

OS OUTROS ESPAÇOS NA ESCRITA DE KARINA RABINOVITZ

Luiz Henrique Ernesto Coelho¹

Resumo: A poeta Karina Rabinovitz explora em sua obra as possibilidades do espaço na escrita lírica. Tal espaço constitui-se desde o livro literário, o livro-objeto e escapa para o espaço urbano, em intervenções produzidas em parceria com a artista visual Silvana Rezende. Neste sentido, para compreender sua escrita, a presente investigação busca o contato da palavra com o livro e com o seu entorno. Procura-se, também, rastrear a mediação entre a escrita e a imagem, bem como a fuga de ambas ao espaço geográfico. Para esse fim, lança-se mão de textos que evoquem uma constituição acerca da poética do espaço na literatura, como no desenvolvimento do pensamento acerca do tema apresentado por Luis Alberto Brandão (2013), no volume *Teorias do espaço literário* e aqueles que relacionam poesia e imagem ou nas definições sobre as relações intermediais propostas por Lars Elleström (2014).

Palavras-chave: Karina Rabinovitz; Espaço literário; Intermidialidade.

1 A escrita do espaço e o espaço como tema dos estudos literários

A ausência, obviamente, nada tem a ver com o vazio. Um aposento totalmente vazio poder ser desprovido de ausência, e nem mesmo ao se deslocar rapidamente um móvel cria-se uma verdadeira ausência. Não se cria nada. Agora o cavaleiro já não jovem, que viveu muitos anos naquela casa, que inúmeras vezes atravessou aquele aposento, descobriu que naquele canto não há um vazio e sim uma ausência.

Giorgio Manganelli

A escrita de Karina Rabinovitz caracteriza-se pela ocupação do lugar, partindo do lugar da escrita, no qual encontra-se no livro e na palavra. A autora busca, no

¹ Doutorando em Estudos Literários – Pós-Lit / Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Mestre em Estudos Literários, com ênfase em literatura alemã – Pós-Lit / Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: coelho.luizhenrique@gmail.com

imaginário lírico, o pensamento acerca das diversas formas de se entender o espaço. Em cada palavra encontra-se a reflexão sobre tal palavra, que por vezes carrega um significante gráfico, desviando o conteúdo original do leitor. Tal abordagem na escrita resulta na expansão do meio expressivo, fazendo com que a percepção acerca do imaginário superasse o lugar da escrita caminhando para uma reflexão sobre o livro enquanto objeto de arte, como, por exemplo o *Livro de água* (2013), bem como propostas de intervenção urbana, em um trabalho conjunto com a artista visual Silvana Rezende. Pensar o espaço como temática da obra da poeta também significa pensar como ela tensiona os limites entre a escrita, a palavra falada e a aderência entre mídias diversas, que, ao mesmo tempo que apontam tal tensionamento, também retomam a relação da poeta com as diversas possibilidades de se entender poeticamente as noções de espaço tratadas em sua obra. No poema “Céu de amarelinha”, por exemplo, o que está presente é a imagem de um lugar refletindo o tempo:

Céu de amarelinha

há uma menina, em minha
memória, pra sempre
na varanda, só de calcinha,
puxando com o rodo, a chuva
pra dentro de casa.

(RABINOVITZ, 2015)

Na epígrafe do poema, a autora escreve: “[Esta não sou eu criança, mas gostaria que uma das minhas fotos de infância fosse assim]” (RABINOVITZ, 2015). Os colchetes, que contêm o preâmbulo servem como um recipiente que guarda um segredo; a autora não fala de si, mas de uma memória desejada, que deveria constar nas suas coleções de imagens privadas – entenda-se individuais –, mas que está contida na instância da memória coletiva, descrita, aqui, pela imagem da fotografia, portadora dessa memória e das imagens aludidas pelo poema. A relação entre o poema e a fotografia é dada pelas imagens que se remetem à memória do jogo ou da menina. Acontece, também, na gravação dessa memória por meio das imagens suscitadas. Essa gravação, preenchida pela descrição de dois breves momentos – o da amarelinha e o da chuva –, relaciona-se com a característica inerente à mídia fotográfica, que é justamente a captura e congelamento de instantes imagéticos. A combinação da escrita, das imagens produzidas por ela e a alusão à mídia fotografia amplia a percepção do leitor, produzindo uma modulação entre escrita e fotografia. Não temos o objeto físico da fotografia, mas o poema nos leva a pensar as imagens e a memória através da forma da fotografia.

O título “Céu de amarelinha” anuncia a memória afetiva da infância, permeada pela brincadeira constituída por um simples desenho no chão, com uma sequência de números dentro de quadrantes iniciado, não pelo número “um”, mas, sim, pelo da “terra”. Vence a brincadeira quem, de salto em salto, quadrante a quadrante, chega ao lugar definido e desenhado como céu. De fato, da terra não vem a chuva, restando a memória do céu chuvoso, que produz a euforia puxada para dentro de casa, e o jogo da amarelinha. Em sua estrutura, entre o segundo e o terceiro verso, está inserido o recurso do *enjambement*, ampliando sentido de “para sempre”, que se associa à memória, no segundo verso, e ao lugar ocupado pela menina, no caso, a varanda, implicando a frequência com a qual a menina ali se detinha. A varanda constitui, portanto, outro lugar de afeto. As imagens produzidas coincidem com a intimidade da varanda, da casa, para onde as águas são levadas. Onde as memórias da infância são abrigadas. No “Céu de amarelinha”, essa intimidade é bem-vinda e acolhida e, mesmo o elemento possivelmente invasor, a chuva, detona o contato alegre com o exterior, descrito pelo jogo, no qual aqueles que o jogam percorrem uma distância até o “céu”. O percurso não é estranho. É reconhecido nas tantas fotografias de infância, das quais a autora gostaria de fazer parte.

A intimidade, tratada como uma circunstância recorrente na escrita de Rabinovitz, é o ponto de partida da observação do mundo exterior. Esse exterior não carrega consigo a estranheza, nos poemas da autora. Pertence a um lugar próximo, reconhecível, que dialoga com a intimidade das imagens que a autora descreve. No texto do *poemasamba* “Rearrumação”, a autora produz imagens que remetem a lugares da casa e à sua função, a partir da enumeração e descrição de peças de mobiliário, como na primeira estrofe do poema:

minha geladeira,
resolvi colocar embaixo da amendoeira
do quintal do vizinho,
só pra mudar as coisas de lugar!

(RABINOVITZ, 2014)

Nessa estrofe, a geladeira é retirada da casa e colocada junto a um ambiente, cuja função na casa é ressignificada: o quintal do vizinho é entendido como a cozinha e a amendoeira recebe a mesma conotação da geladeira, ao *armazenar* o alimento. É importante observar que o deslocamento geladeira-quintal com amendoeira é o único de todas as estrofes do poema que produz uma imagem em que o espaço urbano não está objetivamente representado. Nessa estrofe o leitor é levado não para o local de armazenamento, de comercialização, de urbanização do alimento, mas, sim, colocado no lugar de produção do alimento, que, em certa medida, se distingue dos outros.

Na estrofe seguinte, Rabinovitz descreve o rearranjo da cama e do sofá da voz poética:

minha cama,
pus na beira do mar,
e meu sofá,
arrastei pra praça,
onde sento e como pipoca
e vejo tudo que passa.

(RABINOVITZ, 2014)

A relação entre a cama e o mar obedece ao mesmo antagonismo entre o íntimo e o estranho levado aos limites de seus simbolismos justamente por a cama figurar o lugar mais próximo e secreto possível e o mar, em sua amplidão denotar o incerto e o transitório. Tal oposição, ao expor ambos, cama e mar, de modo tão próximo, produz uma junção de seus significantes propondo a expansão destes. A placidez e o silêncio da cama se misturam ao movimento incessante do mar. Do mesmo modo, o sofá é retirado do lugar de convivência da sala, insinuado pelo ato de comer pipoca, e colocado na praça, lugar de convivência da cidade. Praça e sofá produzem o jogo entre o interior e o exterior, mas quando o sofá vai à praça o objeto a ser observado — comendo pipoca — deixa de ser o estático e virtual televisor, protegido no interior da casa, indo de encontro aos transeuntes que são, assim como o aparelho, vistos pela voz poética. Esta opta pela transitoriedade dos acontecimentos na praça e pelo movimento vindo do mar. Na terceira estrofe ocorre uma flexão do poema, na qual o móvel descrito não encontra oposição de outro objeto ou lugar. O outro objeto mencionado está semantizado de forma aproximada:

meu armário, pintei de roxo
e deixei a porta bem aberta.
ele já não guarda mais nada.
liberta.
deixou de ser gaiola.

(RABINOVITZ, 2014)

O armário, pintado de roxo, assume a forma alegórica para luto de uma vida que não existe mais, que mudou de lugar. A vida precedente, ou o modo de entendê-la, obrigava que as portas permanecessem fechadas, guardando o que não necessitava ser guardado. Como objeto de memória, o armário esvaziado não apreende, mas, sim, “liberta”. A gaiola, que automaticamente se liga a apreensão,

consolida a ideia de uma vida reclusa, mas, também lembra ao leitor do voo do pássaro outrora recluso.

Na estrofe seguinte, a voz poética retoma o curso das oposições entre os objetos que compõe o possível interior de uma casa e o exterior. Nessa estrofe, a imagem urbana é potencializada:

minha vitrola,
que se entrosa bem com o meu pufe,
está ao lado dele agora,
tocando músicas no meio da avenida,
por entre os carros.

(RABINOVITZ, 2014)

A praça, mencionada anteriormente, não projeta objetivamente no imaginário do leitor, a mesma intensidade percebida na menção ao “meio da avenida/por entre os carros”. A imagem reconfortante da vitrola, que quase pode ser ouvida, não por uma música descrita, mas, sim, pelo seu “entrosamento” com o pufe, se opõe radicalmente à imagem da passagem dos carros pela avenida. Ao posicionar o pufe e a vitrola — objeto que na cronologia histórica pertence ao passado — entre os carros, Rabinovitz cria um antagonismo que também se relaciona com a proposta do mundo interior se deslocando para o mundo exterior, mas esse antagonismo é aprofundado pela ideia de estaticidade e, sobretudo, de intimidade do pufe em oposição a presença dos carros, no meio da avenida. Ao mesmo tempo, a partir da confluência de imagens que a estrofe propõe, emergem, amalgamados, os sons do carro e da vitrola.

No poema, ainda estão incluídas outras duas estrofes, que servem para dimensionar as anteriores, no sentido de definir o conjunto como um todo. A penúltima estrofe apresenta o sentido desse conjunto, que está no processo de transformação da voz poética, enquanto sujeito, e a trajetória de tal transformação, denunciada pelo desprendimento desse sujeito aos seus pertences, que simbolizam as vivências deixadas no passado:

joguei, além, muita coisa fora:
roupas, papéis, talheres, divã...

(RABINOVITZ, 2014)

A última estrofe indica não somente a conclusão dessa transformação, mas, também, que essa conclusão é, como tudo o que foi exposto no poema, transitória:

esta manhã,
acordei cansada de tudo como está
e resolvi simplesmente,
mudar as coisas de lugar!

(RABINOVITZ, 2014)

As imagens produzidas por Rabinovitz em todo o poema, desde o título, “Rearrumação”, buscam aproximar lugares e objetos que possuem uma paridade de funções. Inicialmente, o movimento de “mudar as coisas de lugar” parece lento, a amendoeira e a geladeira, objetos tão estáticos, sugerem apenas um olhar para fora de casa, para o vizinho. Como se a voz poética hesitasse em continuar o que mal havia começado. A casa do vizinho ainda é um lugar reconhecível, quase íntimo. Na sequência do poema, a mudança ganha velocidade, não por uma mudança de ritmo da escrita, mas a partir dos objetos que saem do lugar para se posicionarem em lugares também movimentados. A exemplo das palavras sofá e pufe, que têm funções similares, ganham outros contornos semânticos: o sofá – junto à ação de comer pipoca – transforma a praça em um local muito mais acolhedor. Já o pufe, na avenida entre os carros, aparenta uma distância maior da hesitação inicial por parte da voz poética. A transformação do sujeito descrito por meio dos objetos, acontece em um caminho do interior para o exterior, sem que nenhum dos dois seja perdido. A transformação acontece na síntese de suas características, tendo um ponto de partida e um ponto de chegada.

Outro aspecto que incide sobre o poema é a sua transcrição para a música. Rabinovitz cria um pequeno samba, que contém o poema. Ele é dividido em três partes: na primeira parte, a primeira e segunda estrofes são declamadas com mais serenidade, ou seriedade. Na segunda, as mesmas estrofes são repetidas, mas o temperamento e o andamento da música são modificados, o poema fica mais alegre e é cantado. Na última parte, as últimas quatro estrofes são declamadas, mas a voz parece comemorar a transformação. A música explora as próprias características que o poema explicita e sua performance busca os limites entre a declamação do poema e a forma musical. Esse limite, que modula o poema e a música, consolida a transformação descrita. Rabinovitz, em “Céu de amarelinha” aponta para a relação da escrita e o espaço, observando os limites entre fotografia e poesia, em “Céu de amarelinha”, e música e a poesia, em “Rearrumação”. Nesse sentido cabe entender como o tema do espaço é debatido nos Estudos Literários, bem como cabe também entender as relações intermédias estabelecidas em ambos os poemas e no trabalho produzido no âmbito da intervenção urbana, em conjunto com a artista visual Silvana Rezende.

Luis Alberto Brandão, no volume *Teorias do espaço literário* (2013), trata de algumas definições desenvolvidas sobre o espaço suas concepções estéticas e poéticas, sobretudo no campo da teoria literária. No capítulo introdutório, Brandão expõe

alguns questionamentos sobre a delimitação do conceito de “espaço literário”: “Do que afinal se fala quando se fala de *espaço literário*? Equivale simplesmente a *literatura*? Ou o espaço literário designa o espaço que se observa *na literatura*? Indica, talvez, um tipo de espaço que, apesar de não ser em si literatura, possui características literárias, revela-se propício a que a literatura se exponha?”. As duas últimas perguntas, e as respectivas respostas, servem a esta análise, pois Rabinovitz em sua obra, busca justamente esses limites: sobre a primeira resposta, Brandão afirma que o termo “espaço literário” possua significado próprio, mas, também vinculados a ela; espaços expressos ou representados por ela. Sobre a segunda resposta, o espaço seria aquilo que possibilite a manifestação literária (BRANDÃO, 2017, p. 03).

Definir espaço literário sob o viés histórico faz com que se busque entender como o espaço, em seu sentido mais amplo, foi determinado a partir de um recorte temporal, ou de vários recortes, a fim de se observar como as mudanças na percepção do espaço aconteceram, através do relato empírico – os sentidos humanos atrelados ou não a algum artefato tecnológico. Brandão (2017) afirma que as formas de representação do espaço variam em consequência das relações que cada época e cada cultura possuem com o tema, relação que atua nos condicionantes econômicos, sociais e políticos. Segundo Brandão,

Assim é que os mapas medievais, em decorrência do relativo isolamento dos espaços feudais europeus, acentuam as qualidades sensoriais e simbólicas da ordem espacial — mas não as objetivas e práticas, visadas pelos mapas renascentistas, que refletem o desejo de conquista e domínio dos espaços. Já a cartografia moderna baseia-se na concepção, vigente no Iluminismo, de um espaço passível de ser minuciosamente e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado. (BRANDÃO, 2017, p. 18)

Desde o modelo Iluminista de ocupação do espaço, sobretudo a partir do século XIX, a organização racional e conquista do espaço natural tornam-se partes constituintes do projeto modernizador, no qual é percebida a compressão da relação entre espaço e tempo, que se radicaliza dos anos 1960-70 em diante, fazendo surgir outra forma de se entender o espaço dentro do que David Harvey denomina de “condição pós-moderna” (HARVEY, 2008, p. 227), em que observa-se “o conflito entre, por um lado, a tentativa de construir e preservar lugares de identificação e, por outro, a progressiva abstratização e virtualização dos espaços, sobretudo os de natureza pública” (HARVEY, 2008, p. 227). Outro ponto destacado por Brandão, é a abordagem acerca da historicidade dos conceitos de espaço sob uma perspectiva atenta às transformações da cidade. Tais transformações apontam, mais significativamente para a desruralização visto na composição na cidade moderna atingindo o “policentrismo” (BRANDÃO, 2017, p. 19) das metrópoles contemporâneas, o qual tensiona os limites das conformações iniciais das

idades, no sentido de redefinir o que se entende por cidade. No mesmo sentido historicista se faz necessário observar como essas transformações do espaço urbano modificam, também, o espaço da habitação humana, no sentido de se rastrear as diversas formas arquitetônicas advindas de tais mudanças. Harvey, em *Spaces of hope* (2000), afirma:

O corpo é um projeto inacabado, historicamente e geograficamente maleável em certos sentidos. Não é, claro, infinitamente ou mesmo facilmente maleável e algumas de suas qualidades inerentes (“natural” ou biologicamente herdadas) não podem ser apagadas. Mas o corpo continua a evoluir e mudar em sentidos que refletem tanto uma dinâmica transformativa interna (frequentemente o foco do trabalho da psicanálise) quanto o efeito de processos externos (mais frequentemente invocados nas abordagens social-construtivistas) [...] o corpo não é uma entidade fechada e selada, mas uma “coisa” relacional que é criada, conectada, sustentada e finalmente dissolvida num fluxo espaço-temporal de processos múltiplos. (HARVEY, 2000, p. 98. Tradução minha)

O espaço, seja o definido pelo urbanismo ou pela arquitetura, seja aquele que modifica o corpo humano, ganha uma dimensão crítica quando adentra outras disciplinas, como o campo das ciências sociais, na pós-modernidade. Para Edward Soja (1993), a contemporaneidade busca revisar a tendência percebida no século XIX de se sobrepor o tempo e a história ao espaço e à geografia. A partir de 1960 surge uma confluência entre tal tendência, que reforça o aspecto temporal das análises sociais, e a espacializante, que reivindica a simultaneidade nas análises. Isso levou ao desvio do sequenciamento temporal, permitindo que os mapeamentos latentes entrem na narrativa das análises em qualquer ponto, mantendo o objetivo mais importante: “criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de espaço e tempo, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade” (SOJA, 2013, s/p.).

As concepções sobre o espaço sob as perspectivas histórica e social possibilitam a busca por sua aplicação no objeto literário, a partir das definições modernas da Teoria da Literatura, visando conhecer as suas peculiaridades. O momento das correntes teóricas do Estruturalismo e a Estética da Recepção são especialmente relevantes, pois debatem o uso e a definição conceitual do tema, alargando o seu entendimento a partir do objeto literário, que recebe novos contornos ainda no início do século XX, entre os quais a identificação de suas especificidades. No Estruturalismo, o ambiente teórico inicialmente não favoreceu o entendimento do espaço como categoria incidente sobre a literatura. Foi necessário algum tempo para que, diante do favorecimento da análise sincrônica em detrimento da diacrônica – que se alinham à análise de Edward Soja, no âmbito social – que a questão filológica acerca da gênese e da filiação é retirada do campo do “determinismo temporal” e realocada no campo do “determinismo espacial”, em que as análises privilegiam a coerência interna das obras, conforme a explicação de

Gérard Genette (GENETTE apud BRANDÃO, 2017, p. 25). O espaço ganha um escopo epistemológico, deixando de ser tratado apenas como uma categoria secundária nas obras. Segundo Genette (1972),

Hoje a literatura — o pensamento — exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar. De sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência onde a linguagem se *especializa* a fim de que o espaço, nela transformando em linguagem, fale-se e escreva-se. (GENETTE, 1972, p. 106. Friso do autor)

A expressão advinda do pensamento, dentro do Estruturalismo, liga-se a noção de literaridade. As imagens produzidas por essa descrição abstrata do espaço reforçam a predominância da linguagem em detrimento do empírico, do real. A reflexão acerca do espaço, nesse momento, relaciona-se a uma função poética da linguagem, tal como preconizavam Roman Jakobson e Octavio Paz. Para ambos, bem como para a corrente estruturalista como um todo, a linguagem deveria se sobrepôr ao objeto, sendo possível ao objeto atingir os limites de sua abstração. Nesse sentido apura-se a prevalência da linguagem, que se isola de discussões mais amplas acerca das possibilidades geradoras de significantes para as possibilidades de debate sobre determinados temas, como por exemplo o espaço. No entanto, o caráter formalista do Estruturalismo, ao tentar atingir os limites desse mesmo formalismo, inicia uma reflexão que tangencia questões pertinentes ao tema, fazendo surgir, em última instância e posteriormente o encontro entre meios expressivos. No caso de Karina Rabinovitz, a poesia se encontra com as artes visuais para ocupar, sobretudo, o espaço urbano.

Simultaneamente ao desenvolvimento das teorias constituintes do Estruturalismo, no fim da década de 1960, é alçada a questão da recepção do texto literário, aspecto até então pouco explorado no âmbito dos Estudos Literários, que produz nuances interessantes para a relação entre espaço e texto literário. Na “estética da recepção”, o espaço passa a ser tratado a partir de sua relevância formal e cultural, redefinindo a “variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2017, p. 32). Nesse sentido, destacam-se dois pontos importantes: uma necessária reflexão acerca do imaginário e a relação entre realidade e ficção produzida na literatura. A recepção induz a experiência do texto literário produzindo o objeto imaginário. A partir disso, segundo Wolfgang Iser (1975)

Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada (*Sinndimesion*) (ISER, 2002, p.381)

Como consequência de tal dimensão, configura-se o paradoxo presente no texto literário referente à realidade e a ficção. Na experiência literária, quanto mais o texto se afasta do real tanto mais opera e se liga a ele. Não necessariamente o elemento ficcional carrega consigo o elemento vindo da realidade e, tampouco, a realidade porta algum elemento conduzido à ficção. Para que não haja a supressão de ambos os elementos, é necessário retirar a experiência desse paradoxo e posicioná-la em uma terceira via, ou seja, no imaginário. Assim, a reflexão sobre a literatura deve acontecer em um “sentido antropológico amplo” (BRANDÃO, 2017, p. 34), como um produto humano e, ao mesmo, tempo definidor do humano. Segundo Brandão,

Desse modo deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, significante ou significado, materialidade ou mimese, já que a literatura é entendida como *operação* que converte a plasticidade humana em texto. Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção. (BRANDÃO, 2017, p. 34)

O trabalho de Rabinovitz conjuga dois pontos apresentados nesse escopo acerca do espaço na literatura: O primeiro ponto é dado pela presença do tema como algo central na escrita da poeta. Em “Céu de amarelinha”, a representação do espaço define as imagens da memória, enquanto no poema “Rearrumação”, a representação do espaço ocorre através de associações entre objetos domésticos e espaços urbanos. Tais associações produzem a ressignificação das funções dos objetos e dos espaços, a qual implica no rearranjo, por parte da voz poética, de um lugar íntimo que é recolocado e refeito pelo lugar exterior. O segundo ponto, que propõe a congruência entre os dois poemas, é a utilização de elementos formais pertencentes a outros meios expressivos, a fotografia e a música.

2 O encontro das palavras e os outros meios expressivos

Lars Elleström, no seu texto “Media transformation: the transfer of media characteristics among media” (2014), busca ligar as características que formam uma mídia àquelas que produzem o que ele chama de “transferência” entre elas. Inicialmente, ele explica que toda mídia deve ser entendida como um instrumento de comunicação constituído por características comuns ou relacionadas. Esses elementos só podem ser compreendidos na relação entre uma mídia e outra, isto é, onde percebe-se a diferença entre ambas, é que se torna possível constituir uma e outra. Para o reconhecimento de uma mídia, segundo Elleström, é necessário uma abordagem precisa, pois, por exemplo,

são as diferenças materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas entre a mídia fonte e a mídia destino que permitem alterações inventivas que tornam os produtos de mídias novas criações. Da mesma forma, as diferenças modais tornam impossível transferir informações vitais sem transformá-las, como em reportagens que incluem cadeias de mídias interconectadas. (ELLESTRÖM, 2017, p. 241)

Elleström divide os estudos sobre intermedialidade em dois pontos: o primeiro, em uma perspectiva “sincrônica”, procura entender como diferentes mídias podem ser analisadas através das características que as diferem umas das outras, e como elas podem ser comparadas, integradas a partir de seus traços fundamentais. O segundo ponto, por uma perspectiva diacrônica, trata das transformações e transferências que ocorrem entre as mídias, visando compreender com mais precisão suas características. Nele, o autor procura entender não somente as características essenciais de cada mídia, mas, também, “o intervalo temporal entre os produtos midiáticos, os tipos de mídia e seus traços principais.” (ELLESTRÖM, 2014, p. 6. Tradução minha).

O termo “transformação de mídia” [*media transformation*], cunhado por Elleström, é o resultado de uma progressão acerca da perspectiva diacrônica que atravessa os conceitos de Roman Jakobson – “tradução intersemiótica” [*intersemiotic translation*] ou “transmutação” [*transmutation*] –, em 1971, e Claus Clüver, com a noção de “transposição intersemiótica” [*intersemiotic transposition*], de 1989, na qual é aprimorada a concepção de Jakobson, mas sem, contudo, se afastar da dicotomia equivocada entre “texto imagético” e “texto verbal”, o que simplifica a interação entre mídias. Regina Schober, em 2010, desenvolve o termo “tradução intermedial” [*intermedial translation*], o qual é redefinido por Elleström como “processos de transformação intermedial” [*intermedial transformation processes*]. Em 1999, Werner Wolf analisa, a partir das relações entre música e ficção, algumas possibilidades sobre a interação entre mídias, obtendo, como resultado, a definição de “intermedialidade evidente” [*overt intermediality*] e “encoberta” [*covert intermediality*]. Essa divisão é problemática, pois seria difícil definir quais mídias seriam aparentes e quais não seriam, no contato entre si. Segundo Elleström,

Por exemplo, a mídia qualificada filme é agora compreendida pela maioria das pessoas, na maioria das culturas, como uma combinação de signos visuais, predominantemente icônicos (imagens) mediados sobre uma superfície plana, e de som na forma tanto de ícones (como música), índices (sons contiguamente relacionados a eventos no filme), e símbolos (como a fala), e de todos eles se espera o desenvolvimento em uma dimensão temporal. A combinação dessas características é, sem dúvida, uma construção social historicamente determinada a que chamamos de mídia filme, mas, dadas suas qualificações, ela tem uma certa essência. Como as mídias qualificadas são concepções culturais criadas, percebidas e definidas por mentes humanas, não há tipos de mídia “como tal” (ELLESTRÖM, 2017, p. 224)

São identificados dois tipos de transformação midiática: “transmídiação” [*trans-mediation*] e “representação midiática” [*media representation*]. A diferença baseia-se na diferença entre “representação” e “mídiação”. Mídiação é um “fenômeno pré-semiótico” definido por características elementares de comunicação, como a audição. Essas características estão relacionadas com uma noção de materialidade própria de uma mídia.

A representação – o “fenômeno semiótico” – é o ponto central da significação, ou a criação de significado, a partir da recepção de signos verbais ou não, podendo ser associada à percepção humana e atos cognitivos. Por ser submetida à compreensão de signos, que a possibilita, e ao receptor, sua interpretação não existe sem este. A reação à representação também pode ocorrer sem a necessidade de uma sensibilização prévia do receptor – os estímulos podem, portanto, ser externos e independentes de uma mídia. Para a sua análise, Elleström elege apenas os fenômenos em que os estímulos ocorrem a partir de uma sensibilização prévia do receptor, ou seja, quando este objetiva a representação e quando existe a ação de um “produto de mídia”. Representação e mídiação devem ser tratados como elementos distintos de um meio expressivo, como por exemplo, a literatura: enquanto a mídiação informa ao leitor os aspectos que diferenciam o aspecto literário de um musical, a representação reforça o aspecto semiótico, apresentando uma ação dentro de uma narrativa. Embora existam diferenças no espectro teórico que contribuem para determinadas análises, na prática, mídiação e representação possuem forte ligação. Segundo Elleström,

Cada uma das representações é baseada na distinção de uma mídiação específica. Além disso, alguns tipos de mídiação facilitam certos tipos de representação, ao mesmo tempo que tornam outros tipos impossíveis. Por exemplo, o ar vibrante que sai de pregas vocais e lábios, percebido como som, é bem adequado para a representação icônica do canto de um pássaro, embora tal som não possa formar uma representação icônica tridimensional detalhada de uma catedral. (ELLESTRÖM, 2017, p. 232)

É esse escopo teórico, que, a princípio, divide a transformação midiática entre mídiação e representação, sustenta e possibilita a compreensão do próximo estágio proposto por Elleström, no qual uma mídia “transmite” suas características, exclusivamente pré-semióticas, isto é, tais características passam pela mídiação. Uma página de livro é capaz de transmitir informações visuais a partir do que nela é inscrito, como, por exemplo, a notação musical. Se houver uma correspondência na “configuração sensorial”, que consiga propor representações equivalentes quando essa notação for tocada ou midiada por um instrumento, a relação estabelecida entre a notação e a midiaticidade produzida pelo instrumento é chamada de “transmídiação”. As características essenciais da notação são representadas novamente por outra mídia, não através de signos visuais, mas, sim, auditivos. A transmídiação implica a transformação, nesse caso, da mídia “notação musical”,

em alguma medida. Mesmo quando as “mediações” de uma pela outra ou as “configurações sensoriais equivalentes” transmidiadas não apresentam transformações significativas, ou quando sofrem transformações mais profundas. Por exemplo, a descrição verbal “mídia” [mediates] parcialmente a música. Do mesmo modo, a música mídia apenas parcialmente um texto escrito. A partir disso, ambas as mídias são transformadas através de um meio técnico diferente: a partitura (papel e notação) e o instrumento musical.

Na representação midial, existe também a noção de transformação de mídia, sofrendo um maior ou menor grau de alteração, assim como a transmídiação, a partir da representação de uma mídia por outra. Uma mídia que representa – a pintura, por exemplo – torna-se representada por outra mídia, como o texto verbal ou a literatura. Como a representação midial e a transmídiação são fortemente interligadas, a primeira pode ser entendida também como a segunda. A característica que talvez melhor defina a transmídiação, isto é, um meio técnico – como a voz – mediar outro meio técnico como o poema escrito, os quais possuem “configurações sensoriais equivalentes” pode ocorrer na representação midial ou, conforme Elleström,

Uma fotografia representando um desenho de três gatinhos é, obviamente, uma mídia representando outra, mas ela também, claramente, inclui uma mediação repetida de configurações sensoriais (visuais) de outra mídia técnica que não somente são equivalentes, mas, na verdade, bem similares. Uma descrição verbal auditiva de um desenho como “eu comprei um desenho de três gatinhos fofos” é também um caso de representação da mídia, mas, já que inclui mediação repetida de configurações sensoriais equivalentes de outra mídia técnica (a voz é capaz de produzir signos simbólicos que representam partes substanciais de objetos representados por signos icônicos no papel: a noção de três gatinhos), ela também inclui transmídiação. (ELLESTRÖM, 2017, p. 235)

Definir os limites entre os dois modos de transformação de mídias é, portanto, uma tarefa complexa. Suas distinções são fundamentadas sobretudo no campo teórico, no qual a apresentação de ambas as possibilidades contribui para estudos com modelos complexos e que demandam tal precisão. No geral, segundo o autor, a transmídiação contém sempre a representação midial, mesmo que indiretamente. Ambas se ligam, por um lado, a “produtos de mídia” [*media products*] e, por outro lado, a “mídias qualificadas” [*qualified media*]. O segundo grupo é definido por “categorias artísticas e não-artísticas”, cujas características se diferem conforme os contextos cultural, temporal, estético etc. Música, pintura e fotografia estão inclusas nesse grupo. O produto de mídia pode transmediar tanto outro produto quanto a mídia qualificada. Do mesmo modo, a mídia qualificada pode transmediar outra mídia qualificada ou um produto de mídia: “do mesmo modo que um romance pode descrever uma peça musical específica, pode, também, discutir e, conseqüentemente, representar a mídia música, no geral” (ELLESTRÖM, 2014,

p. 25. Tradução minha). Quando uma mídia qualificada – por exemplo, uma obra literária – transmídia algumas características midiáticas pertencentes originariamente a outra mídia qualificada – como a pintura – é possível afirmar que o “meio técnico-alvo” [*target medium*] também transmídia o “meio técnico-fonte” [*source medium*], definindo uma transformação com consequências bilaterais.

Além das transferências midiáticas que emergem nos poemas apresentados acima, nos quais a escrita transmídia a fotografia, e a música assim o faz com a poesia, outro aspecto, na obra de Rabinovitz, que apresenta o mesmo recurso é o seu trabalho com intervenções urbanas. Nele, a poeta entrecruza três fontes midiáticas distintas; ela leva a poesia à convivência urbana diretamente, escrevendo versos nas faixas de travessia de pedestres e outras formas de sinalização horizontal das vias, através do stencil. Cabe a observação que as palavras recebem a forma do *grafite* que, em alguma medida, também se desloca de formas arquitetônicas como paredes, muros, viadutos etc, ganhando visibilidade por entre os carros e os pedestres, conforme a fotografia abaixo, capturada em Garanhuns – PE mostra:



Foto sem indicação de autoria retirada de: Poesia no olho [da rua] | Karina Rabinovitz

O trabalho é intitulado de *Poesia no olho [da rua] – poesia atravessada [na garganta da cidade]*, que ocupa diversas cidades contém a mesma proposta percebida nos poemas: uma voz poética que se expõe no espaço urbano a partir da oposição interior e exterior. Esse aspecto é levado ao próprio extremo, pois a noção de exterior aplicada aos poemas ultrapassa definitivamente o âmbito literário e vai de encontro à sua forma concreta: a cidade real. Seria possível entender a cidade

como se fosse um livro? Ao ganhar objetivamente o espaço da rua, a escrita literária desponta em duas esferas. Uma que propõe a redefinição do literário a partir da ampliação do seu suporte original, o livro, transformando a cidade em suporte; outra que se liga à ideia de escultura, monumento, pois recebe outras dimensões físicas e celebra o próprio conteúdo. A proposta amplia, também, a forma da escultura, conforme Rosalind Krauss explica no texto “A escultura no campo ampliado” (1979). Para Krauss,

[...] a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, 2007, p. 131)

Isso não significa que a categoria seja imutável. A partir do século XIX, a lógica do monumento começa a perder força com o desaparecimento gradual do pedestal. Em obras como a *Porta do Inferno*, de Auguste Rodin, não existe tal elemento, caracterizante do viés monumental da escultura e, justamente a partir da *Porta*, o conceito ganha outras acepções, já que a obra é encomendada para ser instalada em um museu. Assim, a escultura dos anos seguintes testemunha o fim da lógica comemorativa e o surgimento de um novo conceito, no qual prevalece a ideia da ocupação dos espaços. A partir dos anos de 1960-70. Esse conceito se encontra bastante distendido através de outras características que acompanharam seu desenvolvimento na primeira metade do século XX, como a valorização dos materiais constituintes da obra. A escultura passa a ocupar outros espaços de outra forma e, mais importante, passa a se confundir com a paisagem. Com isso, do *status* de monumento, a escultura assume a condição de plena negatividade, pois não era concebida como monumento e tampouco como edifício, elemento arquitetônico ou paisagem. A ideia de “não-paisagem” e “não-arquitetura”, segundo Krauss,

Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e é simplesmente não-paisagem arquitetura [...]. O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um

único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas. (KRAUSS, 2007, p. 133-135)

3 Considerações finais

Quando os conceitos definidores daquilo que é escultórico ou não, arquitetônico ou não, e daquilo que está no cruzamento entre escultura e arquitetura, tangencia a reflexão sobre o espaço habitável, a discussão acerca desse espaço passa a abranger outros questionamentos possibilitando o encontro entre o escultórico, o literário e o urbanístico.

No trabalho de Rabinovitz, é possível perceber dois caminhos. Aquele que reside na escrita literária, seja em “Céu de amarelinha”, seja em “Rearrumação”, os quais traduzem questões afetivas, que percorrem lugares da memória e partem em busca da transformação interior encontrada nos lugares estranhos e transitórios. Essa transitoriedade marca a ligação com o outro caminho traçado por Rabinovitz, que vai de encontros aos limites midiais de suas propostas; no encontro com a fotografia, que implica a perspectiva imagética à memória da infância. Uma infância que não pertence à autora, que está figurada nos álbuns de fotografias alheios e marca o olhar para o outro na obra da autora. O encontro com a música, que, conforme Elleström, transmidia o poema, redefine a percepção do espectador e sinaliza a transformação da voz poética. E a saída para a rua; saída que coleciona as possibilidades de apresentação das obras, que rememora o desejo de “mudar as coisas de lugar” e, colocada atravessada na rua, retorna ao interior, na “rua deserta”.

O trabalho de Rabinovitz concentra as transformações que expandiram os conceitos acerca do literário e da utilização do espaço como matéria-prima da escrita lírica, bem como participa de um diálogo da poesia com a cidade, como preconizavam os escultores que possibilitaram a ocupação do espaço natural e urbano, ressignificando o lugar da obra de arte. Rabinovitz retira a poesia do livro e a coloca no olho da rua.

THE OTHER SPACES IN KARINA RABINOVITZ'S WRITING

Abstract: *Poet Karina Rabinovitz explores in her work the possibilities of space in lyrical writing. Such space is constituted from the literary book, the book-object and escapes to the urban space, in partnership with the visual artist Silvana Rezende. In this sense, to understand his writing, the present investigation is looking for the contact of the word with the book and with its surroundings. The aim is also to track the mediation between writing and image, as well as the escape of both to geographic space. To this purpose, texts are used that evoke a constitution on the poetics of space in literature, as in the development of thought on the theme presented by Luis Alberto Brandão (2013), in the book*

Theories of literary space and those that relate poetry and image, or in the definitions about de inter-medial relations purposed by Lars Elleström (2014).

Keywords: Karina Rabinovitz; Literary space; Intermediality.

Referências

BRANDÃO, Luiz Alberto. O espaço na teoria da literatura. In: *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: the Transfer of Media Characteristics among*

Media. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/8562699/Media_Transformation_The_Transfer_of_Media_Characteristics_Among_Media>. Acesso em: 30 ago. 2017.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HARVEY, David. O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo. In: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HARVEY, David. The body as an accumulation strategy. In: HARVEY, David. Edimburgh: Edimburgh University Press. Disponível em: <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2017/SOC593/um/Harvey_2000_Spaces_of_Hope.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

ISER, Wolfgang. Problemas da literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. Escultura no campo ampliado. In: KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 129-137.

RABINOVITZ, Karina. *Céu de amarelinha*. Disponível em: <<https://karinarabinovitz.blogspot.com/2015/10/essa-nao-sou-eu-crianca-mas-gostaria.html>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

RABINOVITZ, Karina. *Rearrumação*. Disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/2009/10/rearrumacao.html> Acesso em: 07 jul. 2021.

RABINOVITZ, Karina. *Poesia no olho [da rua]*. Disponível em: <<https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/na-rua-meus-poemas-fragmentos.html>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/c0c1>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em 13 de setembro de 2021

Aprovado em 29 de novembro de 2021