modelo *underground* de cinema em que foram produzidas. Assim, exaltadas algumas das dialéticas possíveis, a figura do vampiro se dá sempre a partir desse conflito entre o “eu” e o “outro”, que também atravessa a figura narcisista, e que só são possíveis, portanto, pela especularidade.

## REFERÊNCIAS

ABEL FERRARA: a religião da intensidade. Centro Cultural Banco do Brasil. (2012). Disponível em: <[https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/abelferraraprov\\_a03.pdf](https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/abelferraraprov_a03.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e na literatura recentes. **Art International**, vol. 19, n. 2, 1975. Tradução: Maria do Carmo Nino.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAPTISTA, Lucas. Mitos de origem e destino I – a vocação realista. **Estadão** (coluna Estado da Arte), São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/foco-mitos-de-origem-e-destino-i-a-vocacao-realista/?fbclid=IwARoK-eipLbSZBD9pL-Ncoe3-Xluhkw5v8zWqAly1kafX1tUG6t-nQljE8XK8Y>> Acesso 19 Ago. 2021

COUTINHO, Luciana Gageiro. **Convergências e divergências nas teorias de Kohut e Lacan**. 1999. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/307526954\\_convergencias\\_e\\_divergencias\\_nas\\_teorias\\_do\\_narcisismo\\_de\\_kohut\\_e\\_de\\_lacan](https://www.researchgate.net/publication/307526954_convergencias_e_divergencias_nas_teorias_do_narcisismo_de_kohut_e_de_lacan)> Acesso em 19 ago. 2021.

DALÍ, Salvador. *A metamorfose de Narciso*. [1937]. 1 pintura, óleo sobre tela, 511 x 781 mm. Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, 1937 — Gala-Salvador Dali Foundation/DACS, London 2021. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343> Acesso em 18 Set. 2021.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

GIDE, André. **O tratado de Narciso** (teoria do símbolo). 1890. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#yrsiw4hkiuk>> Acesso em: 19 ago. 2021.

KOHN, Max. **O vampiro, um não morto ainda vivo**. 2012. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/262745096\\_o\\_vampiro\\_um\\_nao\\_morto\\_ainda\\_vivo](https://www.researchgate.net/publication/262745096_o_vampiro_um_nao_morto_ainda_vivo)> Acesso em 19 ago. 2021.

MIGBLAH. **The addiction**. 2018. Disponível em: <https://letterboxd.com/migblah/film/the-addiction/>. Acesso em 19 ago. 2021.

SILVA, Carla Serafim. **Acerca da morte e do mito do vampiro em Anne Rice: um estudo sobre o narcisismo contemporâneo**. UFU. 2011.



**A ESCRITA  
ENSAÍSTICA  
NO MEIO DO  
REDEMUNHO  
DE *GRANDE*  
*SERTÃO:*  
*VEREDAS***

**Wanessa Rayzza Loyo da F. M. Vanderlei**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

wanessaloyo@gmail.com

**RESUMO:** O presente trabalho tem o objetivo principal de investigar características formais do gênero ensaio no relato de Riobaldo, personagem principal de *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Partindo do pressuposto inicial de que Riobaldo sente prazer na instabilidade das fronteiras, na forma contínua do conflito, sendo sobretudo um transgressor, a análise em questão discute pontos basilares da escrita ensaísta desde os debates clássicos feitos por Michel Montaigne, Georg Lukács e Theodor W. Adorno até os estudos críticos de estudiosos (pós-)modernos, como Roland Barthes, Umberto Eco, Nuno Ramos e Christy Wampole. Para tanto, entre as várias veredas possíveis, esta pesquisa deteve-se em quatro caminhos-chave para compreender o texto de Riobaldo como atravessado pelo ensaísmo: a subjetividade, a emulação do objeto, o pensamento em fragmentos e a autorreflexividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero ensaio; *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; Riobaldo.

**ABSTRACT:** This paper's main objective is investigating formal characteristics of the essay in Riobaldo's report, main character in *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa (1956; translated in English as *The Devil to Pay in the Backlands*, 1963). Based on the initial assumption that Riobaldo, being above all a transgressor, takes pleasure in the instability of borders, in the continuous form of conflict, this analysis discusses fundamental points of essay writing from the classical debates made by Michel Montaigne, Georg Lukács and Theodor W. Adorno up to the critical studies of (post-)modern scholars such as Roland Barthes, Umberto Eco, Nuno Ramos, and Christy Wampole. In order to do so, among the various possible paths, four key ones were followed to understand how Riobaldo's text is crossed by essayism: subjectivity, object emulation, thought in fragments, and reflexivity.

**KEYWORDS:** Essay; *The Devil to Pay in the Backlands*; Guimarães Rosa; Riobaldo.

## 1 EU SEI QUE ISTO QUE ESTOU DIZENDO É DIFÍCIL, MUITO ENTRANÇADO

— *E então, como poderíamos conhecer uns aos outros?*

— *Abolindo as fronteiras.*

Andrei Tarkovsky, *Nostalghia*.

Fronteira. A fronteira entre o branco e o preto é utilizada na fotografia há séculos como artifício para tentar delimitar seres, objetos e lugares que queremos guardar na lembrança por mais tempo, entre tantos outros objetivos possíveis. Abro uma galeria de fotos no computador. *Miro vejo*. Costumeiramente, ele veste um elegante terno e uma gravata borboleta, está acompanhado dos seus já conhecidos óculos grandes e de cor preta, o olhar parece espreitado, no qual aparenta procurar algum bicho ou rio, ou ainda algo que não foi visto, pensado, construído, alargado, escrito por inteiro — completude não há. Seu cabelo preto e curto está em total ordem, como se o mundo fosse de todo entendível, racionalizado, calculado, organizado, enquadrado. Um traço costuma chamar atenção nos seus retratos: o sorriso que parece não querer rir. Entre tantas elucubrações possíveis, a que mais ganha corpo na minha mente é que esses lábios de tamanho regular pertencem a uma pessoa que quer passar despercebida de certos lugares ou de determinadas cerimônias, mas que não quer o conflito da recusa, da indisposição, da quebra de protocolos. Ela prefere a busca por outros caminhos, a diplomacia dos gestos e da linguagem.

Mas não pensemos que tal homem não conhece a *coragem* e o intelecto que possui. O seu sorriso — sim, voltemos a ele — guarda também o registro de alguém que sabe de si, sabe do mundo. Conhecedor de línguas e linguagens, de leis, de doenças, de Cordisburgo, de Minas, do Brasil e do além-mar. Todavia, apesar de todo esse intelecto, João Guimarães Rosa precisou se

preocupar com muitos elementos para a construção da sua obra-prima, como a elaboração da linguagem, a estruturação dos personagens e dos cenários, a (in)definição do gênero textual e, evidentemente, a forma de iniciar a sua narrativa. Afinal, começar algo é sempre uma tarefa árdua. *Mire veja* (ROSA, 2001: 39)<sup>01</sup> um pouco mais.

Começemos.

*Grande Sertão: Veredas* a todo momento parece questionar os limites<sup>02</sup> escorregadios do gênero, carregando as marcas de diversos textos, como o romance, a novela, a epopeia, a canção, a rapsódia, a tragédia, o romance de formação, o relato. Um “mapa” bem delimitado não consegue traçar os caminhos rosianos, talvez por isso Manuel Cavalcanti Proença tenha preferido chamar sua obra de *Trilhas no Grande Sertão* (1958), e Poty Lazzarotto (1958) confeccionado um mapa-labiríntico por meio do diálogo constante com o autor. Neste breve ensaio, entre os inúmeros voos possíveis, resolvi seguir o de “manuelzinho-da-crôa”, a fim de analisar a presença do gênero ensaístico no *redemunho* (p. 27) de Riobaldo, jagunço que, envolto às dúvidas, tenta iluminar suas memórias. “Picapau vôa é duvidando do ar” (p. 526).

---

01 Numa tentativa de deixar o texto mais fluido, utilizaremos apenas a paginação (p.) e a abreviação GS:V para as próximas citações de *Grande Sertão: Veredas*.

02 Interessante mencionar que João Guimarães Rosa, grande estudioso de línguas e etimologias, possuía listas de sinônimos de determinadas palavras nas suas anotações. Entre os termos encontrados nos seus cadernos, há mais de 40 expressões para a palavra “limite”, que são as seguintes: *Limite*, linda, *marca*, *linha*, *discrime*, *discrímen*, *confins*, *têrmo*, *enclave*, *fronteira*, *raia*, *arraia*, *fimento*, *afimento* (aut.), *contérmino*, *extrema*, *extremadela*, *extremidade*, *sêsmo* (aut.), *terminação*, *barreira*, *meta*, *risca*, *remate*, *término*, *órbita*, *baliza*, *marco*, *pinoco*, *cipó*, *colunelo*, *bões* (= marcos de pedra), *fradépio*, *mogo*, *padrão*, *piquêta*, *malhão*, *marco primordial*, *linha principal*, *linha divisória*, *linha divisora*, *linha demarcatória* (CASTRO E SILVA; MORAES apud ROSA, 2020: 38, grifos nossos). Obs.: As palavras acima grifadas em itálico (ou seus derivados) são utilizadas em GS:V.

De antemão, é preciso compreender que o ensaio possui a característica basilar da maleabilidade, da fluidez (MONTAIGNE, 1972), uma vez que pode abarcar elementos de outros gêneros e discorrer sobre quaisquer assuntos, tornando-o um gênero moderno por excelência, assim como o romance. Tal ponto possibilita uma potente liberdade criadora para o escritor. Para compreender melhor isso, basta nos lembrarmos que na história da literatura os gêneros tradicionais são definidos pelas estruturas formais e pelas temáticas trabalhadas. Nessa sistemática organizacional, não ocorre apenas um ajustamento, mas um aprisionamento da produção, objetivando o estabelecimento de regras. O ensaísta, portanto, utiliza-se do seu ímpeto híbrido para corromper outros variados textos em busca da melhor forma de expressão, fugindo de delineadas classificações. Dessa maneira, ele — “homem de todas valentias...” (p. 293) — sente prazer na instabilidade das fronteiras, na forma contínua do conflito, sendo sobretudo um transgressor.

Tal gênero é uma prática de intervalo, de uma inquietação não resolvida, de uma tensão permanente entre a arte e a ciência ou a literatura e a filosofia. Ele tenciona fronteiras (sem necessariamente sintetizá-las) e especula caminhos, veredas, sugestões, outras organizações mentais diferentes da precisão comprobatória científica. Ele compreende que sua forma dialógica por natureza (LUKÁCS, 2017) permite a subjetividade, a emulação do objeto, o pensamento em fragmentos, a autorreflexividade, entre outras características.

## **2 O SENHOR SABE: PÃO OU PÃES, É QUESTÃO DE OPINIÕES**

No primeiro parágrafo de *GS:V*, somos atirados no redemunho de Riobaldo, sem sequer sermos apresentados a ele ou ao seu fantasmagórico interlocutor. Antes da publicação da obra-prima de João Guimarães Rosa, em 1956, o Brasil conhecia livros sobre sertanejos que não conseguiam se expressar por si mesmo, como, por exemplo, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que possui narrador em 3ª pessoa e personagens humanos que perdem para Baleia, cachorrinha dos protagonistas, na capacidade de

desenvolver pensamentos mais elaborados. Poderíamos referenciar ainda outro romance de Ramos: *S. Bernardo* (1934), em que nos deparamos com Paulo Honório, narrador em 1ª pessoa que conta suas vivências desastrosas desde a infância até o desenrolar do seu matrimônio com Madalena. Entretanto, há duas diferenças notáveis entre esta obra do alagoano e a do mineiro que são perceptíveis desde o início da narrativa: Honório buscou inicialmente dividir a escrita do seu livro com alguns amigos e organizou suas memórias em capítulos. Já Riobaldo, contrariando a lógica latifundiária do fazendeiro Honório, sabe que só a sua voz pode narrar estórias que não são “coisas de rasa importância” (p. 115), cujo tempo traça constantes fitas de *moebius* em um texto indivisível, de entrecruzamentos de enredos, segundo pode ser observado no excerto a seguir:

*Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. [...] A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (ROSA, 2001: 114-115, grifos nossos).*

A subjetividade assumida por Riobaldo para narrar suas lembranças de toda uma vida se assemelha com a potência libertadora do ensaio, visto que o gênero permite a invenção plena de estilo, possibilitando ao escritor o estabelecimento de um rico território onde sua subjetividade e seu engenho construirão a linguagem e a forma que julgar mais apropriadas. Nessa perspectiva, o ensaísmo é uma ação que cria para si seu próprio local de movimentação, o qual pode se mover entre narração de cenas

e comentários filosóficos ou entre intertextualidades com outras obras e conhecimentos geográficos/biológicos. Afinal, tal produção “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2003: 16), pois ela cria suas próprias veredas.

A linguagem de Riobaldo, jagunço já envelhecido, parte de um caso menor — a morte de um bezerro branco “com máscara de cachorro” que “figurava rindo como pessoa” (p. 15) — para tentar compreender melhor suas memórias fraturadas, fragmentadas. A partir do falso diálogo com o intelectual que lhe escuta, o velho Tatarana nos encobre, como leitores, com suas neblinas enunciativas ao ponto de nos “devorar”, de forma análoga à faminta onça de *Meu tio o Iauaretê* (1969): “que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (p. 391). Num eterno jogo de dobrar e desdobrar, com a presença constante de recursos, como a *mise en abyme*, Urutú Branco salienta que só contará o que julgar importante, o que não é raso, pois sempre se desgostou de criaturas simplórias:

*Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes por me faltar o raso de paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam* (ROSA, 2001: 164, grifos nossos).

### **3 QUANTO MAIS ANDO, QUERENDO PESSOAS, PARECE QUE ENTRO MAIS NO SOZINHO DO VAGO...**

Aprisionado nos seus pensamentos — seria o narrador semelhante ao personagem de *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer? —, numa constante tentativa de compreender a si e ao mundo, Riobaldo parece circundar um buritizal alto, que carrega nos frutos os inúmeros pontos da sua vida, do seu (des)ajuste dentro do sistema jagunço, dos seus amores tão múltiplos, dos seus pensamentos metafísicos e da geografia íntima do sertão. O seu

jogo de linguagem visa emular aspectos sombrios da sua trajetória. Como a captação do burití na totalidade não é possível — haverá sempre partes encobertas na memória —, o jagunço circula, enovela as veredas dos gerais para enovelar a si mesmo, bem como a imagem dos dez mil dedos da linguagem presente no poema “O sim contra sim” (1994: 297-300), de João Cabral de Melo Neto, ao falar do poeta francês Francis Ponge:

Francis Ponge, outro  
cirurgião,  
adota uma outra técnica:  
gira-as nos dedos, gira  
ao redor das coisas que  
opera.

Apalpa-as com todos os dez  
mil dedos da linguagem:  
não tem bisturi reto,  
mas um que ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
que quase a enovela  
e quase, a enovelando,  
se perde, enovelando nela.

E no instante em que até  
parece  
que já não a penetra,  
ele entra sem cortar:  
saltou por descuidada fresta.  
(MELO NETO, 2003, p. 298)

No intenso jogo de operar as suas memórias, o antigo professor (e aluno) de Zé Bebelo abre mão em alguns momentos da sintaxe

tradicional<sup>03</sup>, a qual organiza e hierarquiza os enunciados e as suas sequências de acordo com as convenções formais da escrita, para recorrer à parataxe, demonstrando que o melhor recurso para narrar as lembranças de um sertanejo é a justaposição, ou seja, é a ação de colocar veredas lado a lado, é permitir — e se inebriar — com o furor associativo das suas vivências tensionadas. Por meio desse recurso, Urutú Branco consegue tanto apreender suas ambíguas ideias sobre o mundo quanto desenvolver um ritmo particular para a sua linguagem<sup>04</sup>, a qual, em alguns momentos, solicita a vocalização ou o silêncio do leitor, como podemos analisar nas três exemplificações a seguir:

(1) Esse Aleixo era homem afamilhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram (ROSA, 2001: 28, grifos nossos).

(2) ... Eu conheço este homem bem, Zé Bebelo. *Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem* (ROSA, 2001: 289, grifos nossos).

(3) *Otacília — me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém*

---

03 Mary Lou Daniel produziu em 1968 um importante estudo sobre a flexibilidade da sintaxe de João Guimarães Rosa: *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Por meio de um estudo descritivo, a autora analisa as mudanças e inversões de categoria gramatical que o escritor mineiro faz em GS:V, as quais dão maior “elasticidade” para a linguagem da narrativa rosiana.

04 Interessante destacar que os recursos rítmicos desenvolvidos por João Guimarães Rosa são constantes e variados em GS:V e nas suas outras obras, como, por exemplo, a utilização de aliterações (ex. “Mel se sente é todo lambente”, p. 307), de assonâncias (ex. “bobéia disso, a basba do basbaque”, p. 300) e de onomatopeias (ex. “Os tiros, que eram: ...a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!...”, p. 372). Tais artifícios contribuem para o debate em torno da classificação das obras rosianas.

*tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo — em lei dos seios e da cintura — todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a docice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água em nenhuma todas as léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era (ROSA, 2001: 504, grifos nossos).*

O caráter digressivo do ensaísta Riobaldo fica evidente nos trechos acima por meio da utilização da parataxe. No trecho (1), Tatarana relata um *causo* logo no início do livro para discutir a presença ou não do Tinhoso em uma família, a de Aleixo. Para dar um tom regional oralizante ao discurso, a sequência aparece com a forma reduzida de alguns termos (dê = depois), a escolha do verbo “estava” como auxiliar do particípio “passado”, a supressão de toda a estrutura de oração subordinada esperada pela norma padrão e o uso recorrente de vírgulas para demonstrar o desencadeamento da estória. Já o enunciado (2) — “Estive do lado dele, nunca menti que não estive, todos aqui sabem” — é composto por três orações coordenadas sindéticas, com a ausência de conjunções, portanto, para explicar sua posição diante da figura de Zé Bebelo no julgamento. Ainda sobre este período, é relevante destacar o uso das reticências na abertura da fala de Riobaldo, pontuação essa que é constante em *GS:V* para deixar a narrativa em suspenso, incompleta, dubitativa, aberta. Por fim, encontramos na exemplificação (3) a ocorrência clássica do parataxe como uma justaposição dos pensamentos e das sensações que Otacília desperta no narrador-personagem, apresentando esclarecimentos e explicações dentro e fora dos travessões.

De tal maneira, é notório que a recorrência da parataxe e de outras figuras de linguagem não é apenas uma questão de estilo, mas também é uma construção formal elaborada por Guimarães Rosa, a fim de que seu narrador demonstre para o leitor consciência da perenidade das suas estórias, da livre emulação das suas memórias e da possibilidade de onduação e decomposição de toda sua vida em múltiplos aspectos

— nunca a totalidade ou o término<sup>05</sup>. O que é primordial para Riobaldo é o movimento dos pássaros, do buritizal, dos seres em suas ambivalências, dos seus amores, de Deus e do Diá. Afinal, para Tatarana, “o mundo é movimento; tudo nele muda continuamente” (MONTAIGNE, 1972: 371), onde não se pode fixar no objeto que quer representar porque ele “move-se e titubeia” (MONTAIGNE, 1972: 371). Nessa perspectiva, o ensaísmo de Riobaldo não esgota o objeto. Ele o ilumina com sua contemplação: “[...] O senhor vê! o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso?” (p. 306).

#### **4 DEVERAS SE VÊ QUE O VIVER DA GENTE NÃO É TÃO CERZIDINHO ASSIM?**

*Sarcire*: “deitar rendimentos em vestido, coser vestidos, remendar. Fig. Reparar, consertar, restabelecer, tapar os buracos” (SARAIVA, 2006: 1062, adaptado). A ação de coser retalhos de um pano — ou de uma narrativa — exige a maestria no ofício da justaposição de fragmentos diversos em uma determinada organização, mesmo que fiquem visíveis as peculiaridades de cada *trama*. Riobaldo, homem atravessado pelas suas dúvidas, recebe três outros nomes durante *GS:V*: Cerzidor, Tatarana e Urutú Branco. Os dois últimos, em especial Tatarana, são recorrentes na narrativa de acordo com o “girar” do burití feito pelo narrador-personagem. No entanto, o primeiro, o Cerzidor, só aparece diretamente mencionado no seguinte trecho:

---

<sup>05</sup> As próprias personagens não estão/são terminadas em *GS:V*. A dúvida, uma das forças motrizes da obra, leva ao constante dobrar e desdobrar, verter e reverter de situações, de caráter e de ações, em que o passado, o presente e o futuro encontram-se embaralhados tal qual um jogo de baralho (figura frequente na obra). Como explica o próprio Riobaldo, “o mais importante e bonito, do mundo, é isto! que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (p. 39).

E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim! *primeiro, Cerzidor*, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. *Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?* (ROSA, 2001: 178-179, grifos nossos).

O termo “Cezidor”, cuja etimologia vem do verbo latino *sarcire*, nos diz muito sobre a identidade ensaísta do jagunço, uma vez que Tatarana funciona como um grande remendador de pessoas, do sistema jagunço, de tempos e de lugares, costurando, assim, a própria narrativa e a si mesmo<sup>06</sup>. Mas não nos enganemos. Ele não só *costura* como também *descostura* os seus fragmentos de memórias e a si próprio, assemelhando-se à Penélope, esposa de Ulisses: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (p. 114).

Riobaldo, no seu íntimo, sabe que “o mundo nas juntas se desgoverna” (p. 312). Com tal concepção de vida, só lhe restou recorrer a um procedimento formal basilar do ensaio: o pensamento em fragmentos para *restabelecer* a ordem por meio da (aparente)

---

<sup>06</sup> Note que a costura de Riobaldo sempre traça um outro caminho, uma outra travessia pelo rio Urucúia. Ele opta constantemente pelo desvio. Afinal, é um jagunço que (1) cria um julgamento apenas para poder salvar a vida do ex-aluno/chefe; (2) que mistura o “baralho” das relações amorosas, a fim de conseguir uma felicidade mesmo que breve (lembramos, por exemplo, da carta de Nhorinhá) e (3) que gira o tempo e o espaço como um carrossel vertiginoso para narrar suas estórias diabólicas e humanas. Nessa perspectiva, Tatarana parece carregar, em certa medida, um germen de brasilidade popular subversiva que é encontrado em personagens, como Leonardo (*Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida) e João Grilo (*O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna).

desordem<sup>07</sup>. Tal recurso lhe permitiu a estilização do sertão e de si para sua imersão no redemunho caótico que é a vida. A partir dessa sua aceitação, ele apresenta para o leitor a desierarquização e a fragmentação da narrativa em deviro<sup>08</sup>. O próprio distanciamento temporal das lembranças vividas desde a sua infância até a chegada à juventude faz com que o professor-jagunço, bastante envelhecido, precise pegar os *restos* da sua memória para elaborar um constante jogo de costuras e recriações:

E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas *eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade*. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo (ROSA, 2001: 440, grifos nossos).

Nessa perspectiva, Riobaldo adquire em certa medida aspectos semelhantes ao de um *chiffonnier*, personagem que vive de colecionar sobras, coisas sem grande serventia à primeira vista. Evidentemente, essa figura, analisada por Walter Benjamin (2010), não pode ser ligada irrestritamente ao famoso persona-

---

07 Lembremos da argumentação de Adorno: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003: 35).

08 Essa desierarquização e fragmentação podem ser notadas desde o primeiro parágrafo de GS:V com a utilização da técnica *in media res*, a qual insere o leitor em uma narrativa já em andamento: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro!” (p. 23).

gem de Rosa, uma vez que Urutú Branco sabe encontrar travessias para afugentar quem tenta aprisioná-lo dentro de um conceito restrito<sup>09</sup>. Minha intenção aqui é apenas mostrar que Riobaldo luta a todo momento para guardar, ou melhor, para coser suas memórias e entendê-las, dá-lhes forma, mesmo que elas sejam repletas de neblinas e (re)criações.

Para alcançar tal objetivo, Cerzidor, enquanto guardador de vestígios e da lembrança, utiliza-se de diversos recursos para construir sua linguagem, como o anacoluto<sup>10</sup> e a *mise en abyme*. O primeiro refere-se à mudança brusca/inesperada de assunto e/ou à interrupção violenta da estrutura do enunciado, segundo pode ser observado na seguinte fala de Riobaldo ao refletir sobre Diadorim:

Assaz, também, acho que me acuso: que não tive um ânimo de franco falar. Se fosse eu falasse total, Diadorim me esbarrava, no tolher, não me entendia. *A vivo, o arisco do ar: o pássaro — aquele poder dele*. Decerto vinha com o nome de Joca Ramiro! Joca Ramiro... (ROSA, 2001: 197, grifos nossos).

Já a *mise en abyme* é um “relato espelhado” (ECO, 1989), no qual as narrativas se alimentam ininterruptamente dentro de

---

<sup>09</sup> Logicamente, o contexto sociocultural da França moderna pensada por Benjamin é distinto do cenário ficcional de Rosa. No entanto, é válido observar que Riobaldo enfrenta um processo de modernização do Brasil no seu cenário de fundo, em que o sistema jagunço não cabe mais. Tal fato pode ser analisado, em maior grau, a partir da figura dúbia de Zé Bebelo e do próprio Riobaldo e, em menor grau, por meio do personagem Jõe Bexiguento.

<sup>10</sup> Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017), ressalta a importância da presença do assíndeto e do anacoluto para a construção da fragmentação textual. Segundo o crítico francês, elas são “figuras de interrupção e do curto-circuito” (BARTHES, 2017: 108).

uma obra. Em *GS:V*, encontramos uma série de estórias que dão força à narrativa principal, seja para antecipar acontecimentos que serão contados, seja para “sintetizar” pela exemplificação ou pelo confronto. Um exemplo disso é o episódio de Maria Mutema, mulher que matou engenhosamente o marido e levou o Padre Ponte à morte. A representação dela oscila de endemoniada à santidade, perante a sociedade local, conforme podemos analisar no recorte abaixo:

[...] *E o Jõe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. [...] Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia. Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz — do oco para o oção — do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário! disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre.*

[...]

*E foi isso que Jõe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse. Mas, foi ele acabar de contar, e escutamos o assovio combinado dos nossos, e demos resposta: era um que chegava — o Paspe — se aparecendo*

macio dos escuros, com alpercatas sem barulho e o rifle em bandoleira (ROSA, 2001: 238-243, grifos nossos).

Se relembarmos o contexto dessa *mise en abyme* dentro de GS:V, perceberemos que ela serve como “espelho” tanto para as aflições já enunciadas por Riobaldo (tempo passado) quanto antecipa sua preocupação com a realização ou não do pacto e as possíveis consequências do seu ato (tempo futuro). Partindo dessa ideia, notamos que o reflexo desse caso “reluz” o passado com a preocupação de Riobaldo se Deus pode estar ou não com os jagunços: “Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia?” (p. 236). Enquanto que, ao mesmo tempo, o espelho projeta-se também no futuro dubitativo do Urutú Branco: “E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou?” (p. 328), fazendo com que o leitor se questione: Tatarana pode ter o mesmo fim santificador de Mutema?

Riobaldo-Cerzidor, cumprindo sua missão etimológica e ensaística, costura suas memórias *coleccionadas* através da linguagem fragmentária. O mundo dubitativo do jagunço é *restabelecido* por meio do jogo no qual ele se encontra — “jigajogas” (p.165) —, pela utilização de figuras de linguagem, como a parataxe e o anacoluto, e pela recorrência do procedimento de *mise en abyme*, a qual aparece muitas vezes justaposta com fitas de *moebius*: “Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo” (p. 328).

## **5 EU CÁ NÃO MADRUGUEI EM SER CORAJOSO; ISTO É! CORAGEM EM MIM ERA VARIÁVEL**

Riobaldo é um personagem cuja dúvida está intrinsecamente arraigada na sua identidade fragmentária. Tal característica o faz um homem moderno e ensaísta por excelência. Durante toda sua travessia de vida, a irresolução sobre a ação dos seus colegas jagunços, sobre os tipos dos seus amores (Rosa'uarda, Diadorim, Nhorinhá e Otacília) e sobre o questionamento da existência de

Deus e do Diá, está posta teatralmente para o leitor. Isso porque ela serve como uma das linhas explícitas para a costura do Cerzidor, conforme podemos visualizar no excerto da parte inicial do livro:

*Eu estava meio dúbito. Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é! coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei! que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho — caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade. E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! Mas Diadorim estava a suaves (ROSA, 2001: 62, grifos nossos).*

Ao emular suas memórias, ele quer mostrar a todo custo que não há certeza neste mundo. Tudo é passível de se transformar em outra coisa num esbarrar de “besouros graúdos” (p.45), ao ponto que até mesmo seu interlocutor ausente possa saber algo da vida dele que ilumine sua narrativa de travessia:

*Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba (ROSA, 2001: 245, grifos nossos).*

A dúvida o move a deambular pelos espaços geográficos e pelas memórias colecionadas e (re)construídas. Sem ela, não teríamos GS:V, talvez pudéssemos encontrar um estudo científico, em que

víssemos “pastos demarcados” (p. 237). Mas não, o ensaísta-jagunço nos brinda com os desvios da incerteza, utilizando-se da potência libertadora da *autorreflexão*:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de *se remexerem dos lugares*. O que eu falei foi exato? Foi. *Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado* (ROSA, 2001: 200).

Com isso, Riobaldo traz a narrativa para si o tempo todo, deixando claro que conta as estórias e reflete sobre elas a partir da sua emulação dubitativa. Ele gira os bunitis — retornemos ao nosso terceiro ponto — a fim de se colocar corajosamente no centro do redemunho, uma vez que, ao descrever o mundo, ele revela-se a si mesmo (BARTHES, 2017) nos furos dos seus comentários infinitos. Como nos lembra Christy Wampole (2018, p. 246), a própria escrita do ensaio exige um “egoísmo em relação à vida”, visto que

O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas (WAMPOLE, 2018: 248).

Igualmente, faz-se necessário destacar que o narrador-personagem mostra também a sua autorreflexão não só por meio da dúvida, mas também através do Urucúia. *Bobéia* comete quem pensar que a natureza (rios, plantas, flores, animais, pedras, etc.) é apenas pano de fundo para a narrativa ensaística do personagem de Guimarães Rosa. Isso porque o bioma sertanejo funciona

como artifício para que Tatarana faça suas reflexões e autorreflexões — seria uma filosofia da natureza sertaneja?<sup>11</sup>

Retornemos novamente para os exemplos das obras de Graciliano Ramos mencionadas no início deste ensaio. Neles, a natureza é posta muitas vezes como um local hostil à sobrevivência humana e à formulação de pensamentos mais elaborados, seja como pano de fundo, seja (quase) como personagem da narrativa. O sertão rosiano tanto bebe da natureza do Romantismo, uma vez que ele reflete e antecipa as ações dos personagens, bem como a transgride, visto que ele está em constante movimento, pois a instabilidade está instaurada em GS:V para o homem e para a natureza.

Os próprios olhos verdes e, às vezes, nebulosos de Diadorim ensinaram a Riobaldo os mistérios e os encantos do sertão: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos” (p. 72). Assim, nos deparamos com uma obra que nos convida a ver as flores justapostas aos amores do protagonista (“Ah, a flôr do amor tem muitos nomes”, p. 206); a ouvir, ver e entender os voos dos pássaros (“— E aquele lá: lindo! Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal”, p. 159) e a escutar os buritís em um processo sinestésico (“O senhor escute o buritizal”, p. 329). Entretanto, a natureza não é só objeto de contemplação, ela serve como professora (“Vereda em vereda, como os buritis ensinam, a gente varava para após”, p. 73) e objeto exemplificador da metafísica, segundo encontramos nas duas exemplificações abaixo:

O riachinho me tomava a benção. Apeei. *O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flôr.* O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por

---

11 Benedito Nunes, acertadamente, chama atenção para o fato de que “Riobaldo é espectador da natureza” (2013: 221), mas não por inteiro, uma vez que ele intervém nela.

tanto é que refiro tudo nestas fantasias (ROSA, 2001: 304, grifos nossos).

Sufrimento passado é glória, é sal em cinza. De tanta maneira Diadorim assistia comigo, *como um gravatá se fechou. Semeei* minha presença dele, o que da vida é bom eu dele entendia. *Tomando o tempo* da gente, os soldados remexiam este mundo todo. *Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequí amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e cajú nos campos. Ato que voltaram as tempestades*, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o *vento principiou a entortar rumo*, mais forte — *porque o tempo todo das águas estava no se acabar* (ROSA, 2001: 319-320, grifos nossos).

Dessa forma, a natureza não é apenas cenário para a narrativa, mas também um agente modificador e modificado do ensaísmo de Riobaldo. Por meio do uso do seu artifício e da dúvida, o jagunço constrói sua autorreflexão a partir de uma renovação constante entre o interior e o exterior, a qual fortalece também as fitas de *moebius* da narrativa e os outros recursos já discutidos. Esse procedimento autorreflexivo estabelece no enredo certa *acumulação* de memórias e impressões, o que leva a linguagem a imergir na subjetividade, na digressão e na fragmentação, elementos basilares do ensaísmo. “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho” (p. 325).

## 6 ESTE MUNDO É MUITO MISTURADO

O ensaísmo, enquanto tentativa de emular o mundo e a si próprio, necessita de um estilo híbrido do autor (RAMOS, 2013), no qual ele demonstre a sua subjetividade, a sua autorreflexão e a fragmentação da vida. Tais características fazem com que qualquer definição objetiva para o gênero ensaio seja fracassada antes mesmo de ser enunciada.

Miremos e vejamos pela última vez a galeria de fotos de João Guimarães Rosa.

Seu sorriso de pessoa que constrói veredas parece notar agora a fascinação que criou no leitor. O eixo da sedução romanesca/ensaística de GS:V está contido na linguagem inatural do jagunço-narrador (a extensão e a quebra do enunciado, a recorrência de figuras de linguagem, a elasticidade gramatical etc.) e na sua capacidade de narrar por fragmentos, que o aproxima de gêneros diversos, como o ensaio, o romance, o conto, o teatro e a poesia. Assim, Rosa, por meio do Cerzidor, nos “devora” enquanto leitores a partir de um discurso letrado-iletrado-construído que tenta a todo momento costurar pensamentos desordenados. Como tudo nessa obra rosiana é movimento, o fascínio pelo livro é gerado muitas vezes pelo jogo de aproximar e afastar o leitor que porventura não consiga contemplar o sertão íntimo de Riobaldo.

Esses movimentos são criados pelo giro das memórias que Tatarana realiza com seus 10 mil dedos da linguagem, gerando intervalos e justaposições da sua narrativa ensaística de contação de estórias diversas e de si mesmo. Como todo bom escritor de ensaio, ele utiliza-se da subjetividade para chegar à (autor)reflexão, mesmo que ela seja dubitativa e instável como o voo do manuelzinho-da-crôa. O Urutú Branco constrói, portanto, uma linguagem ensaística que permite a sucessão de acontecimentos, a qual é interrompida pela divagação, pelo desvio, pela dúvida, por si mesmo:

*Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (ROSA, 2001: 116, grifos nossos).*

Riobaldo voa no redemunho da linguagem.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In: Notas da Literatura* 1. São Paulo: Coleção Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Editora Liberdade, 2017.
- BENJAMIN, W. Paris do segundo império. *In: \_\_\_\_\_*. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 9-101.
- CASTRO E SILVA, Gustavo de; MORAES, Vanessa Daniele de. Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.
- DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. *In: \_\_\_\_\_*. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 31-53.
- MELO NETO, João Cabral. Serial. *In: \_\_\_\_\_*. **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 297-300.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1972.
- NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. **Piauí**, São Paulo, ed. 86, novembro, 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-palacio-de-moebius/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.



# METAMUSEU ABISSAL: O Projeto Inocência de Orhan Pamuk

**Ermelinda Maria Araújo Ferreira**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

ermelindaferreir@uol.com.br

**RESUMO:** Pouco conhecido no Brasil, o escritor turco Orhan Pamuk (Prêmio Nobel, 2006) é autor de uma obra intersemiótica inusitada, o Projeto Inocência. Trata-se de um romance publicado em 2008, *O museu da inocência*; uma casa-museu homônima inaugurada em Istambul em 2012, e o catálogo ilustrado de sua exposição permanente, intitulado *A inocência dos objetos*. Concebidos dialogicamente ao longo de vários anos, constituem três suportes de uma mesma temática: a história de amor de Kemal e Füsün. O museu da inocência é o primeiro e único museu criado a partir da escrita de uma obra literária. O espaço tem caráter ímpar no âmbito dos museus consagrados aos autores e aos temas literários, porque não foi instalado na antiga residência de um escritor, nem tampouco foi concebido a posteriori para capitalizar o sucesso de uma obra clássica. No plano ficcional, o personagem começa a coleção fetichista de lembranças de sua amada, furtando objetos impregnados de sua aura. Colecionados no plano real pelo autor Pamuk, esses objetos são expostos na casa-museu, onde cada vitrine corresponde a um capítulo da obra. Neste artigo, damos uma breve notícia desse projeto, comentando a proposta a partir de comparações com o filme *The square: a arte da discórdia* (2017), do sueco Ruben Östlund; e com o conto *A coleção particular* (1994), do francês Georges Perec.

**PALAVRAS-CHAVE:** Orhan Pamuk; Projeto inocência; Museologia; Memória; Arte contemporânea.

**ABSTRACT:** Little known in Brazil, the 2006 Nobel Prize-winning Turkish writer Orhan Pamuk is the author of an unusual intersemiotic work, the Innocence project. It is a novel published in 2008, *The museum of innocence*; an homonym house-museum opened in Istanbul in 2012, and the illustrated catalog of its permanent exhibition, entitled *The innocence of objects*. Dialogically conceived over several years, they constitute three supports of the same theme: the love story of Kemal and Füsün. The museum of innocence is the first and only museum created from the writing of a literary work. The space has a unique character in the context of museums devoted to authors and literary themes, as it was not installed in the former residence of a writer, nor was it designed a posteriori to capitalize on the success of a classic work. On the fictional plane, the character begins the fetishistic collection of memories of his beloved, stealing objects impregnated with her aura. Collected in real life by the author Pamuk, these objects are displayed in the house-museum, where each showcase corresponds to a chapter of the work. In this article, we provide a brief report on this project, commenting on the proposal based on comparisons with the film *The square* (2017), by the Swedish Ruben Östlund; and with the short story *The private collection* (1994), by the Frenchman Georges Perec.

**KEYWORDS:** Orhan Pamuk; Innocence project; Museology; Memory; Contemporary art.

De instituições elitistas, colonizadoras, sectárias e excludentes, os museus têm procurado os caminhos da diversidade cultural, da repatriação das referências culturais, da gestão partilhada e do respeito à diferença de forma objetiva e construtiva. De instituições paternalistas e autoritárias, os museus têm percorrido os árduos caminhos do diálogo cultural e da convivência com o outro. De instituições isoladas e esquecidas, os museus têm valorizado a atuação em redes e sistemas, procurando mostrar a sua importância para o desenvolvimento socioeconômico. De instituições devotadas exclusivamente à preservação e comunicação de objetos e coleções, os museus têm assumido a responsabilidade por ideias e problemas sociais.

Maria Cristina Oliveira Bruno

O objetivo dos museus atuais e futuros não deve ser representar o Estado, mas recriar o mundo de seres humanos individuais - os mesmos seres humanos que trabalharam sob opressão implacável por centenas de anos.

Orhan Pamuk

## INTRODUÇÃO

Uma das motivações do *Projeto Inocência* do escritor turco Orhan Pamuk (nascido em 1952 e ganhador do Prêmio Nobel em 2006) surgiu numa reunião familiar em Istambul<sup>01</sup>, em 1982, quando Sua Alteza Real Príncipe Ali Vâsib - último príncipe otomano, forçado ao exílio em 1924 após a instauração da República da Turquia - deparou-se com a sugestão feita por amigos de trabalhar como guia no Palácio de Ihlamur, sua residência na infân-

---

<sup>01</sup> PAMUK, Orhan. “The story of the last otoman prince”, in: *The innocence of objects* (Catalogue. *The museum of innocence*, Istanbul). New York: Abrams, 2012, p. 9.

cia, a fim de retornar ao país. A visão do ex-príncipe vertido em cicerone da versão musealizada de sua antiga morada contribui determinadamente para a concepção do referido projeto, concebido como uma tríade: o romance *O museu da inocência* (2008); o museu presencial homônimo, localizado num edifício real, aberto à visita em Istambul desde 2012; e o catálogo ilustrado de sua exposição permanente, *A inocência dos objetos*, de 2012.

A convivência interdialogica dos três suportes desta narrativa centrada numa história de amor<sup>02</sup> não implica na sua interdependência, ou no caráter ilustrativo ou de legenda de um formato em relação ao outro. Apaixonado pelo tema, Pamuk é autor de um manifesto sobre museus no qual defende o direito ao arquivo pessoal de quinquilharias da vida comum e sua partilha pública afetiva, na contramão do ideário da exposição de grandes obras de arte ou peças de valor histórico, que orientam a política museológica tradicional. É particularmente interessante o paralelo que ele estabelece entre a instituição do museu e a instituição do romance moderno<sup>03</sup>:

---

02 O romance *O museu da inocência* é uma história de amor que se passa em Istambul na década de 1970. Narra o trágico envolvimento do aristocrata turco Kemal Basmaci com Füsün Keskin, uma linda vendedora e parente distante de um ramo mais pobre de sua família. Embora inicialmente apenas uma paixão, o amor de Kemal por Füsün se desenrola por nove anos e cerca de setecentas páginas, ao longo das quais ele rompe seu noivado com a rica e bela Sibel, e assiste à morte de Füsün. A narrativa discorre sobre o seu afastamento da elite ocidentalizada de Istambul e a sua desilusão com os paradoxos Leste-Oeste que moldam as hierarquias sociais na Turquia. Durante esse período, Kemal começa a colecionar objetos que lhe fazem lembrar a mulher amada, até a sua obsessão dar origem ao verdadeiro museu, e ao seu catálogo. O texto instaura, ainda, uma curiosa duplicidade especular e metacrítica entre o fictício Kemal e o autor Orhan. Este, como em Pirandello, é convidado pelo personagem a escrever a sua história - o que ele faz... em primeira pessoa.

03 No livro *O romancista ingênuo e o sentimental*, Pamuk comenta: “As origens do museu contemporâneo estão nas *Wunderkammern* - ‘gabinetes de curiosidades’ - dos ricos e poderosos que, a partir do século XVII, ostentavam opulência exibindo conchas, amostras de minerais, plantas, marfim, espécimes animais e pinturas de terras distantes e fontes incomuns. Nesse sentido, os primeiros museus foram os salões dos palácios de príncipes e reis europeus - espaços em que os governantes expunham seu poder, seu gosto e sua sofisticação por meio de objetos e pinturas. O simbolismo pouco mudou, quando essa elite dominante perdeu o poder e palácios como o *Louvre* foram transformados em museus públicos. O *Louvre* acabou por representar não a riqueza dos reis

Amo museus e não sou o único a constatar que eles me deixam mais feliz a cada dia que passa. Levo os museus muito a sério e isso às vezes me provoca pensamentos raivosos e contundentes. Mas não consigo falar com raiva de museus. Na minha infância, havia poucos museus em Istambul. A maioria deles eram monumentos históricos ou, bastante raro fora do mundo ocidental, eram lugares com um ar de repartição governamental. Mais tarde, os pequenos museus nas ruelas das cidades europeias me levaram a perceber que os museus - assim como os romances - também podem falar pelos indivíduos. Isso não significa subestimar a importância do *Louvre*, do *Metropolitan Museum of Art*, do *Topkapi Palace*, do *British Museum*, do *Prado*, dos *Museus do Vaticano* - todos verdadeiros tesouros da humanidade. Mas sou contra que essas instituições monumentais preciosas sejam usadas como projetos para futuros museus. Os museus devem explorar e descobrir o universo e a humanidade do homem novo e moderno emergindo de nações não ocidentais cada vez mais ricas. O objetivo dos grandes museus patrocinados pelo estado, por outro lado, é representar o estado. Este não é um objetivo bom nem inocente.

1. Grandes museus nacionais como o *Louvre* e o *Hermitage* tomaram forma e se transformaram em destinos turísticos essenciais com a abertura de palácios reais e imperiais ao público. Essas instituições, agora símbolos

---

franceses, mas o poder, a cultura e o gosto de todos os cidadãos franceses. Quadros e artefatos raros agora eram acessíveis aos olhos de gente comum. Poderíamos estabelecer uma vaga analogia entre a evolução dos museus e a transição histórica dos gêneros literários: o processo pelo qual epopeias e aventuras romanescas sobre reis e cavaleiros deram lugar ao romance, que lida com a vida das classes médias. Os romances também formam um arquivo rico e poderoso de sentimentos humanos comuns, nossas percepções de coisas banais, gestos, ditos e atitudes.” (PAMUK, 2010, p. 68)

nacionais, apresentam a história da nação - a história, em uma palavra - como sendo muito mais importante do que as histórias de indivíduos. Isso é lamentável porque as histórias de indivíduos são muito mais adequadas para mostrar as profundezas de nossa humanidade.

2. Podemos ver que as transições de palácios para museus nacionais e de épicos para romances são processos paralelos. Os épicos são como palácios e falam das façanhas heroicas dos antigos reis que neles viveram. Os museus nacionais, portanto, deveriam ser como romances; mas eles não são.

3. Não precisamos de mais museus que tentem construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, equipe, nação, estado, tribo, empresa ou espécie. Todos nós sabemos que as histórias comuns do dia a dia das pessoas são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.

4. Demonstrar a riqueza da história e cultura chinesa, indiana, mexicana, iraniana ou turca não é um problema - deve ser feito, é claro, mas não é difícil de fazer. O verdadeiro desafio é usar os museus para contar, com o mesmo brilho, profundidade e poder, as histórias de cada ser humano que vive nesses países.

5. A medida do sucesso de um museu não deve ser sua capacidade de representar um estado, uma nação ou empresa, ou uma história particular. Deve ser sua capacidade de revelar a humanidade dos indivíduos.

6. É imperativo que os museus se tornem menores, mais individualistas e mais baratos. Esta é a única maneira de contar histórias em escala humana. Grandes museus com suas portas largas nos convidam a esquecer nossa humanidade e abraçar o estado e suas massas humanas. É por isso que milhões fora do mundo ocidental têm medo de ir a museus.

7. O objetivo dos museus atuais e futuros não deve ser representar o Estado, mas recriar o mundo de seres humanos individuais - os mesmos seres humanos que trabalharam sob opressão implacável por centenas de anos.

8. Os recursos canalizados para museus monumentais e simbólicos devem ser desviados para museus menores que contam histórias de indivíduos. Esses recursos também devem ser usados para encorajar e apoiar as pessoas a transformar suas pequenas casas e histórias em espaços de “exposição”.

9. Se os objetos não forem arrancados de seus arredores e ruas, mas situados com cuidado e engenhosidade em seus lares naturais, eles já irão retratar suas próprias histórias.

10. Edifícios monumentais que dominam bairros e cidades inteiras não revelam nossa humanidade; pelo contrário, eles o anulam. Em vez disso, precisamos de museus modestos que honrem os bairros e ruas e as casas e lojas próximas, e os transformem em elementos de suas exposições.

11. O futuro dos museus está dentro de nossas próprias casas.<sup>04</sup>

(PAMUK, 2012, p. 54)

---

04 “A modest manifesto for museums”, in: PAMUK, Orhan. *The innocence of objects* (Catalogue. *The museum of innocence*, Istanbul. New York: Abrams, 2012, p. 54-57). A última afirmação do manifesto é problemática e um tanto idealista, se considerarmos a imensa parcela da população mundial destituída de um “teto todo seu”. E mesmo para os abrigados, a realidade da superpopulação dos grandes centros urbanos obriga a uma adaptação dos espaços disponíveis, que se tornam cada vez mais exíguos e compactos, não permitindo a acumulação de coisas, hoje considerada uma verdadeira doença. Até porque, no sistema capitalista de consumismo desenfreado, típico da sociedade de massas, as aquisições são desprovidas de um investimento afetivo real, que é substituído pelo desejo momentâneo de posse da novidade. As coisas, em si, tornam-se automaticamente descartáveis. Não por acaso, o minimalismo é uma forte tendência na arquitetura e no *design* contemporâneos. Além disso, a tecnologia tem promovido a migração dos objetos da memória - livros, papéis, fotografias, *souvenirs* - para um plano de realidade virtual, acessível apenas pela intermediação das máquinas, também responsáveis pela digitalização e reprodução dos mesmos, a fim de eliminar a necessidade da conservação das coisas em sua materialidade. O “presencialismo” (modo *presencial* de ser e interagir) torna-se a cada dia

## POR UMA LITERATURA – E UMA ARTE – “MENOR”

A orientação geral do manifesto de Orhan Pamuk guarda uma certa relação com o princípio da “literatura menor” defendido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu estudo sobre Kafka:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior. ... As três características da literatura menor são de *des-territorialização da língua, a ramificação do individualismo no imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação*. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer num país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, por isso, encontrar seu próprio posto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. (DELEUZE e GUATTARI, 1975, p. 28)

O problema dessa suposta “menoridade”, no caso de Pamuk, parece envolver mais do que a literatura, como se percebe em seu manifesto sobre museus. Nele, a busca dessa afirmação de um discurso oprimido se traduz pelo constante intercâmbio estrutural da palavra com a imagem, em obras francamente híbridas, nas quais as artes visuais comparecem seja na estrutura, seja na elaboração do enredo, com uma força equiparada à do discurso. Em *Istambul*, por exemplo, um comovente ensaio foto-

---

um fenômeno ameaçado numa realidade concebida pela crescente fantasmagoria dos corpos e das coisas.

gráfico em preto e branco, com retratos do álbum de família e de flagrantes da cidade, caminha paralelo ao relato memorialista. Já em *Meu nome é vermelho*, romance policial com atmosfera das *Mil e uma noites*, e vinte narradores - entre eles uma árvore, um cachorro, um cadáver, o diabo e o pigmento cuja cor dá nome ao livro -, a história surpreende pela exuberância estilística, que reflete o encontro de duas culturas. A busca pelo assassino de um artista miniaturista se faz nos livros ilustrados, e vai aos poucos jogando luz sobre a arte da pintura, a oposição entre tradição e modernidade, religião e secularismo, Ocidente e Oriente.<sup>05</sup>

Assim, o relevo imagético nos textos desse autor não só contribui para afirmar sua posição face à famosa diatribe das artes ditas “irmãs”, colocando-as num patamar de igualdade, mas também exerce um papel importante na tradução do *hüsün* - sentimento turco de melancolia próximo à *saudade* portuguesa. Assim como em Portugal lamenta-se a perda da grandeza imperialista da era das grandes navegações; na Turquia, e particularmente em Istambul (antiga Constantinopla, sede do Império Bizantino e do encontro entre Ocidente e Oriente) lamenta-se a mistura de glória e decadência impressas no cenário e na paisagem. Quando compreendido, escreve Pamuk (2011, n/d), tal sentimento “adquire uma nitidez perceptível na paisagem e nas pessoas, um pouco à semelhança da névoa que, nas manhãs frias de inverno, quando o sol de repente aparece, começa a girar sutilmente por cima das águas do Bósforo”.

A secularização promovida por Mustafa Kemal Atatürk - herói nacional e fundador da Turquia moderna, em 1923 - adotou o alfabeto e o calendário latinos, extinguiu o Califado, pro-

---

05 Castro afirma que: “A miniatura era a forma de arte pictórica mais importante nos domínios imperiais até o século dezoito. Criadas para ilustrar manuscritos encomendados pelos sultões, sua produção cabia, principalmente, ao ateliê imperial, ou *nakkashane*, fundado no século quinze pelo Sultão Mehmed II. A pintura em miniatura era produzida para ilustrar textos. O verbo ilustrar possui, tradicionalmente, três significados ligados às três diferentes funções em que ele é empregado, que são adornar, explicar e traduzir.” (CASTRO, 2018, p. 57)

clamou o Estado laico, banuiu as roupas típicas, coibiu costumes milenares e introduziu uma série de reformas revolucionárias tendentes a ocidentalizar o país, transformando progressivamente o panorama local. Para Pamuk, que nasceu e passou toda a sua vida na cidade, embora os habitantes tenham cumprido as novas regras, no espírito do povo turco essa operação nunca se completou. Entre a modernização crescente e o apego ao passado, entre ter sido um império e conhecer a decadência, criou-se, nos habitantes, um sentimento de tristeza que permeia toda a cidade, e contamina toda a obra do autor.<sup>06</sup> Mas, ao mesmo tempo em que, de certo modo, o oprime, Istambul fornece a ele um repertório de imagens - as casas na beira do Bósforo, os incêndios das mansões dos paxás, as enciclopédias de curiosidades compradas em sebos - que ganham enorme força simbólica em sua obra. Como a Lisboa de Pessoa, a Dublin de Joyce e a Buenos Aires de Borges, Pamuk extrai de Istambul - cidade semeada de ruínas de um passado com mais de 25 séculos de civilizações antagônicas - a experiência que o conduziu à arte. Como diz Valle, “em seus textos, o romancista propõe uma “antropofagia” em que se digerem os modelos da Europa e dos Estados Unidos para reformatá-los segundo os interesses turcos, num formato que é ao mesmo tempo pré-estabelecido e completamente original”; e que

---

06 No seu romance autobiográfico *Istanbul* (2011, ebook, n/d) Pamuk associa o *hüzün* ao conceito de *tristesse*: “So there is a great metaphysical distance between *hüzün* and the melancholy of Burton’s solitary individual; there is, however, an affinity between *hüzün* and another form of melancholy described by Claude Lévy-Strauss in *Tristes tropiques*. Lévi-Strauss’s tropical cities bear little resemblance to Istanbul, which lies on the 41st parallel and where the climate is gentler, the terrain more familiar, the poverty not so harsh; but the fragility of people’s lives, the way they treat each other, and the distance they feel from the centres of the West, make Istanbul a city that newly arrived Westerners are at a loss to understand, and out of this loss they attribute to it a mysterious air, thus identifying *hüzün* with the *tristesse* of Lévi-Strauss. It is not a pain that affects a solitary individual; *hüzün* and *tristesse* both suggest a communal feeling, an atmosphere, and a culture shared by millions.”

nos parece operar um movimento sintonizado com o impulso da “literatura menor”, na acepção de Deleuze e Guattari.

Há, também, uma certa relação entre o projeto de Pamuk e o projeto de Aby Warburg<sup>07</sup>, o *Atlas Mnemosyne*<sup>08</sup> no que concerne à noção de colecionismo e de mapa. Ambos motivados pela memória, produzem montagens que, ao se traduzir, para o historiador alemão, como um “atlas figurativo”, estruturam-se como “um grande poema visual capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de imagens, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que aparecem em vários momentos de sua obra” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 91). E ao se traduzir, para o escritor turco, como um “catálogo de museu”, estruturam-se como um grande romance, capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de objetos, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que aparecem em vários momentos de sua obra.

---

07 Aby Warburg (1866-1929), historiador das artes e antropólogo é conhecido como o pai da iconologia moderna. Primogênito de uma família de banqueiros judeu-alemã de Hamburgo, vidente de um invisível, a lenda diz que teria trocado seu direito de primogenitura com o seu irmão mais jovem, Max, o qual se engajava a lhe fornecer tantos livros quantos precisasse para realizar um dos seus sonhos: uma biblioteca de forma elíptica que, na hora de sua morte, reunia mais de 65 mil volumes.

08 *Mnemosyne* não foi apenas o nome que Warburg fez gravar na entrada interna da Biblioteca de Hamburgo, mas também o título que deu a outra grande obra que empreenderá desde 1924, a saber, a “construção” de um atlas de imagens: *Mnemosyne*, isto é, “uma história de arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. Com *Mnemosyne*, Aby Warburg - nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita, e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico - pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas.

## **O MUSEU DA INOCÊNCIA DE PAMUK: NEM PALÁCIO NEM GALERIA DE ARTE**

Em *O museu da inocência*, Pamuk afirma que “os museus, quando se removem suas coleções, não são museus, mas simples galerias”. No filme *The square: a arte da discórdia* (Palma de Ouro em Cannes, 2017), o diretor sueco Ruben Östlund parece encenar esta afirmação ao retratar ironicamente uma realidade fictícia na qual a Suécia teria abolido a monarquia e proclamado a república. O *Palácio Real de Estocolmo* - residência oficial da realeza e o maior de todos os palácios reais, localizado na ilha de Stadsholmen, é transformado no *X-Royal Museum of modern and contemporary art*. Completamente vazio, o palácio converte-se numa imensa e pomposa galeria para exposições temporárias, sobretudo instalações pós-modernas, que se prestam no filme ao questionamento da elite intelectual do país, abordando o lado hermético da arte contemporânea, seja pelo esdrúxulo de certas instalações, seja pelo tom arrogante e indecifrável das descrições apresentadas. Nessa leitura, o espaço físico do palácio - seja em sua função tradicional como residência dos monarcas, seja em sua função moderna como palco do exibicionismo pedante da classe abastada (agora financiadora de uma arte pseudocrítica e pseudodemocrática) - não constitui em momento algum um repositório de uma memória legítima e representativa do povo.



O REAL PALÁCIO DE ESTOCOLMO NA SUÉCIA, E O FICTÍCIO X-ROYAL MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART DO FILME *THE SQUARE*, DE RUBEN ÖSTLUND, OSTENTANDO A INSTALAÇÃO “O QUADRADO”.

A história gira em torno de Christian, curador do museu, às voltas com o lançamento da exposição de uma obra atribuída à artista argentina Lola Arias, intitulada “O quadrado”: uma instalação de 4x4 metros, feita no calçamento externo do prédio,

emoldurada por um fio de luz de led. Simbolizando o compromisso de defender (dentro dos seus limites) os princípios sociais de gentileza, empatia, compaixão, dignidade e respeito mútuo, a exposição supostamente convidaria os transeuntes ao altruísmo e à tolerância.<sup>09</sup>

Intencionalmente ou não, a obra acaba se constituindo numa metáfora do ambiente neutro e protegido da arte desde o modernismo, resguardada do povo comum e não iniciado. O contraste entre os cidadãos “de bem” que frequentam esses espaços se acentua, no filme, pelo choque com as populações refugiadas: mendigos e pessoas em situação “de rua”, de etnias diversas, amontoados nas portas dos estabelecimentos comerciais, restaurantes e aeroportos. Assim, a nobre premissa dessa instalação é continuamente questionada pelas situações postas na narrativa: desde o furto da carteira do curador, que o leva a procedimentos criminosos numa “bolha estrangeira” - um condomínio pobre onde habitam imigrantes - a fim de resgatar o seu objeto; até o filme promocional da exposição, que faz explodir uma criança loura no interior do quadrado, com propósitos meramente publicitários. As repercussões dessa propaganda de mau gosto e suas ambíguas apropriações pelos mais diversos grupos dão a dimensão do conflito de interesses e da incomunicabilidade da arte - agora instaurada no cenário aristocrata dos antigos palácios - com o público que efetivamente habita o palco das grandes cidades europeias de hoje.

Uma versão da “Ave Maria”, com Bobby McFerrin e Yo-Yo Ma, pontua ironicamente a narrativa, acompanhando a

---

09 Na verdade, *The square* é o nome de uma instalação artística criada pelo próprio Östlund e Kalle Boman em maio de 2015: “um quadrado no solo transformado em santuário de confiança e humanidade”. Dentro dele não pode acontecer nada de ruim. Segundo o diretor: “Confiar na sociedade é um valor fundamental na Suécia para sustentar nossa forma de vida. Hoje, em toda a Europa, estamos exagerando os medos em relação ao estrangeiro, ao outro, que não são reais e nos levam à paranoia. Muitos meios de comunicação e partidos políticos buscam o sensacionalismo ou criam um conflito para chamar a atenção.”

dessacralização do universo artístico promovida por uma série de situações inusitadas e tratadas com viés tragicômico. A mais chocante mostra um ator fazendo uma performance de gorila num jantar de gala. O salão reúne o seletto topo da pirâmide social sueca e todos os mecenas da instituição que Christian gerencia. As reações do público vão do riso inicial ao mais absoluto terror, quando a intervenção parece perder o controle e o ator passa a agir de maneira selvagem, ameaçando francamente a elite inadvertidamente sequestrada no seu “quadrado” asséptico e luxuoso.



DESCONFORTO E INCÔMODO EM MOMENTOS SIGNIFICATIVOS DO FILME DE ÖSTLUNG. A CENA DA EQUIVOCADA PEÇA PUBLICITÁRIA DE LANÇAMENTO DA EXPOSIÇÃO *THE SQUARE*, NA QUAL UMA CRIANÇA BRANCA É DETONADA; E A CENA DO JANTAR DE GALA, NA QUAL O ATOR TERRY NOTARY, COMO O PERFORMÁTICO OLEG, REPRESENTA UM AMEAÇADOR ANIMAL.

A crítica de Orhan Pamuk a essa realidade formaliza-se no *Projeto Inocência* pela transferência, para o espaço doméstico da casa, do espaço simbólico destinado à memória humana posta não só nos luxuosos palácios e construções opulentas de um passado de opressão política, mas nas versões modernizadas desses espaços, nas quais a opressão, agora cultural, também se faz evidente. Fundada nos princípios definidos em seu “modesto manifesto”, a ideia é escapar dos grandes temas generalistas e buscar, como igualmente válidos para a preservação dessa memória, os registros prosaicos da vida das pessoas simples. Daí surgiu a ideia da transformação de um sobrado num bairro pobre da cidade de Istambul - selecionado pelo escritor como a casa da personagem Füsün Keskin de seu romance *O museu da inocência* - como o cenário ideal para a exposição dos objetos por ele recolhidos ao longo de trinta anos. Esse acervo de bugigangas e artefatos do cotidiano, garimpados nos antiquários, mercados de pulgas e nos arquivos de amantes de velharias (tidos como esquisitos e acumuladores), é organizado em vitrines que correspondem a peças da ambientação dos capítulos do livro, cujo tema é uma história de amor, clássica do gênero romanesco. Curioso é observar como a lista de supostos objetos pertencentes a esses cenários ilusórios - cuja menção ao longo da narrativa, de fato, pode ser constatada - são arranjados em colagens e montagens reais, constituindo verdadeiras obras de arte independentes e expostas no museu. Da mesma forma, o “catálogo” que deveria apresentá-las muitas vezes se comporta como um texto literário, dissertando sobre um aspecto da montagem visível ou perdendo-se em digressões filosóficas e poéticas que também se desconnectam tanto da imagem quanto do texto a que ela supostamente se refere. Os limites entre o romance, o museu e o catálogo, portanto, não são respeitados, e o trânsito dos objetos de um para os outros produz um tal apagamento das fronteiras entre o mundo empírico e o mundo fictício que o efeito resultante do conjunto é francamente onírico, pendendo para o fantástico ou o surreal.

É importante mencionar que Pamuk entende o romance como um produto crepuscular da epopeia e de seus valores heroicos, e não são raras as vezes em que ele compara o gênero à

casa-museu<sup>10</sup>. Para ele, o amor é um assunto que interessa ao ser humano de qualquer raça, credo ou posição social. Numa realidade definida por Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, como a da “busca de valores autênticos por um herói problemático num mundo degradado”, é o amor que substitui as temáticas épicas, coletivas, de natureza histórica, pelo conflito íntimo, sensível, de natureza psicológica ou sentimental do indivíduo. Por isso, além da exposição permanente da imensa coleção de *tutaméias* ou de *grandezas do ínfimo* de Orhan Pamuk - atribuída ao seu personagem e alter-ego Kemal Basmaci -, o museu adota a política das exposições temporárias a partir dos objetos cedidos pelos visitantes, que narram suas próprias histórias de amor inspiradas na experiência da casa-museu. Assim, o envolvimento e as trocas entre o conteúdo exposto e a recepção do público é efetiva e enriquecedora, ao contrário do que ocorre com a exibição passiva dos objetos proposta pelas exposições tradicionais em museus e galerias de arte.

---

10 “Uma casa-museu corresponde a uma tipologia específica de museu, que está em processo de categorização e ampliação dos estudos sobre sua gênese. Cada casa-museu possui uma particularidade, um tipo de acervo, consiste num refúgio doméstico que expõe um recorte de uma determinada época, projeta a memória de um personagem social, evidencia uma coleção de valor inestimável, retrata a vida doméstica de um determinado grupo, satisfaz a curiosidade dos visitantes em observar um aspecto de uma intimidade, entre outros. A partir desta perspectiva “a casa não é mais apenas um objeto arquitetônico, nem sequer apenas um objeto cultural. A casa se transforma em continente de um conteúdo, em suporte de um significado maior”. (AFONSO e SERRES, 2014, s/p).



O SOBRADO EM RUÍNAS (1897) NA ESQUINA DA ÇUKURCUMA ST COM A DALGIÇ ST, DISTRITO DE ANTIQUÁRIOS NA CIDADE DE İSTAMBUL, QUE FOI A RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA KESKIN E DA PROTAGONISTA FÜSUN, DO ROMANCE *O MUSEU DA INOCÊNCIA*, DE PAMUK. AO LADO, A CASA RESTAURADA PELO ESCRITOR E TRANSFORMADA NO *MUSEU DA INOCÊNCIA*, INAUGURADO EM ABRIL DE 2012, PRIMEIRO E ÚNICO MUSEU CRIADO A PARTIR DA ESCRITA DE UMA OBRA LITERÁRIA.

A possibilidade da livre e significativa circulação de pessoas comuns nesse ambiente se contrapõe, por exemplo, ao papel dessas pessoas no ambiente da galeria do *X-Royal Museum*, no filme de Östlund. A instalação “Espelhos e pilhas de cascalho”, por exemplo, mencionada no filme, é submetida ao ritual de distanciamento e reverência comuns aos museus de preservação da memória, apesar da natureza mundana da montagem<sup>11</sup>. Os cidadãos simples, portanto, só comparecem ao recinto numa posição subalterna, como empregados responsáveis seja pela vigilância, seja pela limpeza, completamente indiferentes à proposta conceitual um tanto esotérica da obra - que é, inclusive, “varrida” por engano por um desses funcionários (e resgatada pelo diretor do museu, que sugere que o suposto “lixo” seja recolhido de volta ao seu lugar).<sup>12</sup>

Já no *Museu da inocência* de Pamuk, a exposição de milhares de pontas de cigarro, por exemplo - um material ainda

---

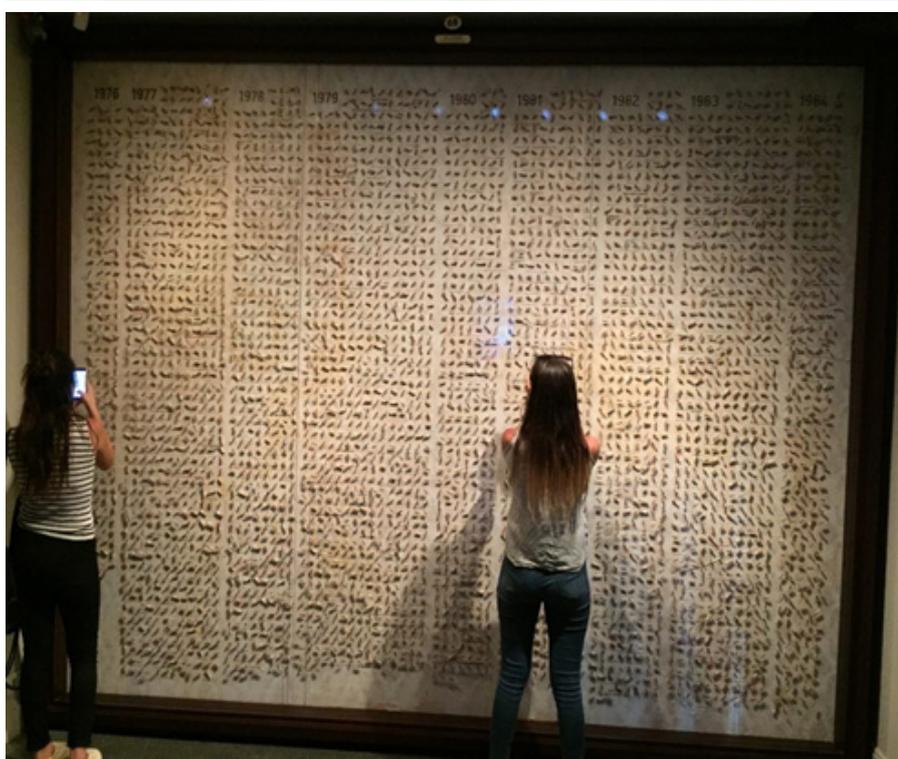
11 Trata-se de uma obra inspirada no princípio de Marcel Duchamp do *objet trouvé*: quando o artista manifesta a intenção de romper com a artesanaria da operação artística, apropriando-se de algo que já está feito: produtos industriais, concebidos com finalidade prática e não artística - e mesmo materiais extraídos da natureza - são elevados à categoria de arte numa operação de sentido que contraria a ênfase modernista na *forma* do objeto artístico.

12 “Afim, os *readymades* entraram nos museus, que são o lugar para obras de arte. Duchamp assentou as bases para a ideia posterior de arte conceitual, de algo feito para ser pensado e não meramente experimentado na nossa retina. Ele escavou um novo campo para as artes. Portanto, em certo sentido, sim, Duchamp “elevou” experimentos de pensamento simples à dignidade da arte. Por outro lado, porém, não se trata de uma elevação em absoluto, pois *um readymade* é um objeto qualquer, selecionado precisamente em virtude de sua “indiferença visual”, baseado em seu não-valor. Em vez de uma “elevação de objetos comuns” não seria mais apropriado focar nas ideias sobre a arte e seus espaços e falar de um “rebaixamento”? É muito antes o empolado e separado domínio das artes que parece estar sendo rebaixado ou, pelo menos, colocado no mesmo nível das coisas comuns do dia-a-dia”. (ONETO, 2017)

mais identificado com despojos destinados ao expurgo do que os montículos de terra -, consiste num quadro de valor afetivo onde as peças são cuidadosamente arranjadas e identificadas com as datas em que foram recolhidas por Kemal, após serem utilizadas pela personagem Füsün no romance: “Durante meus oito anos de frequência aos jantares dos Keskin, acumulei 4.213 pontas de cigarros fumados por Füsün. Cada uma delas tinha tocado seus lábios rosados e entrado em sua boca, algumas até atingindo sua língua e ficando umedecidas, como eu descobriria ao encostar a ponta do dedo no filtro depois que ela apagava o cigarro (PAMUK, 2008, p. 448). Embora muitos autores lidem com os temas do amor e da mortalidade em seus escritos românticos, o diferencial de Pamuk parece estar na incomum exploração da natureza do amor romântico no interior da “espiritualidade” do material. Assim, a “aura” desses objetos, como um gatilho, pode acionar a memória de cenas e eventos esquecidos.<sup>13</sup>

---

13 “Nesse mesmo tipo de registro, é verdade que o rebaixamento também pode significar elevação, apesar de absolutamente não por conta de uma espécie de efeito aurático conferido pelo museu aos objetos comuns. A elevação é agora uma possibilidade que emerge fora do espaço institucionalmente reconhecido para as artes. É a vida que reclama uma elevação sem necessidade de museus na medida em que se torna, ela própria, um espaço potencial para a experiência artística - tanto como espaço de criação quanto pra se deixar afetar”. (ONETO, 2017)



A INSTALAÇÃO “ESPELHOS E PILHAS DE CASCALHO”, EXPOSTA NO X-ROYAL MUSEUM NO FILME DE ÖSTLUND; O QUADRO CONTENDO 4.213 PONTAS DE CIGARRO, EXPOSTO NO MUSEU DA INOCÊNCIA, DE PAMUK.



DETALHE DO QUADRO COM AS GUIMBAS DE CIGARRO DE FÜSUN, LEGENDADAS E DATADAS DE ACORDO COM OS MOMENTOS DE SUA HISTÓRIA COM KEMAL. DETALHE DE OUTRA VITRINE DO MUSEU CONTENDO OBJETOS ALEATÓRIOS POSSUÍDOS, TOCADOS OU RELACIONADOS COM O OBJETO DE AMOR DO PROTAGONISTA.

A relação de Pamuk com os objetos, portanto, desafia o conceito benjaminiano de “aura” da arte, ao questionar a singularidade do original e promover o *status* dos produtos resultantes da reprodutibilidade técnica - nos quais o caráter essencial da obra, seu valor sagrado e único, seria aniquilado. Para Benjamin, uma coisa é autêntica quando preserva aquilo que a tradição lhe atribui, na sua origem, como a duração material e o seu testemunho histórico. Portanto, quando a reprodução material em larga

escala danifica essa existência única da obra de arte, danifica também o seu testemunho histórico e, com este, a sua aura.

No entanto, o contato com a grande massa promovido pela reprodutibilidade técnica da arte constitui, paradoxalmente, o reverso da crise, e aponta para uma renovação. Para Pamuk, é possível pensar numa auratização do objeto massificado no momento de sua recepção: ou seja, é pelo investimento afetivo e sentimental das histórias individuais das pessoas que ocorre a ressignificação das coisas, sua revalorização e individualização no plano pessoal; no extremo, até a sua elevação à condição de “arte”. Temos, então, não uma “guimba” de cigarro qualquer, inutilizada após seu uso e destinada ao lixo, mas aquele despojo tocado por um afeto que o singulariza. Isto assinalaria, por exemplo, a diferença entre a mera acumulação e o colecionismo.

Segundo Campos, a auratização dos objetos na concepção de Pamuk acontece às vistas do público, mais exatamente na interação inédita com o corpo e com as histórias de cada um. Além disso, ao fazer um convite aos visitantes de colaborar com objetos próprios para exposições temporárias, “o museu eleva os observadores à posição de hóspedes ou sócios, livres para relaxar cerimônias e fazer sua a casa do anfitrião”:

O museu privado deixa de ser, pois, a moldura de uma individualidade exclusiva e impenetrável, mas inclusiva e hospitaleira de todas as individualidades que se sintam tocadas pela primeira. Pode-se dizer que esse propósito também embasa o culto aos objetos ordinários amplamente disseminados, em um fenômeno que parece contrariar a conhecida hipótese benjaminiana de que a reprodutibilidade técnica impediria a formação da aura: no *Museu da inocência*, quanto mais banais as coisas, mais passivas de auratização. (CAMPOS, 2021, p. 80)

## **O MUSEU DA INOCÊNCIA DE PAMUK: DA MISE EN ABYME AO TROMPE L'OEIL**

Um questionamento virulento do conceito do valor sagrado e único da obra de arte originária também pode ser encontrado no conto *A coleção particular* (1979), de Georges Perec, que dialoga com *O museu da inocência* de Pamuk, entre outras coisas, ao trabalhar a noção do “duplo”, problematizando a criação artística ao fundir as instâncias do criador e da criatura, na proposta de desvendar os bastidores da arte para o receptor. Exemplo acabado da técnica de espelhamento conhecida como *mise en abyme*, o conto deste oulipiano narra a história de um quadro intitulado “A coleção particular”, de propriedade de um *self-made man* alemão - Hermann Raffke - homem sem grandes refinamentos intelectuais, que teria enriquecido nos Estados Unidos no ramo da cervejaria. Desejoso de ingressar nos círculos eruditos e artísticos, graças a aspirações frustradas que nutria como pintor, Raffke mobiliza seu poder financeiro para a aquisição de obras de arte, sendo, contudo, enganado pelos *experts* que o aconselham, comprando quadros falsos ou de baixo valor. Furioso, ele decide vingar-se, montando um esquema para enganar, por sua vez, os peritos, *marchands* e colecionadores de arte.

Assim, num grande festival ocorrido em 1913, em Pittsburgh, na Pensilvânia, organizado pela comunidade alemã local por ocasião do vigésimo-quinto aniversário do reinado do imperador Guilherme II, Hermann Raffke traz a público, pela primeira vez, uma amostra da coleção de pinturas do seu acervo, supostamente clássicos da pintura europeia e de artistas norteamericanos, com destaque para a obra que causará furor na exposição: “A coleção particular”, de um jovem desconhecido chamado Heinrich Kürtz, americano de origem alemã, no qual estão representados o próprio Raffke - “um homem idoso, de abundante cabeleira branca e nariz fino, encimado por óculos de armação de aço” (PEREC, 2005, p.15) - sentado numa poltrona de uma sala cujas paredes reúnem mais de cem quadros de sua coleção, minuciosamente reproduzidos em menor escala,

incluindo a tela em questão, estratégia que produz o conhecido “efeito Droste”.

Como um autêntico catálogo, o conto se demora a descrever *ecfrasticamente* os quadros deste acervo - posteriormente levados a leilão após a morte de seu proprietário - fornecendo, ainda, dados de suas histórias e, sobretudo, do valor a eles atribuído. Essas longas e pormenorizadas descrições que constituem o núcleo da narrativa são - como o leitor virá a descobrir na última página - inteiramente inúteis, pois completamente falsas, como confessa Georges Perec (2005, p. 72): “Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”.

De fato, o esquema de Raffke para atacar a estrutura hermética do mundo da arte do qual se sentia alijado respaldava-se na criação de seu duplo fictício, o jovem pintor Heinrich Kürtz - cuja existência seria publicamente legitimada pela tese de um acadêmico sem escrúpulos, Lester Nowak - à semelhança do falso acadêmico russo Charkes Kinbote, de Vladimir Nabokov, famoso assassino do poeta americano John Shade e autor do “monstruoso arremedo de romance” *Fogo pálido* -, intitulada *Heinrich Kürz, an American artist, 1884-1914*, publicada pela Editora da Universidade Bennington em 1923. Precocemente “falecido” num acidente ferroviário, toda a obra de Kürtz - à semelhança da produção dita “visível” do poeta Pierre Menard, de Jorge Luis Borges, famoso “autor” do *D. Quixote* de Cervantes - possuía “apenas seis telas”, incluindo a famosa “A coleção particular”. Na verdade, toda a “coleção” de Raffke era, na verdade, “produção” do próprio Raffke enquanto mau pintor e copista de outros artistas, conforme ele revelará em cartas postumamente enviadas aos proprietários de seus quadros falsamente identificados, leiloados após a sua morte. A chave do enigma montado pelo cervejeiro residia exatamente no “A coleção particular”, atribuído a Kürtz, que reunia num único espaço miniaturas de toda a sua produção. Essa montagem “em abismo” é reforçada por ocasião da *performance* concebida por Raffke para o protocolo de seu sepultamento:

O corpo, embalsamado pelo melhor taxidermista da época, foi vestido com o roupão que ele usava no quadro de Kürtz e colocado na mesma cadeira em que ele se sentara para posar. O cadáver e a cadeira foram descidos então para um jazigo que reproduzia com fidelidade, mas em escala reduzida, a sala em que Raffke havia pendurado suas telas preferidas. O grande quadro de Heinrich Kürtz ocupava toda a parede do fundo. O morto foi colocado de frente para o quadro numa posição muitíssimo semelhante àquela que ocupava nele. ... Depois o jazigo foi selado. (PEREC, 2005, p. 25)

A ironia que permeia esse conto atinge criticamente não só a obra de arte e toda a conjuntura de sentido que a produz, mas também a que a sustenta e a sanciona. Remetendo-se tematicamente às artes plásticas, a estrutura literária que engloba essa denúncia, porém, também se contamina de sua falsidade, tornando-se alvo da mesma ironia. Procedimento dessacralizador da história literária tanto quanto da história da arte, o conto de George Perec ajuda a elucidar a proposta *tromp-l'oeil*<sup>14</sup> da casa-museu do escritor turco em seu *Projeto Inocência*. Pois nada há de inocente na projeção tridimensional - ou falsamente real - de um espaço físico concreto no mundo para representar o espaço físico ilusório do romance. Trata-se de uma clara inversão com propósitos enganadores, como se fosse possível instaurar a ficção (ou a mentira) à força, num cenário verídico, e assim legitimá-la. Ou seja, como se fosse possível forçar a operação mimética ao extremo a fim de invertê-la: convertendo o real na imitação do ficcional e não o contrário, o que resulta numa ação deliberada e muito perigosa, que não deixa de invocar a temática recorrente de Pamuk sobre as mudanças ocorridas na Turquia

---

<sup>14</sup> *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho”, ilusão de ótica, e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

após Atatürk, que alavancaram o movimento de ocidentalização e de secularização do país, no contexto da onda pela globalização em curso no mundo.

Nesse contexto, talvez os objetos recolhidos a esmo pelo autor, de fato, guardem uma inocência desaturada, na medida em que foram destituídos do peso de suas histórias originais, a fim de se conservarem neutros e disponíveis para um novo rearranjo narrativo. O fato de serem objetos produzidos em escala industrial e largamente distribuídos - como certo modelo de xícara, ou um bibelô *kitsch*, um vestido da moda ou uma peça de toucador - apenas reforça a possibilidade dessa neutralidade, ou “inocência” diante das intenções de seu manipulador... ou de seus manipuladores. Não por acaso a constituição do “catálogo” do museu é muito literária. Ao lado da reprodução fotográfica da vitrine correspondente a cada capítulo do romance - na qual os objetos, cuidadosamente selecionados pelo autor, e esteticamente dispostos como em um quadro - encontramos uma descrição de natureza híbrida, que pode conter informações reais sobre a procedência ou a história daquelas peças, ou alusões aos personagens e eventos fictícios do romance como se pertencentes ao mesmo plano da realidade.

Se não fosse a atribuição “museu”, a casa de Pamuk poderia, talvez, ser visitada como um “parque temático” pelos aficionados do romance, no qual os cenários e recheios do livro seriam resgatados e expostos para a diversão dos visitantes, pelo prazer do reconhecimento das coisas descritas na obra. Nesse caso, os leitores saberiam de antemão que estariam diante de reproduções fictícias dos lugares e coisas imaginários do texto. Ao designar a casa como “museu”, no entanto, o autor admite que o espaço não tem uma função apenas lúdica, mas de depósito e registro de uma memória significativa, cuja veracidade - e não mais simples verossimilhança - pode ser atestada presencialmente. O visitante, assim, vê concretamente as pontas de cigarro com marcas de batom, numeradas e datadas, e acredita terem sido de fato utilizadas por uma pessoa ou pessoas reais, nada impedindo, portanto, que possam ter pertencido à amante de Kemal, como afirma o autor.

Essa estratégia produz uma confusão entre a realidade e a ficção: se o romance converte Pamuk num personagem, posto no mesmo nível de realidade de Kemal, e assumindo no texto uma efetiva função, a de narrador da história; porque não seria Kemal verdadeiramente um homem - quem sabe uma máscara de Pamuk - revivendo na ficção a história verídica de seu alter-ego? Além disso, o catálogo *A inocência dos objetos*, inapropriadamente assinado pelo autor, acirra esta confusão fazendo passar por reais elementos fictícios, e indo além: questionando a ideia da realidade em si e a ideia de autenticidade, tão cara aos museus.

Segundo Valle:

A instituição *Museu da inocência* faz, a um só tempo, às vezes de obra de arte contemporânea, museu literário, museu de cidade e metamuseu. Isso porque, respectivamente: reproduz sensorialmente o museu fictício descrito no romance (como numa espécie de tradução intersemiótica); contém acervo e produz reflexões a respeito do trabalho de escrita literária e acerca da cidade de Istambul das últimas décadas do século 20; e propõe reflexões em torno da própria ideia do que seja um museu - o que, do ponto de vista ideal, é algo que toda instituição museológica deveria fazer. (VALLE, 2017, s/p)

No romance autobiográfico *Istambul*, fartamente ilustrado com um ensaio fotográfico de época, o escritor turco inicia o primeiro capítulo falando de um duplo a quem ele denomina o “outro Ohan”:

From a very young age, I suspected there was more to my world than I could see: somewhere in the streets of Istanbul, in a house resembling ours, there lived another Orhan so much like me that he could pass for my twin, even my double. I can't remember where I got this idea or how it came to me. It must have emerged from a web of rumours, misunderstandings, illusions

and fears. ... But the ghost of the other Orhan in another house somewhere in Istanbul never left me. Throughout my childhood and well into adolescence, he haunted my thoughts. ... As I grew older, the ghost became a fantasy and the fantasy a recurrent nightmare. In some dreams I would greet this Orhan - always in another house - with shrieks of horror; in others the two of us would stare each other down in eerie, merciless silence. (PAMUK, 2011, n/p))

Estratégias de espelhamento e duplicidade são muito caras às criações metalinguísticas e abissais. A complexidade do *Projeto Inocência* reforça o seu caráter autocentrado e autofágico, na medida em que põe em causa os discursos fundadores dos gêneros, promovendo um profundo imbricamento, no plano representativo, que reflete não apenas as questões estéticas envolvidas na literatura e na arte da atualidade, mas também as questões éticas e sociais que caminham paralelamente ao impulso criador.

**REFERÊNCIAS**

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Série Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRUNO, Cristina. Museus e patrimônio universal, in: *V Encontro do ICOM BRASIL*, Fórum dos Museus de Pernambuco. Recife, 2007, pp. 6-7.
- CAMPOS, Nathália de Aguiar Ferreira. O arquivo à casa torna: uma imagem ficcional do arquivo privado no *Projeto inocência*, de Orhan Pamuk, in: *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 22, Jan/Jul 2021, p. 72-97.
- CASTRO, Castro, Karine Lyra Corrêa de. *Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no romance Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk. Dissertação de mestrado, Brasília, UnB, 2018.
- DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2018.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades - Ed. 34, 2000.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- MARTINS AFONSO, M. e PRIMON SERRES, J. Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal, in: *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Nov/2014, disponível em: [www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html](http://www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html)
- NAZARBAEVA, Nadia. Thinking inside and out-

side of *The square*. Barriers, audience engagement, and contemporary art in Ruben Östlund's film *The square*. Dissertação de mestrado. Lund University: Department of Arts and Cultural Sciences, 2018.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (e-book)

\_\_\_\_\_. *The innocence of objects*. Catálogo. Tradução: Eklin Oklap. Nova Iorque: Abrams, 2012.

\_\_\_\_\_. *Istanbul - memories of a city*. Translated by: Maureen Freely. London: Faber and Faber, 2011. (e-book)

\_\_\_\_\_. *Meu nome é vermelho*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (e-book)

ONETO, Paulo Domenech. *O objet trouvé ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade*, in: *Wrong wrong magazine*, n. 19, 2017.

ÖSTLUND, Ruben. *The square: a arte da discórdia*. Longa-metragem. Palma de Ouro em Cannes, 2017.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

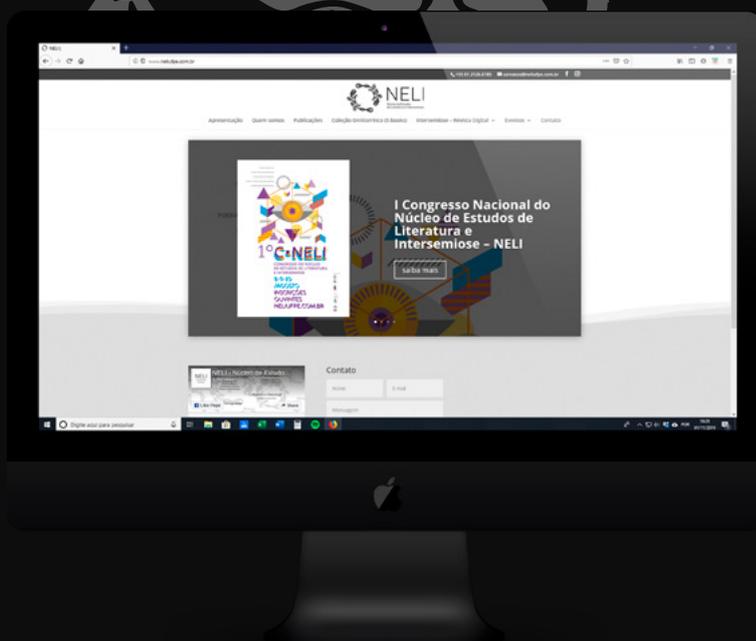
REIS, Cláudia Barbosa. *A literatura no museu*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2012.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. *A crise tripartida: romance, museu e catálogo em Orhan Pamuk*, in: <http://derivaderiva.com/o-museu-da-inocencia/>, 2017.









*visite o nosso site*  
***neliufpe.com.br/***



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – DEPARTAMENTO DE LETRAS  
R. ACDO. HÉLIO RAMOS, S/N - CIDADE UNIVERSITÁRIA, RECIFE - PE, 50740-530